

# *In nova forma*

## Reescrituras de la literatura del Barroco

Sònia Boadas, Arantxa Llàcer  
y Eulàlia Miralles (eds.)



ISBN 978-3-967280-85-2



HORTUS DIGITALIS 3

EDITION REICHENBERGER



*IN NOVA FORMA*

REESCRITURAS DE LA LITERATURA DEL BARROCO

Hortus digitalis 3

# ***IN NOVA FORMA***

**REESCRITURAS DE LA LITERATURA  
DEL BARROCO**

Sònia Boadas, Arantxa Llàcer  
y Eulàlia Miralles (eds.)

Edition Reichenberger · Kassel 2025

«*In nova forma*». *Reescrituras de la literatura del Barroco*. Sònia BOADAS, Arantxa LLÀCER y Eulàlia MIRALLES (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2025; vi, 240 pp. 17 x 24 cm. Colección: Hortus digitalis, 3  
ISBN: 978-3-967280-85-2  
DOI: <https://doi.org/10.59010/9783967280852>

Esta obra ha sido publicada con el apoyo económico de los proyectos «HEURESIS: The creation of the literary text: author, manuscripts and new technologies», financiado por la Generalitat de Catalunya (2021SGR00191) y «Thal-IA. Patrimonio teatral áureo: inteligencia artificial y fotografía espectral», financiado por las Ayudas a la Consolidación Investigadora 2023 del Ministerio de Ciencia e Innovación (CNS2023-145014). Asimismo, se inscribe entre las actividades de grupo de investigación PROLOPE y del proyecto «VaHiFo: Valentiae Historici Fontes», financiado por la Generalitat Valenciana (CIAICO/2021/262).

Edition Reichenberger, 2025

Este libro está sujeto a una licencia de

«Atribución/Reconocimiento-NoComercial-SinDerivados 4.0 Licencia Pública Internacional — CC BY-NC-ND 4.0» de Creative Commons.



[www.reichenberger.de](http://www.reichenberger.de)

© 2025, Edition Reichenberger. D-34121 Kassel, Pfannkuchstr. 4

Umschlaggestaltung: Claudio Grünberg.

## ÍNDICE

1. Escrituras y reescrituras del texto literario: del manuscrito a la imprenta ..... 1  
*Sònia Boadas y Arantxa Llàcer*
2. Quevedo creador: autógrafos y reescritura ..... 23  
*María José Alonso Veloso*
3. Hacia una taxonomía de los añadidos en los márgenes en los textos dramáticos autógrafos de Lope de Vega ..... 61  
*Giada Blasut*
4. Algunes consideracions sobre les particularitats i el possible origen d'un important manuscrit català del Barroc (BLM, 68) ..... 85  
*Marc Sogues*
5. *El divino portugués, san Antonio de Padua*. Una comedia hagiográfica, varias versiones y ¿un mismo autor? ..... 111  
*Rocío Alonso Medel*
6. Poesia cantada als segles XVII i XVIII: *contrafacta*, fonts i circulació ..... 139  
*Laura Planagumà*
7. Diego Mas, Francesc Diago i la disputa entorn les relíquies de Sant Vicent Ferrer. Literatura, devoció i propaganda en la València barroca ..... 161  
*Jacob Mompó*

8. La reescritura de la crónica valenciana de Beuter (XVI-XVII). Otra mirada con perspectiva digital . . . . .	183
<i>Celio Hernández</i>	
9. Escritura y reescritura teatral en el entorno digital: más allá de los límites de las ediciones en papel . . . . .	211
<i>Emanuele Leboffe</i>	
Índice onomástico y de materias . . . . .	233

## ESCRITURAS Y REESCRITURAS DEL TEXTO LITERARIO: DEL MANUSCRITO A LA IMPRENTA\*

SÒNIA BOADAS & ARANTXA LLÀCER  
Universitat Autònoma de Barcelona

sonia.boadas@uab.cat | arantxa.llacer@uab.cat  
ORCID: 0000-0001-5616-1872 | 0000-0002-3112-2460

Papel, una pluma y unas gotas de tinta. Esos tres elementos son los que se necesitan para escribir un texto. Sin embargo, para dar forma a una obra literaria, se precisa también de lucidez, talento y altas dosis de perseverancia, algo que no está ni estaba al alcance de todos. Antes, como ahora, podían pasar semanas, meses e incluso años desde que un autor ideaba una obra hasta que llegaba a su forma definitiva, lo que conllevaba también la redacción de borradores, a veces uno o a veces varios, que se iban modificando, ampliando y puliendo. Así lo aseguraba, por ejemplo, Manuel de Faria e Sousa cuando, con cierta edad, valoraba su trayectoria como escritor y, quizá en un intento de captar la benevolencia del público lector, indicaba la cantidad de textos que había redactado a lo largo de su trayectoria:

Casi a los sesenta años de mi edad, hallo que he escrito más de sesenta volúmenes. [...] De ellos he condenado hasta diez y no dudo que fuera más mi acierto cuando los condenara todos. [...] De los cincuenta he estampado creo que diecisiete. Los otros tienen diferentes estados: unos, puestos en limpio; otros, en los primeros borradores; y en los segundos, otros; porque nunca fui tan feliz que pudiese escuchar

---

\* Este trabajo se ha llevado a cabo en el marco del grupo de investigación «HEU-RESIS: The Creation of the Literary Text: Authors, Manuscripts and New Technologies» (2021 SGR 00191), financiado por la Generalitat de Catalunya, y de los proyectos de investigación «La Integral Dramática de Lope de Vega: textos, métodos, problemas y proyección» (PID2021-124734NB-I00) y «Thal-IA: Patrimonio teatral áureo: inteligencia artificial y fotografía espectral» (CNS2023-145014), financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

a lo menos tres originales de cada uno [y] algunos me cuestan cuatro y cinco, y aun seis (Faria e Sousa, 1650: prólogo, ¶¶¶ 3r).

El escritor portugués, al final de su vida, hacía un balance de su producción literaria, afirmando que solo habían pasado por los tórculos de la imprenta una tercera parte de los textos que había escrito, y que la gran mayoría —aquellos que había decidido no reprobar— estaban en distintas fases evolutivas. Resulta interesante destacar cómo este autor describe con tanta claridad el estado de las obras que todavía no habían alcanzado su versión definitiva: existían lo que denominaba «primeros borradores», en una fase de desarrollo muy inicial; unos «segundos» esbozos, que interpretamos que se trataría de textos revisados, como mínimo, una vez; y los «puestos en limpio», que se corresponderían con una versión más o menos definitiva. Según se desprende del fragmento, para él, cada texto precisaba de, como mínimo, «tres originales», ya que a veces, tal y como afirma, «algunos me cuestan cuatro y cinco, y aun seis». Esto implica que lo que en un primer momento nace como una copia a limpio, si se corrige y modifica lo suficiente, puede acabar transformándose en un borrador y precisar de un nuevo traslado. La descripción del proceso creativo que ofrece Faria e Sousa seguramente podría aplicarse, en mayor o menor medida, a gran parte de los autores áureos, que debían invertir tiempo, papel y tinta para dar forma a sus obras literarias.

La reescritura de los textos en la búsqueda de la perfección estilística también queda atestiguada en los comentarios que el mismo Manuel de Faria e Sousa hizo a *Las lusíadas* de Luis de Camoens. En esa ocasión, don Manuel destacó la reelaboración constante de los escritos que hizo el propio autor y de las diferencias sustanciales que, a causa justamente de ese proceso de revisión, acababan existiendo entre borrador, copia a limpio e impreso:

Quando yo me paro a contemplar que el manuscrito que tengo deste gran poeta no es de los primeros borradores, sino ya lo que él permitía serle hurtado, y que en esto hay tanta diferencia de lo que imprimió, saco en limpio tres cosas que me admiran: una, cuáles serían los primeros borradores; otra, cuáles son estos, que ya corrían copias limpias, y la última, lo poco que ven los que dicen que el P[oeta] no limaba (Camoens, 1639: 193).

De estas palabras se infiere que el contenido del manuscrito conservado no se correspondía con un borrador, no era un documento

de trabajo, sino una copia a limpio, una versión definitiva, «lo que él permitía serle hurtado», es decir, lo que el autor autorizó para ser difundido. Así, reivindica el enorme trabajo previo que había detrás de un texto que hubiera adquirido el estatus suficiente para ser divulgado. La revisión y la reescritura de esos materiales de trabajo —de los borradores— fue casi siempre un trabajo invisible y apenas reconocido, del que quedan pocos o ningún vestigio<sup>1</sup>. Faria e Sousa, conocedor de lo que implicaba la creación de una obra literaria, defendía en estas líneas el valor y la importancia del proceso de redacción de su compatriota Camoens: «lo poco que ven los que dicen que el P[oeta] no limaba».

¿Y cuál era el destino de todos estos documentos de trabajo de un escritor, con los primeros y segundos borradores que mencionaba Faria e Sousa, que contenían esa versión primigenia y no del todo desarrollada de un texto? Se trataba de materiales provisionales, que carecían de valor, que podían quedarse olvidados en el fondo de un cajón o que directamente se destruían. Así pues, por norma general, estos documentos no han sobrevivido al paso del tiempo, a pesar de que algunos, contraviniendo su desdichado sino, llegaron a conservarse. Este es el caso de los borradores de la *Vida interior* del obispo Juan de Palafox<sup>2</sup>, tal y como cuenta Bernardino de la Cueva:

El señor Palafox, antes de la última visita a su obispado de Osma [...], le dio a su camarero un borrador escrito de su mano, que era su *Vida interior*, aunque entonces no tenía ese título sino el de *Confesiones y confusiones*, para que le trasladase de buena letra y clara, y quemase el borrador. El camarero hizo el traslado —o mandó hacer

- 
- 1 Así lo indicaba también Miralles (2015: 193) cuando explicaba, refiriéndose a la obra poética del catalán Francesc Fontanella, que el autor no daba por cerrada y definitiva una obra cuando terminaba de escribirla, más bien la concebía como una forma temporal sobre la que volvería e implementaría cambios. En la misma línea argumental, en copias a limpio también podemos encontrar vestigios de distintas fases redaccionales, como es el caso de Lope de Vega, que en sus comedias autógrafas decide dejar espacios en blanco para rellenarlos en un momento posterior (Boadas, 2023).
  - 2 Afortunadamente, no es el único borrador que se ha conservado. Solo para señalar algunos, mencionaremos el *Códice Daza* y el *Códice Durán-Masaveu*, que contienen composiciones de Lope de Vega en distintas fases de redacción, los manuscritos *Las bizarrías de Belisa* y *La mayor virtud de un rey* del Fénix, algunos manuscritos de Francisco de Quevedo (Alonso Veloso, 2025), así como los recientemente descubiertos de Francisco de la Torre Farfán (López Lorenzo, 2023).

a un paje que escribía bien [...]— pero no quemó el borrador, porque su amo no cuidó de saber si se había cumplido este orden y, a persuasión de un prebendado, presentó este borrador a la iglesia de Osma, que le conservaba en su archivo (De la Cueva, 1695: 199).

Ya fuera por desacato del criado, por insistencia de algún canónigo o por falta de control del propio autor, los borradores de la *Vida interior* no se destruyeron y tuvieron un destino muy particular, que más adelante comentaremos. Sin embargo, otra cuestión interesante que trae a colación este fragmento tiene relación con la persona encargada de hacer el traslado o la copia a limpio de un borrador. Se trataba de una tarea de la que se podía ocupar el mismo autor o que, como ocurre en el caso de Palafox, se podía encargar a alguien que tuviera cierto dominio de la pluma<sup>3</sup>. Estamos, por lo tanto, e independientemente de quién lo efectuase, ante un primer acto de copia, la que se produce al trasladar un borrador a una copia a limpio, proceso en el cual ya se podían incorporar errores. El número de yerros introducidos en este primer traslado dependerá de muchas variables: de si lo hace el propio autor, del cansancio acumulado, de las condiciones ambientales en las que se realice la copia (lugar, luz, distracciones), y también, en el caso de copistas no profesionales, del dominio que tuvieran de la lengua<sup>4</sup>. De hecho, esta última cuestión fue la que invitó a Jaume Ramón Vila a disculparse ante sus lectores por los descuidos que había en el manuscrito de la *Crònica de cavallers catalans*, que imputaba al desconocimiento de quien había efectuado la copia:

I axí, lo lector prengue ma bona voluntat i corregesca las [faltas] que de més avant de las que jo hi he notadas i trobarà, en particular *aserca* de la ortografia i faltas de lletres, que per no ésser molt bon gramàtic lo escriptor d'ell, que era un criat meu, i estar jo molt ocupat en lo sobredit llibre de armoria que estic fent, ni ell los sabé ben escriurer, ni jo el poguí ben corregir (Batlle, 1999: 125).

3 Posiblemente esto es lo que también ocurrió con el manuscrito de *República literaria* que se conserva en la Biblioteca Nacional de España (Mss. 6436). Tal y como analizó García López (2006: 109-115), el texto está escrito por un posible amanuense y las correcciones marginales salieron de la mano de don Diego de Saavedra Fajardo.

4 La problemática referida a la lengua de los textos se da tanto en la transmisión manuscrita como en la preparación para la imprenta y su posterior estampación.

Volviendo a la *Vida interior* de Juan de Palafox, y según atestigua Bernardino de la Cueva, del borrador autógrafo que no se destruyó y que estaba en posesión de la iglesia, se hicieron varias copias, hasta que la obra llegó a la imprenta en 1682. Así pues, las primeras impresiones de la obra parten de un documento autógrafo («que es el único original, por ser de mano de su autor», De la Cueva, 1695: 200), pero de un manuscrito que contenía una versión inicial, una especie de borrador que su autor no había autorizado para imprimir, sino que había mandado destruir. Poco antes de morir, el obispo Palafox remitió a los Carmelitas Descalzos un «cajón con varios papeles», entre los cuales se encontraba otra copia manuscrita de la *Vida interior* lista para ser publicada. La única condición que puso para su divulgación era que no se podía imprimir hasta que hubieran pasado 20 años desde su fallecimiento. Y partiendo de este testimonio manuscrito apareció, en 1691, la impresión sevillana del texto. Así pues, en menos de diez años de diferencia se publicaron dos versiones distintas de la *Vida interior*, una que derivaba de un borrador autógrafo y otra que provenía de una copia autorizada por el autor. Se trata, evidentemente, de un caso particular en el que un texto impreso diez años después de la publicación de la *princeps* y veinte años después de la muerte del autor, presentaría la versión más autorizada del texto.

La narración de lo que ocurrió con los borradores de Juan de Palafox es significativa porque explica con claridad el origen de la circulación manuscrita de distintas versiones de una misma obra, y cómo estos textos pueden llegar de manera independiente a la imprenta. Por otra parte, no es necesario que en origen haya distintas versiones autógrafas de la misma obra para que la transmisión manuscrita mute sustancialmente su contenido, ya que la circulación de los propios textos y las copias que se van sucediendo van incorporando alteraciones, a veces involuntarias o a veces plenamente conscientes, que acaban deturpando el original.

En otras ocasiones, la transformación de los textos fue de tal calado que los propios autores acabaron por no reconocer su paternidad o se difundieron a su nombre composiciones espurias, como le ocurrió a Lope de Vega, tanto en obras poéticas como en dramáticas. Si la circulación de esos textos apócrifos se producía en vida del escritor, este podía alzar la voz para reivindicarse ante tal injusticia. A este respecto podríamos aducir un sinnúmero de quejas, aunque por la estrecha relación que tuvo con el mundo teatral y editorial, resulta reveladora la de Juan Pérez de Montalbán:

La codicia de los libreros, y la facilidad de los impresores (no hablo con todos sino con algunos) aunque las ven tan imperfectas, adulteradas, y no cabales, atentos a su interés solamente, las imprimen sin consentimiento de la parte, sin privilegio de su Majestad, y sin licencia de su Real Consejo. Delito que se repite cada día, no solo en los reinos de otra jurisdicción, sino en muchas ciudades de la nuestra, y particularmente en Sevilla, donde no hay libro ajeno que no se imprima, ni papel vedado que no se estampe, hasta las Castillas, y el Arte, con ser mercedes concedidas por su Majestad para la fábrica de la Iglesia mayor de Valladolid, y para el sustento del Hospital general desta villa. No digo esto porque me lo han dicho, sino porque yo lo he visto con los ojos, y cuando sea menester lo diré, señalando con el dedo a los delincuentes, que a vueltas del interés nos quitan la honra, y con más descaramiento de las comedias que adquieren por malos medios: porque como las imprimen por originales apócrifos y por ahorrar papel las envuelven en cuatro pliegos, aunque hayan menester ocho, salen llenas de errores, barbarismos, despropósitos y mentiras hasta en el nombre, atribuyéndome muchas que no son mías, vanidad muy enojosa para mí, porque si son buenas, les usurpo la gloria a sus dueños y si malas me desacredito con quien las compra (Pérez de Montalbán, 2013: 19-20).

Además de la crítica al fraude y a las malas praxis editoriales, de los que trataremos más adelante, Pérez de Montalbán reprueba la circulación de textos apócrifos («mentiras hasta en el nombre») con finalidad comercial, una práctica que fue de lo más habitual en la época, tanto en circulación impresa como manuscrita. Pero ¿qué ocurría si esa falsa atribución se producía cuando el autor ya había fallecido? Evidentemente, era mucho más difícil que aparecieran voces para desmentirla. En todo caso, tenían que ser los familiares o allegados del difunto quienes velaran por la esencia de la obra. En el caso del *Nobiliario* de Antonio de Lima, fue su nieto quien desautorizó las copias que circulaban del mismo con añadidos que, según él, no podían haber salido de la pluma de su abuelo:

No es cierto que don Antonio de Lima haya escrito esto último, antes me dijo don Gerónimo de Atayde, su nieto [...], que era fábula decirle que persona alguna tuviese copia del *Nobiliario* de don Antonio de Lima, su abuelo: porque el original que guardaba su casa estaba en borrador dificultoso de poner en limpio, y que jamás se había prestado a nadie que pudiese copiarlo. Y con todo andan muchas copias con su nombre. [...] Que esto mismo sucedió al *Nobiliario* del conde

don Pedro, porque en algunas copias hay cosas que él nunca escribió (Saldado de Araujo, 1638: f. 35).

A pesar de que «el original» de la obra estuviera en un borrador difícil de comprender y del cual no se habían podido hacer copias, se habían difundido manuscritos a su nombre. Es un ejemplo, como lo podrían ser muchos otros, de cómo los textos, una vez salían del control de su autor, circulaban autónomamente y seguían acumulando modificaciones y reescrituras, que, en esta ocasión, lo alejaban cada vez más de la voluntad del escritor.

En esa circulación y transmisión de los textos, es indudable que la imprenta jugó un papel primordial. Una vez se había decidido —bien por iniciativa del autor o de aquel que tenía en su poder la licencia de impresión— que una obra se imprimiera, se activaban una serie de pasos e intervenciones sobre el texto para fijarlo, darlo a los componentes del taller tipográfico y estamparlo<sup>5</sup>. En todo este proceso es importante la figura del editor, que bien podía ser el mismo autor, o bien otra persona con más o menos relación con la cultura libresca<sup>6</sup>. En los casos en los que el autor financiaba la publicación, estaba en su mano tomar decisiones que afectaban a la calidad o al ritmo al que se imprimía; en cambio, todo este poder quedaba en manos ajenas si el mecenas de dicha publicación era otra persona, ya fuera un librero, el mismo impresor en solitario o asociado con otros, una congregación, una institución o incluso una persona ajena al mundo editorial.

Entremos, pues, en el taller tipográfico, y hagámoslo de la mano de uno de los personajes más conocidos de la tradición ibérica:

---

5 Dado que existen múltiples estudios que detallan este proceso, evitamos aquí referirnos con detalle al mismo y remitimos al lector a la siguiente bibliografía: Rico (2005), Moll (2000), Garza (2000) o Di Stefano (2000). También sobre imprenta y crítica textual, véase el monográfico coordinado por Fernández y Ramos para *Studia Aurea* (2020) y su aportación en este mismo número.

6 En términos generales, el editor, que ponía el capital económico necesario para la publicación, decidía cuestiones como la tipografía y la composición de las páginas, la calidad del papel y los tiempos de preparación y publicación, que se acordaban con el impresor (Ruiz, 2018: 8; Pedraza, 2008: 135). Algunos autores fueron más celosos con sus obras, y revisaron también las pruebas de imprenta para subsanar erratas o asegurarse de que se respetara el texto, así como lo habían dado a la imprenta. Cervantes, en cambio, testimonia lo que debía de ser más habitual, es decir, que los autores dejasen en mano de los libreros e impresores las tareas editoriales: «aburrimo y vendíselas al tal librero, que las ha puesto en la estampa como aquí te las ofrece. Él me las pagó razonablemente; yo cogí mi dinero con suavidad» (Gómez Canseco, 2020: 140).

Sucedió, pues, que yendo por una calle alzó los ojos don Quijote y vio escrito sobre una puerta, con letras muy grandes: «Aquí se imprimen libros», de lo que se contentó mucho, porque hasta entonces no había visto emprenta alguna y deseaba saber cómo fuese. Entró dentro, con todo su acompañamiento, y vio tirar en una parte, corregir en otra, componer en esta, enmendar en aquella, y, finalmente, toda aquella máquina que en las imprentas grandes se muestra. Llegábase don Quijote a un cajón y preguntaba qué era aquello que allí se hacía; dábanle cuenta los oficiales; admirábase y pasaba adelante (*DQ*, 2, LXII).

Admirado quedó el hidalgo de ver la cantidad de tareas que se ejecutaban simultáneamente en esa imprenta barcelonesa: tirar, corregir, componer, enmendar, imprimir... En realidad, para publicar una obra en letras de molde se precisaba de una fuerza de trabajo considerable, tanto dentro como fuera del taller: el censor, el autor de la licencia, el impresor, el encargado de preparar las tintas, el operario que entintaba las formas, el que subía y bajaba el tórculo de la prensa, el librero, el editor y, finalmente, ya en el proceso de recepción de todo este trabajo, el lector. A todo ello, como se intuye en el fragmento, se sumaban los objetos de trabajo: las matrices, los punzones, los tipos de tamaños y estilos diferentes, las formas, el papel, la tinta, los grabados, la cola... Ante un elenco tan abundante, el investigador actual queda también admirado, como quedó el caballero andante, del complejo engranaje que articulaba un proceso editorial, así como de las modificaciones que podía suponer para el texto cuando este cruzaba el umbral de la puerta sobre la que estaba escrito «Aquí se imprimen libros»; veámoslo.

El complejo proceso editorial de publicar un libro pasaba por diferentes fases en las que, de manera consciente o no, se podían introducir cambios: algunos podían modificar los contenidos, otros estaban vinculados a los procesos legales inherentes a la publicación de obras en esta época y, también, otras modificaciones estaban ligadas directamente al obrador donde se preparaba la impresión. Merece la pena recordar, antes de pasar a exponer diferentes casos ejemplares, que siempre hubo talleres tipográficos con más recursos y con más esmero en su tarea; del mismo modo, los hubo que con menos manos y los tipos justos sacaron adelante sus ediciones. A pesar de esta distinción, tanto los unos como los otros estaban sujetos a los mismos condicionantes: el tiempo y el dinero. En el mundo de la imprenta, a menudo, el ritmo de trabajo y los intereses económicos se sobrepusieron a la calidad de las ediciones,

como ya había adelantado Pérez de Montalbán. Estos dos factores, junto con la calidad de los materiales empleados, fueron los detonantes de los problemas en la primera edición de la obra de Luis Carrillo de Sotomayor:

La mucha priesa que se dio a la imprenta el señor don Alonso Carrillo, su hermano, tuvo dos inconvenientes. El primero, que se usó para ella de los primeros borradores que vinieron a las manos, sin reparar en si eran los últimos que el autor había enmendado y aprobado, o no siendo de tanta consideración en materia de voluntades, y más de difuntos, el ser la última, como aquella que solo ha de ser valedera. El segundo, que como el señor don Alonso no pudo, como persona ocupada, atender a la imprenta, hubo de encomendarse este cuidado a personas que como se vio por el efecto, no entendían de esto, con que salió el libro tan mal correcto, tan mal puntuado y tal que casi se tuviera por mejor no haber salido (Carrillo y Sotomayor, 1613: Impresor al lector ¶¶¶ 3v).

Como decíamos, el fragmento pone el foco de atención en dos elementos estrechamente relacionados con la calidad de la primera edición: en primer lugar, se vinculan los errores con el hecho de que Alonso Carrillo no se asegurara de haber proporcionado la última versión de las *Obras* de su hermano y, en segundo lugar, con que no se hubiera preocupado de supervisar la composición del texto y su estampación. Estos errores, como ya se puede intuir, junto con algunos problemas de atribución, motivaron una segunda edición, de la que proviene este fragmento, y sobre la cual volveremos más adelante.

Los autores y algunos editores eran plenamente conscientes del riesgo de partir de borradores con errores, correcciones o de dificultosa comprensión, y es por ello que, en algunas ocasiones, se encargaron de revisar cuidadosamente la preparación del material para la imprenta. Así se lo explicaba el abogado aragonés Juan Pérez de Nueros al padre de Jerónimo Zurita, el cronista, en una misiva:

Paréceme advertir a vuestra merced dos cosas: la una, que habiéndola de imprimir, será menester atender a la escritura, si por este mismo borrador se ha de formar la estampa, porque si no está en ello bien el impresor y prevenido de lo que es menester, y aun entender bien los caracteres escritos y aplicallos a los de la estampa, podría hacer algunos yerros (Uztarroz, 1680: 516).

En este fragmento, Nueros advierte a Zurita, después de leer un borrador de la obra, que si quiere imprimirla deberá de ser muy cuidadoso con la caligrafía del documento que sirva como original de imprenta —sin llegar a concretar si se refiere específicamente al borrador que ha leído o a un futuro original de imprenta—, porque de lo contrario, es probable que se introduzcan errores que luego se transmitirán al molde y a la edición impresa.

Vistos estos ejemplos se hace del todo evidente la importancia de la procedencia de los materiales a partir de los cuales se preparaba una edición. Uno de los casos más paradigmáticos respecto de esta problemática es el que afecta a la publicación de la comedia *Amor, pleito y desafío* dentro de la *Parte XXII de comedias* de Lope de Vega. Las doce obras que debían conformarla ya habían aparecido publicadas en otros volúmenes fuera de Castilla, como en la colección de *Diferentes autores*. Por ello, cuando se prepararon los materiales para la publicación de la *Parte*, que podían proceder de fuentes y contextos diferentes, en al menos dos casos se tomó como referencia el texto que procedía de la colección de *Diferentes autores*<sup>7</sup> (Antonucci y Presotto, 2023: I, 9). Así fue como, bajo el título de *Amor, pleito y desafío*, se publicó la comedia *Ganar amigos* de Ruiz de Alarcón. Antonucci y Presotto (2023: I, 14) atribuyeron el error a que los encargados de recolectar los textos para la colección se sirvieron de una fuente cercana a la del editor de la *Parte XXIV de Diferentes autores*, Diego Dormer, dando por bueno un texto que no se correspondía con la obra de Lope y, por lo tanto, transmitiendo una vez más el error que ya había cometido ese editor.

Poniendo el foco nuevamente en las tareas propias de un obrador tipográfico, una vez decidido el formato del volumen, el tamaño y tipo de letra y otras ornamentaciones, el corrector empezaba a trabajar con el original de imprenta. El corrector era el encargado de, literalmente, contar el texto para distribuirlo en los pliegos y de llevar a cabo la unificación de los criterios editoriales. También es en esta fase en la que se decidían aspectos de disposición del texto como la distribución en columnas, la colocación de las blancas, la inclusión de grabados o el uso de abreviaturas comunes en la época. En 1490, cuando se preparó el original de imprenta de *Tirant lo Blanch*, se introdujeron una serie de divisiones que posteriormente se convertirían en los diferentes capítulos de la obra, pero que no fueron originalmente pensados por el autor,

---

7 Concretamente nos referimos a las comedias *La mayor vitoria* y *Amor, pleito y desafío*.

Joanot Martorell (Torró y Lloret, 2023: 53-54; 39)<sup>8</sup>. Algo muy parecido pasó con la impresión de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. A finales de 1604, el taller de Juan de la Cuesta tenía prisa para publicar la novela de Cervantes y todo parece indicar que a última hora se insertaron varios epígrafes (Blecua, 2015: LXIX-LXXII). Es posible que, en ambos casos, las divisiones por capítulos, su numeración y sus rúbricas se debieran al respectivo corrector tipográfico y respondieran a una estrategia editorial y no autorial. En otras ocasiones, la inclusión de elementos ornamentales o la mala cuenta del espacio que ocuparía una letra de cuerpo mayor acabó provocando desajustes que modificaron, a veces sustancialmente, el título de las obras, como ocurrió, por ejemplo, con el título de la comedia de *El rey Bamba* de Lope de Vega (Boadas y Fernández, 2020: 184).

Como ya se puede intuir, la tarea del corrector es imprescindible para fijar la versión del texto que se imprimirá y la composición en las páginas que conforman los pliegos. Es muy importante, también, para poder distribuir la tarea entre los diferentes componedores del obrador, que trabajarían simultáneamente en la composición de la caja de texto para la posterior estampa<sup>9</sup>. Igualmente, si se decidía emprender una nueva edición de una obra ya impresa anteriormente pero en un formato distinto, o con una ornamentación diferente, se imponía una nueva cuenta. No era el componedor quien recontaba, salvo en ocasiones anecdóticas, sino el corrector, que, sobre el impreso realizaba nuevas marcas. Es por eso que algunos errores son fruto de los problemas en la cuenta del original para su distribución en la caja, que pueden suponer una falta de espacio o la incorporación de espacios en blanco, figuras o palabras no previstas en el impreso<sup>10</sup>.

---

8 Del mismo modo, ante la falta de letras capitales ornamentadas, los operarios del taller de Spindeler fueron dejando los espacios que estas debían ocupar y alternando los tipos especiales en diferentes estados de la misma publicación (Torró y Lloret, 2023: 53-54; 39).

9 Se debe recordar que habitualmente se imprimían las formas exteriores y después las interiores del mismo pliego, por lo que haber contado bien el texto y haber previsto correctamente su disposición en las páginas era imprescindible (Rico, 2005: 63). También es por este motivo que en algunas ediciones las formas internas acumulan más particularidades (más o menos espacio entre las líneas, más o menos abreviaturas, espacios en blanco, etc.) porque era donde se podían solventar los problemas en la cuenta sin tener que reimprimir el pliego.

10 Fernández (2024a: 197 y sig.) expone cómo un error en el conteo del original de imprenta de *El poder de la amistad* de Agustín Moreto comportó repetir la cuenta de parte del texto. También Torró y Lloret (2023) detectaron un problema en la

Si antes decíamos que existieron talleres tipográficos con más recursos humanos y materiales y otros con menos, es necesario poner sobre la mesa una reflexión muy importante: el hecho de que un impresor contara con más recursos no significaba automáticamente que las tiradas de ejemplares que salían de sus prensas fueran perfectas, sin errores o complicaciones en el proceso de preparación e impresión del texto seleccionado. La realidad era bien distinta y responde a una serie de factores: el componedor puede estar trabajando con un original defectuoso, el corrector puede equivocarse en la cuenta del texto para la composición en las páginas y pliegos, se pueden tomar decisiones editoriales cuando el proceso de impresión ya está en marcha para, por ejemplo, enmendar un error en la composición de la caja, o pueden entrar en escena una multiplicidad de incentivos o impedimentos económicos que cambien el destino de la edición.

Volviendo a las fases de preparación y publicación de libros dentro del obrador, la siguiente figura implicada es la de los componedores. El ritmo de trabajo de estos obradores debió de ser tan frenético que algunos de los errores o modificaciones de los impresos a menudo se han interpretado como fruto de las prisas<sup>11</sup>. En otras ocasiones, y de manera semejante a los errores gramaticales a los que se refería Vila en la copia manuscrita de la *Crónica*, se ha considerado que los descuidos venían inducidos por el desconocimiento de los componedores de la lengua del texto en cuestión (especialmente notable en el caso de algunas obras en latín). Eso fue seguramente, junto con la enfermedad del autor, lo que paralizó la edición de la *Novus et Analyticus Commentarius* de Juan de Ibero, que acusó al impresor Carlos de Labayen de que «tiene poca ciencia de lo que es latín» (Ruiz 2018: 30)<sup>12</sup>. Algo parecido le pasó a Antonio Enríquez Gómez, quien en los preliminares de las *Academias morales de las musas* (1642) explicó al lector que «si

---

cuenta del original en la estampa del *Tirant* de Spindeler, que se puede apreciar, por ejemplo, en la incorporación o supresión de espacios antes y después de los títulos de los capítulos.

- 11 Como casos más simples o accidentados podía ocurrir que después de componer la caja y haber impreso las páginas correspondientes, en el proceso de desmontado, se cometieran errores poniendo los tipos en su respectivo cajetín, lo que provocaba errores en la composición de la caja siguiente, o que los tipos se colocaran al revés. Sobre los ritmos de impresión y problemáticas derivadas de esto, véase Fernández (2024b).
- 12 Este caso, y el proceso judicial del que deriva esta cita, lo ha estudiado Javier Ruiz Astiz (2018).

en los asuntos de esta obra se hallaren algunas comas de más, consideren los curiosos que fue estampado este libro en Francia, adonde los impresores están poco ejercitados en la lengua castellana» (Gómez Canseco, 2020: 142).

Ya con las formas preparadas y el proceso de estampado iniciado, podía darse que se detectara un error y se decidiera corregirlo, parando la máquina y modificando la composición de la forma afectada<sup>13</sup>. Eso fue lo que ocurrió en muchas ocasiones, y lo que da cuenta de la pericia y del trabajo cuidadoso que se realizaba en algunos talleres de imprenta. Para poner solo un ejemplo, citaremos la maestría de la imprenta madrileña de Francisca de Medina, viuda de Alonso Martín, que no dudó en corregir erratas en folios que ya habían sido estampados para que los textos de *Parte XXI* de comedias de Lope de Vega salieran lo mejor posible<sup>14</sup>.

A pesar de lo que se podría pensar, y con el libro ya impreso, las alteraciones sobre el texto podían no haber terminado. Sin entrar en aspectos que atañen a los preliminares, como la variación de portadas, que daría lugar a distintas emisiones, o los permisos legales, en algunos casos se hicieron correcciones a mano, más artesanales, sobre la tirada. Esto es lo que ocurrió, por ejemplo, en *La Araucana* de Alonso de Ercilla. En algunos ejemplares de las ediciones de 1578, 1589 y 1590 se pueden detectar correcciones manuscritas, todas ellas hechas presumiblemente por la misma mano. Suponemos que fue la solución empleada para no reestampar los folios en los que se habían detectado errores —otras veces se optaba por introducir banderillas o pegar trocitos de papel. Volver a imprimir un pliego significaba un gasto considerable de tiempo y de dinero, dado el precio del papel y el tiempo que se necesitaba para volver a componer, estampar y secar antes de plegar y ordenar los diferentes cuadernos que conformaban un libro.

Más curiosa fue, en cambio, la estrategia empleada para modificar un verso en un determinado ejemplar de la *Tercera parte de la Araucana* publicada en 1589, y que quería regalarse al rey. En este caso no estamos ante una modificación de varios ejemplares sino de uno en concreto, en el cual se decidió tapar unos versos con una referencia escatológica y cambiarlos por otros más neutros. Para esta operación de reescritura

---

13 Cuando esto sucede, hablamos de correcciones en prensa, lo que origina varios estados de la misma edición (Moll, 1979).

14 De las doce comedias que tiene la *Parte*, nueve presentan varias correcciones en prensa (Fernández, Rodríguez-Gallego y Valdés, 2022: I, 38).

se utilizó cola para tapar los versos «y alguno que mostrar quiso desnudo / olió súbito mal de puro miedo» y se estamparon encima los versos «con medroso temblor se retrataban / negando la verdad ya comprobado», no sin dejar un rastro visible al ojo humano y un pequeño problema de encuadrado del texto en el espacio, como bien muestra Gómez Canseco (2020: 152)<sup>15</sup>.

Como acabamos de ver, los posibles cambios o rescrituras de un texto no terminaban cuando había concluido el proceso de impresión. Las obras de mayor éxito o financiadas pudieron ser reeditadas por voluntad de su autor o de otra persona. Para ello, podía seguirse la edición de referencia a plana y reglón, sin aportar ningún cambio substancial en el texto, o en algunos casos se aprovechó para revisar el texto, corregir errores o modificar algunas partes. El argumento de la corrección fue el que se utilizó para justificar la segunda edición de las *Obras* de don Luis Carrillo y Sotomayor (1613), como ya habíamos avanzado. El autor del prólogo justificó la necesidad de una nueva tirada porque, gracias a los lectores, se había percatado de la deturpación de los borradores usados para la primera edición: «llegose a esto, que como el libro salió a la luz, algunas personas que le habían leído en vida de su dueño [...] avisaron que algunas cosas de poesía se habían puesto no eran del señor don Luis y otras faltas». Así pues, para enmendar el texto se contó con otros documentos más fiables que le proporcionó alguien cercano al autor: «ofreció los papeles más correctos y limados, que afirmó ser los últimos, conforme a los cuales se debiera haber hecho la impresión» (Carrillo y Sotomayor: 1613: ¶¶¶ 3v). Si bien estas palabras del autor del prólogo podrían interpretarse como una simple *captatio benevolentiae* en la que reprueba los yerros de la primera edición y justifica la necesidad de una segunda, continúa insistiendo y describiendo con bastante detalle los cambios y mejoras que presentaba la nueva impresión<sup>16</sup>. En conjunto, se pretendía corregir la imagen que la primera edición aportaba de Carrillo y Sotomayor, arguyendo que

15 Notorio fue también el caso de la edición barcelonesa de 1646 de *El diablo cojuelo*, en la que se adaptó el texto para eliminar las referencias a los franceses, para evitar asociaciones con el conflicto bélico de la época (Valdés, 1999: 88).

16 Concretamente dice que «lo que se ha hecho en esta impresión se verá cotejando un libro con otro: de los sonetos y versos se quitaron algunas letras y palabras, y se pusieron otras conforme a sus originales, con que quedaron más claros. Enmendose juntamente la puntuación. Pusiéronse las autoridades de autores que se alegan en latín enteras y de otra letra, y sus interpretaciones en romance, porque todos los romancistas gocen de la obra» (Carrillo y Sotomayor, 1613: ¶¶¶ 4r).

«son los libros retratos tan vivos de su dueño, tan naturales imágenes del ingenio y talento de su autor». Se trata de una afirmación que concuerda por completo con la queja que ya habíamos comentado de Juan Pérez de Montalbán, en la que lamentaba el perjuicio que le ocasionaba la circulación de comedias a su nombre («atribuyéndome muchas que no son mías, vanidad muy enojosa para mí, porque si son buenas, les usurpo la gloria a sus dueños y si malas me desacredito con quien las compra», Pérez de Montalbán, 2013: 20).

Un discurso semejante fue el que utilizó Antonio de Laredo Salazar para justificar la segunda edición de la obra de Fernando Afán de Ribera, añadiéndole, además, el argumento de que los lectores le habían reclamado una reimpresión:

Escribió el Duque, mi señor, en Sevilla este papel sobre el título de la *Cruz de Christo*, que, como en él dice, vio en casa de Francisco Pacheco, [...] dejando allí el borrador para que se trasladase y pusiese en limpio. Y porque, llamados de la erudición del tratado y novedad del asunto, pedían ansiosamente sus copias los aficionados a la materia, se juzgó, para poder mejor cumplir con todos, que sería bien darle a la imprenta (Laredo, 1619: s.n.).

Laredo aprovechó la ocasión no solo para corregir los errores que había detectado en la *princeps* sino también para adaptar la edición a un tamaño menor. Y es que las modificaciones relacionadas con las dimensiones de los libros también fueron habituales en la cultura libresca del Siglo de Oro. Si utilizamos el teatro áureo como muestra, durante el siglo XVII se dio pie a la conversión de las *Partes de comedias* en volúmenes desplegados, en colecciones de diversos autores, en relaciones de comedias y en sueltas<sup>17</sup>. Todas estas mutaciones del texto teatral enfocadas a su mercantilización sirven para evidenciar las múltiples vidas o incluso versiones de una obra literaria una vez pasaba de las tablas a las mesas de los componedores del taller tipográfico y, más adelante, a los escaparates de los librer<sup>18</sup>.

---

17 Así lo resumen, para el caso de Lope de Vega, Boadas y Fernández (2020: 202): «Las comedias tenían muchas vidas que respondían a momentos y objetivos distintos, con sus condicionamientos de redacción, puesta en escena e impresión; con sus estrategias de mercado a veces contradictorias que perpetuaban un título por aprovechar su tirón o lo variaban para vestirlo de novedad».

18 Este tema, ampliamente tratado en la tradición hispánica, ha ocupado contribuciones de gran calado como Profetti (1988), Gómez (2015), Fernández (2016), Pontón (2017) o Ulla (2020).

Finalmente, no se puede hablar de cultura literaria sin detenernos un momento en cómo los procesos legales vinculados a la publicación de un libro pudieron determinar el destino de su contenido. Más allá del poder de la censura para marcar, aislar y eliminar todo aquel contenido que se pudiera reprobar bajo su prisma, hubo otros procesos legales que pudieron condicionar el destino de una obra<sup>19</sup>. Antes nos hemos referido a cómo el obispo Juan de Palafox encargó una copia en limpio de su *Vida interior* y mandó quemar el borrador. Este, que nunca llegó a quemarse, fue el original de imprenta para la edición con pie de imprenta de Bruselas de 1682. La sorpresa llegó cuando, en 1691, se publicó en Sevilla otra edición, bajo la promoción de los Carmelitas Descalzos, con el texto autorizado por Palafox. Así pues, y para proteger sus intereses económicos y sus derechos, Teresa Junti, la impresora que contaba con el privilegio real para imprimir la obra de Palafox, inició un pleito contra quienes habían impulsado la segunda edición de la obra en el reino de Castilla:

Siguiose el pleito y cada una de las partes presentó el original por donde quería imprimir, los cuales no concordaban entre sí. Viendo la Religión que el pleito se alargaba y que le había de perder —dice el Padre coronista— se concertó con doña Teresa en que ella imprimiese el libro por su original y diese a la Religión cierta cantidad de tomos (De la Cueva, 1695: 201).

Contrastados los ejemplares se hizo evidente que había dos versiones, pero la sentencia determinó que tenía prevalencia el privilegio real. De nada sirvió que la edición de 1682 se basara en una versión no autorizada por el autor, pues contaba con el privilegio y, además, argumentaba que partía de una versión escrita de puño y letra de Palafox. Finalmente se acordó que Teresa Junti debía aportar a la comunidad una cantidad de ejemplares de la *Vida interior*, aunque nunca cumplió con este compromiso ni los Carmelitas se lo reclamaron, considerándolo un «libro incierto, sospecho, discorde» (De la Cueva, 1695: 202)<sup>20</sup>. El padre De la Cueva, autor del texto en el que se detalla este proceso, se hace una pregunta sustancial, «¿por qué y cómo consintió la Religión (contra expresa voluntad del difunto) que ella imprimiese por un original im-

---

19 Para cuestiones relacionadas con la censura literaria, véase Vega (2013 y 2014) y Urzáiz (2023).

20 De hecho, no hemos conseguido localizar ningún ejemplar impreso por Teresa Junti (De la Cueva, 1695: 202).

perfecto, defectuoso, diminuto?»; «¿No sería mejor oficio de testamentarios dar su original perfecto para que se hiciese la impresión con toda autoridad?». Las preguntas que planteaba De la Cueva eran del todo lógicas, pero por mucho que existiesen motivos razonables para justificar la edición de 1691, la justicia legitimó la publicación de una versión «imperfecta» de la obra en Castilla<sup>21</sup>.

Sirva pues, esta panorámica general sobre la creación y la circulación de las obras literarias, como antesala de las contribuciones que dan sentido a este volumen: escrituras y reescrituras de textos, elaboradas por el propio autor o por otras manos, modificaciones debidas a múltiples traslados, cambios originados en el proceso de impresión o transformaciones que se producen una vez el texto ya circulaba en letras de molde. En todos y cada uno de estos estados se introducen alteraciones en una obra, como bien lo advertía Rico: «Trátase de manuscritos, impresos o reproducciones mecánicas, en la transmisión de un texto se producen siempre desviaciones respecto al modelo o los modelos de cada copia» (Rico, 2005: 46). Esperamos que las aportaciones que conforman este volumen inviten a reflexionar sobre el origen y la motivación de algunos casos de reescrituras, así como de los procesos por los cuales se modifican los textos, se acortan, se amplían o se alteran, a veces para deturparlos o a veces para enmendarlos.

## Bibliografía

- AFÁN DE RIBERA, Antonio, *Del título de la cruz de Christo, Señor nuestro, publicado por Antonio de Laredo Salazar* [s.d.].
- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache. Edición, estudio y notas de Luis Gómez Canseco*, Real Academia Española, Madrid, 2012.
- ALONSO VELOSO, María José, «Quevedo creador: autógrafos y reescritura», en *In nova forma. Reescrituras de la literatura del Barroco*, eds. S. Boadas, A. Llàcer, y E. Miralles, Reichenberger, Kassel, 2025, pp. 23-59.

---

21 La primera edición de la obra (1682) es, en realidad, una impresión pirata. En el pie de imprenta aparecía Bruselas como lugar de publicación, cuando salió de un taller sevillano, estrategia que seguramente se empleó para evitar problemas legales. La segunda edición se publicó en Barcelona en 1687.

- ANTONUCCI, Fausta y Marco PRESOTTO, «La “Veintidós parte perfeta”: historia editorial» en *Comedias de Lope de Vega. Parte XXII*, coord. F. Antonucci y M. Presotto, Gredos, Barcelona, 2023, 2 vols., vol. 1, pp. 1-44.
- BATLLE, Mar, *Patriotisme i modernitat a La fi del comte d’Urgell*, Curial edicions catalanes – Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, 1999.
- BLECUA, Alberto (ed.), Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Austral, Barcelona, 2015.
- BOADAS, Sònia, «Enmendar las faltas: Lope de Vega y la revisión de las comedias autógrafas», *Anuario Lope de Vega*, 29 (2023), pp. 38-70.
- BOADAS, Sònia y Laura FERNÁNDEZ, «Los títulos de las comedias de Lope de Vega: oscilaciones y cambios de los autógrafos a la imprenta», *Studia Aurea*, 14 (2020), pp. 163-212.
- CAMOENS, Luis de, *Las Lusíadas, comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, Juan Sánchez, Madrid, 1639, tomos 3º y 4º.
- CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis, *Obras*, Luis Sánchez, Madrid, 1613.
- DE LA CUEVA, Bernardino, *Vuelos de las plumas sagradas defendidos de una moderna calumnia*, Josep López, Barcelona, 1695.
- DI STEFANO, Giuseppe, «El pliego suelto: del lenguaje a la página» en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. F. Rico, eds. P. Andrés Escapa y S. Garza, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Valladolid, 2000, pp. 171-185.
- FARIA E SOUSA, Manuel de, *El gran justicia de Aragón, don Martín Baptista de Lanuza*, s.n., Madrid, 1650.
- FERNÁNDEZ, Laura, «Tres autógrafos dramáticos del Siglo de Oro empleados como originales de imprenta: a propósito de Lope, Moreto y Matías de los Reyes», *Bulletin Hispanique*, 126, núm. 1 (2024a), pp. 183-208.
- FERNÁNDEZ, Laura, «Diez años de prisas por imprimir teatro (Lope de Vega, Madrid, 1617-25 y 1635)», en *Imprenta y literatura española en los siglos XVI y XVII: de las periferias al centro*, eds. C. Demattè; A. Llàcer y M. Presotto, Collana Rassegna Iberistica, 38 (2024b), pp. 83-101.

- FERNÁNDEZ, Laura, Fernando RODRÍGUEZ-GALLEGO y Ramón VALDÉS, «La “Veinte y una verdadera”: historia editorial» en *Comedias de Lope de Vega. Parte XXI*, coord. G. Pontón y R. Valdés, Gredos, Barcelona, 2022, 2 vols., vol. 1, pp. 1-62.
- FERNÁNDEZ, Laura y Rafael RAMOS, «Introducción», *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 14 (2020) (Ejemplar dedicado a: Veinte años de «Imprenta y Crítica textual en el Siglo de Oro»), pp. 5-34.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Compañías teatrales, manipulación textual y autoría literaria (a propósito de la lengua de Lope)», *Hipogrifo*, IV, 2 (2016), pp. 197-217.
- GARZA, Sonia, *Manuscritos e imprenta*, Universidad de Alcalá, Alcalá, 2005.
- GARZA, Sonia, «La cuenta del original» en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. F. Rico, eds. P. Andrés Escapa y S. Garza, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Valladolid, 2000, pp. 65-95.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, «Después de tirar los pliegos: otras vidas del libro en la imprenta a la luz de dos casos ejemplares», *Studia Aurea*, 14 (2020), pp. 139-162.
- GÓMEZ, Guillermo, *Del corral al papel: Estudio de impresores españoles de teatro en el siglo XVII*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015.
- IRISO ARIZ, Silvia (ed.), Lope de Vega Carpio, *El primero Benavides*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1998a, 3 vols., II, pp. 839-1022.
- IRISO ARIZ, Silvia, «De *El primero Benavides* a *Los Benavides*: autógrafos, compañías e impresos en el teatro de Lope de Vega», en *Edición y anotación de textos: Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos (A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996)*, coord. A. Chas Aguión, M. Pampín Barral, N. Pena Sueiro, B. Campo, C. Parrilla García y M. Campos, 1998b, 2 vols., I, pp. 339-350.
- LÓPEZ LORENZO, Cipriano, «Farfán dramaturgo: nuevas aportaciones al tema de Judith y Holofernes en el teatro del Siglo de Oro», *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*, 11.2 (2023), pp. 28-62.

- MIRALLES, Eulàlia, «Algunes reflexions sobre la disposició textual d'un cançoner barroco (BLM, ms. 68). Per a una lectora: un llibre ofrena i un testament literari», *Zeitschrift für Katalanistik*, 28 (2015), pp. 187-230.
- MOLL, Jaime, «La imprenta manual» en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. F. Rico, eds. P. Andrés Escapa y S. Garza, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Valladolid, 2000, pp. 13-27.
- MOLL, Jaime, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», Separata de: *Boletín de la Real Academia Española* (tomo 59, cuaderno 216, enero-abril 1979), Imprenta Aguirre, Madrid, 1979, pp. 49-107.
- PEDRAZA, Manuel, *El libro español del Renacimiento. La vida del libro en las fuentes documentales contemporáneas*, Arcos Libros, Madrid, 2008.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Primer tomo de comedias. Volumen 1.1*, Reichenberger, Kassel, 2013.
- PONTÓN, Gonzalo, «Imprenta y orígenes del teatro comercial en España (1560-1605)», *Arte Nuevo*, IV (2017), pp. 555-649.
- PRESOTTO, Marco, *Amor, pleito y desafío en Comedias de Lope de Vega. Parte XXII*, coord. F. Antonucci y M. Presotto, Gredos, Barcelona, 2023, 2 vols., vol. 2, pp. 309-506.
- PROFETTI, Maria Grazia, *La Collezione «diferentes autores»*, Reichenberger, Kassel, 1988.
- RICO, Francisco, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2005.
- RUIZ ASTIZ, Javier, «“Tiene poca ciencia de lo ques latin”: la prueba de imprenta como testigo del proceso editorial en el Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, 120 (2018), pp. 27-50.
- SALGADO DE ARAUJO, Juan, *Sumario de la familia ilustrísima de vasconcelos, historiada y con elogios*, Juan Sánchez, Madrid, 1638.
- TORRÓ, Jaume y Albert LLORET, «Textual bibliography for “Tirant lo Blanch”», *Ecdótica*, 20 (2023), pp. 37-61.
- ULLA, Alejandra, «El problema bibliográfico de las comedias sueltas sin datos de impresión. Apuntes para la identificación de algunas

ediciones financiadas por la librería Teresa de Guzmán», *Hipogrifo*, 8, núm. 1 (2020), pp. 579-600.

URTARROZ, Juan Andrés de, *Progresos de la historia en el reino de Aragón*, Herederos de Diego Dómer, Zaragoza, 1680.

URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *La censura teatral en el Siglo de Oro*, Ediciones Universidad de Valladolid, Valladolid, 2023.

VEGA, María José, «Escandaloso, ofensivo y malsonante: censura y vigilancia de la prosa espiritual en la España del Siglo de Oro», *Criticón*, 120-121 (2014), pp. 137-154.

VEGA, María José, «Notas teológicas y censura de libros en los siglos XVI y XVII», en *Las razones del censor: Control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna*, coord. C. Esteve, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2013, pp. 25-53.



# QUEVEDO CREADOR: AUTÓGRAFOS Y REESCRITURA\*

MARÍA JOSÉ ALONSO VELOSO

Universidade de Santiago de Compostela

mariajose.alonso@usc.es

ORCID: 0000-0002-9666-5626

## 1. Introducción

La conocida reflexión de José Antonio González de Salas sobre la improvisación y la resistencia de Quevedo a corregir sus versos —calificó su espíritu como «fácil», «ígneo y arrebatado», lamentando que «se resistió a la emendación y a la lima»<sup>1</sup>— condicionaron su perfil autorial para la posteridad. No obstante, los estudios de quevedistas señeros como Crosby (1967), Blecua (Quevedo, 1969) y Rey (Quevedo, 1985, 1999 y 2000), entre otros, han desmentido tales ideas y demostrado sus desvelos en la corrección de su obra, caracterizada por numerosas reescrituras y abundantes versiones variantes tanto en su poesía como en su prosa. Si en ciertos casos los cambios se debieron a la presión inquisitorial (los *Sueños*, el *Buscón*, *Discurso de todos los diablos*, *Política de Dios...*), ya no cabe duda de que con frecuencia fueron inducidos también por el propósito de mejora estilística, en ocasiones acompañada de la amplificación descriptiva y la precisión léxica.

El objetivo de este artículo es caracterizar sus rasgos como creador, a partir de la información que es posible extraer de los escasos autógrafos conservados, entre los que se cuentan borradores apresurados, imper-

---

\* Este artículo es resultado del proyecto de investigación «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: *Las tres musas*» (Ministerio de Ciencia e Innovación, PID2021-123440NB-I00; AEI/FEDER, UE), así como de la ayuda del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia para 2024, Grupo GI-1373, «Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo», con referencia ED431B2024/15.

1 *Poesía completa*, p. 111. Sigo siempre la edición de Rey y Alonso (2021). Las palabras del editor póstumo proceden de las «Previsiones al lector» en *El Parnaso español* de 1648.

fectos, como los poemas bosquejados en las hojas de guarda de libros que pertenecieron a su biblioteca, y también versiones en limpio, que cabe considerar finales, como las de algún tratado religioso. Partiré de una selección de los más relevantes para apreciar el proceso de creación literaria, ajena a la escritura apresurada y descuidada que le atribuyó su impresor póstumo, pero antes ofrezco una síntesis de los materiales conservados, de desigual naturaleza<sup>2</sup>. El recorrido propuesto pondrá en evidencia que los testimonios conocidos atesoran aún abundantes datos imposibles de descifrar con un análisis filológico tradicional: quedan sin desvelar numerosos detalles sobre el proceso de escritura y reescritura reflejado en los manuscritos, los pasajes tachados, la secuencia de las diferentes correcciones, las tintas utilizadas, las caligrafías presentes en las copias, las vicisitudes de la transmisión y hasta las posibles manipulaciones del texto. Se propone, en consecuencia, la incorporación de nuevas técnicas de las humanidades digitales para que los autógrafos quevedescos aporten toda la información que esconden y puedan así acabar de perfilar el taller poético del autor barroco. Es un camino ya iniciado por Sònia Boadas, por ejemplo, con los autógrafos de las comedias de Lope de Vega, con resultados relevantes y prometedores en el estudio de otras obras y autores áureos.

## 2. Autógrafos conservados

En primer lugar, me refiero a las obras en prosa. La edición de esta parte de su literatura, sin contar la obra no original (las traducciones), contiene un conjunto de unos ochenta textos: satírico-morales, crítico-literarios, burlescos (con una obra picaresca), históricos, morales, políticos, memoriales, religiosos y polémicos. Con excepción de *España defendida* y el borrador de la dedicatoria a Olivares de *Su espada por Santiago*<sup>3</sup>, el primero un texto polémico y el segundo un memorial, los autógrafos conservados copian en todos los casos obras morales y reli-

2 Véase la relación detallada de Rey (Quevedo, 1985: 63-65), que requiere actualización solo en la parte de los libros que poseyó y conservan sus marcas de lectura, en particular notas marginales. Sobre esta materia se han producido cuantiosos hallazgos en las últimas décadas.

3 Conservado en la biblioteca de la Real Academia de la Historia, se identifica con la signatura antigua N-27 y se copia en los ff. 37-38. En el mismo manuscrito misceláneo, consta una copia de la *Carta a Luis XIII* (impresa en Madrid, por la Viuda de Alonso Martín, en 1635), con notas en la guarda anterior y los ff. A1r, 7r y 17r.

gias. En conjunto, son textos graves que, además, no fueron impresos en vida de Quevedo, sino unos años más tarde o incluso en la centuria siguiente y aún con posterioridad. Esta debe de ser, precisamente, la razón de que hayan llegado hasta nosotros. Es lo que sugirió Rey (Quevedo, 1985: 27) en relación con uno de ellos, el manuscrito 100 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, que copia los tratados morales que conocemos con el título de *Virtud militante* y *Las cuatro fantasmas*:

En ningún lugar se observan las manchas, pliegues o indicaciones que serían de esperar en un texto que ha pasado por la imprenta. Su papel es de poca consistencia y la buena conservación hace menos creíble su paso por las manos del impresor, el cajista y el corrector de pruebas. El simple hecho de que el autógrafo haya llegado a nuestras manos refuerza la hipótesis de que no fue utilizado en el taller de Pedro Lanaja, pues es excepcional en el siglo XVII la preservación de manuscritos que han ido a la imprenta. Así pues, el examen físico del códice santanderino inclina a pensar que no es ésta la copia en que se basó la edición de 1651.

Lo mismo cabe decir del resto de las obras prosísticas conservadas, en particular cuatro de carácter religioso: *Providencia de Dios* (BNE, Vit. 7-7), *Sobre las palabras que dijo Cristo en las bodas de Caná* (BNE, Res. 15), *La primera y más disimulada persecución de los judíos* (BNE, Res. 131) y *El martirio pretensor del mártir* (BNE, Res. 157). A ellas hay que añadir el autógrafo de la también sacra *Homilía a la Santísima Trinidad*, hoy en la Hispanic Society de América.

En un corpus poético que ronda el millar de poemas, resultan si cabe más escasos los conservados en manuscritos autógrafos. Por su extensión y por contener un conjunto de textos que Quevedo habría querido configurar como poemario independiente, a la manera de Estacio, destacan las silvas copiadas en el manuscrito de la Biblioteca Nazionale di Napoli (con signatura XIV.E.46, entre los folios 115r-126v y 152r-163v), tal vez relacionadas con la estancia del escritor en Italia al servicio del Duque de Osuna, en el período comprendido entre 1613 y 1618<sup>4</sup>. Otra fuente relevante, e insospechada, se encuentra

---

4 Fueron estudiadas por Ettinghausen (1972), Jauralde (1991), Rey (2006) y, más recientemente, Moya del Baño (2022). Existe edición crítica y anotada del corpus a cargo de Rey y Alonso (Quevedo, 2024), en la que se incluye un aparato diacrónico con las versiones variantes del manuscrito napolitano, por considerarse previas a la versión representada por el impreso de *Las tres musas* (1670).

en el manuscrito Additional 12108 de la British Library<sup>5</sup>. En realidad, es un ejemplar impreso del *Trattato dell'amore umano de Flaminio Nobile* (Lucca, 1569) en cuyas hojas de guarda figuran ocho poemas manuscritos autógrafos de Quevedo<sup>6</sup>. Finalmente, es del mismo tipo la copia del poema «No con estatuas duras», situada en la guarda de un libro de Píndaro, *Pindari Poetae Vetustissimi...* (Basilea, 1535; BNE, Res. 642).

En el caso de la poesía, cabe presumir que los papeles dispersos por un doble motivo, su encarcelamiento en 1639 y su muerte en 1645, recogidos por sus editores póstumos (González de Salas y el sobrino de Quevedo, Pedro Aldrete), debieron de desecharse cuando su poesía fue llevada a imprenta en dos momentos del siglo XVII: tres años después de muerto el poeta, en 1648, y dos décadas más tarde, en 1670. Sus albaceas literarios debieron de tener acceso directo a los originales de su obra poética, o al menos a copias muy próximas, que el impresor habría destruido tras la publicación de las ediciones, como era común en aquella época.

Entre los documentos<sup>7</sup>, la mayor parte de ellos de carácter epistolar, destacan la treintena (33) de cartas intercambiadas con Sancho de Sandoval, que ocupan 64 folios del manuscrito 21833 de la BNE y abarcan desde enero de 1635 hasta agosto de 1645<sup>8</sup>. A ello se suman dos cartas dirigidas al Duque de Osuna entre los años 1615 y 1616<sup>9</sup>, y otra al Cabildo de Santiago, el 1 de febrero de 1628, en relación con la polémica en torno al patronato único del Apóstol. Finalmente, se conserva su declaración sobre ascendientes, como parte del expediente de ingreso en la Orden de Santiago, en el Archivo Histórico Nacional (legajo 6766).

5 Véanse Crosby (1967: 15-27) y Rey (2000: 314-319).

6 Son «Retirado en la paz de estos desiertos» (137; B131, 4r); «Al bastón que le vistes en la mano» (167; B264, 2v); «Salvó aventuradas flotas» (752; B282, 1v); «Diez años de mi vida se ha llevado» (280; B471, 2); «Si hermoso el lazo fue, si dulce el cebo» (292; B483, 2v); «Lisis, por duplicado ardiente Sirio» (293; B484, 3r); «Ya viste que acusaban los sembrados» (567; B499, 3r); y «De todo Meridiano pasto Mosca» (860; B824, 4r). El primer número se corresponde con el de la edición de Rey y Alonso (Quevedo, 2021); se aportan a continuación el número en la de Blecua, quien ofreció la transcripción, y el de la hoja de guarda en que se copia cada poema.

7 Remito a la relación de Rey (Quevedo, 1985: 63-64).

8 Las editó Sánchez Sánchez (2009).

9 Fechadas, en concreto, los días 21 noviembre 1615 y 13 de abril de 1616.

El celo corrector de Quevedo resulta apreciable asimismo en documentos copiados por un amanuense y revisados después por el escritor, preocupado incluso por cuestiones menores en la época como la puntuación de los textos<sup>10</sup>. Revisten especial interés a este respecto algunas correcciones que añadió en el texto manuscrito de la *Carta a Luis XIII* que consta en el manuscrito 6156 de la Biblioteca Nacional (ff. 47v y 49v). «Sobre la copia del amanuense —explica Rey (Quevedo, 1985: 63)— Quevedo hace varios añadidos al margen, así como algunos retoques de puntuación».

Finalmente, hay que mencionar los libros que pertenecieron a la biblioteca ideal de Quevedo, en los que, además del nombre y la firma del poseedor en la portada, existen diferentes marcas de lectura del madrileño, en particular numerosas notas autógrafas marginales en español y en latín. Por su naturaleza, a modo de apuntes, la selección de pasajes destacados y reflexiones derivadas del texto que lee, ofrecen detalles no estrictamente relacionados con su creación literaria. No obstante, en muchos casos tales anotaciones encuentran alguna correspondencia en obras del madrileño.

En aras de la necesaria brevedad, no me detengo en ellos, pues son muchos y han merecido abundantes estudios en las últimas décadas<sup>11</sup>. En sus apostillas está magníficamente perfilado el lector ávido de obras literarias, tratados morales y religiosos, libros de las más variopintas disciplinas; un lector que lee, subraya, anota y, en ocasiones, traslada a su literatura pasajes selectos a veces transformados de sus clásicos predilectos. Y aunque asoma también en ellas su faceta de creador, adquieren menor relieve para determinar sus hábitos reescritores en los autógrafos.

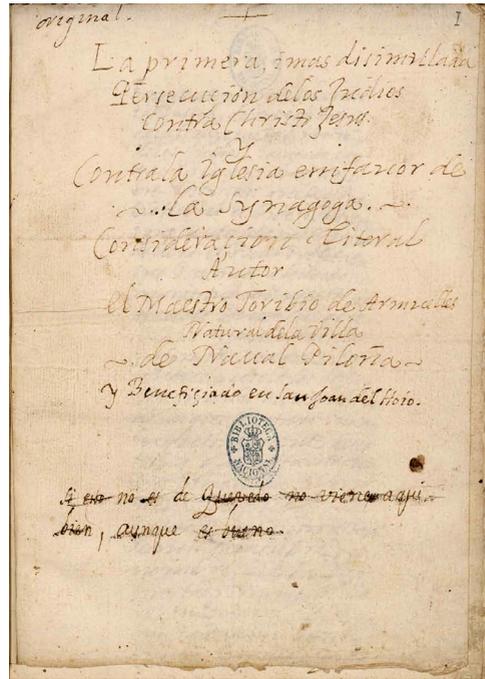
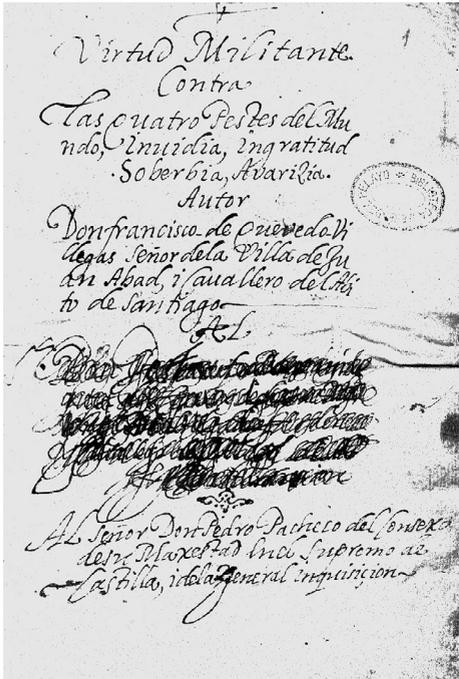
---

10 Es preocupación observada ya en algún autógrafo, concretamente en el de la obra moral *Virtud militante*, donde, según Rey (Quevedo, 1985: 63), «se puede observar, en los folios 61r, 71v y 72r cómo Quevedo ha retocado su propia puntuación».

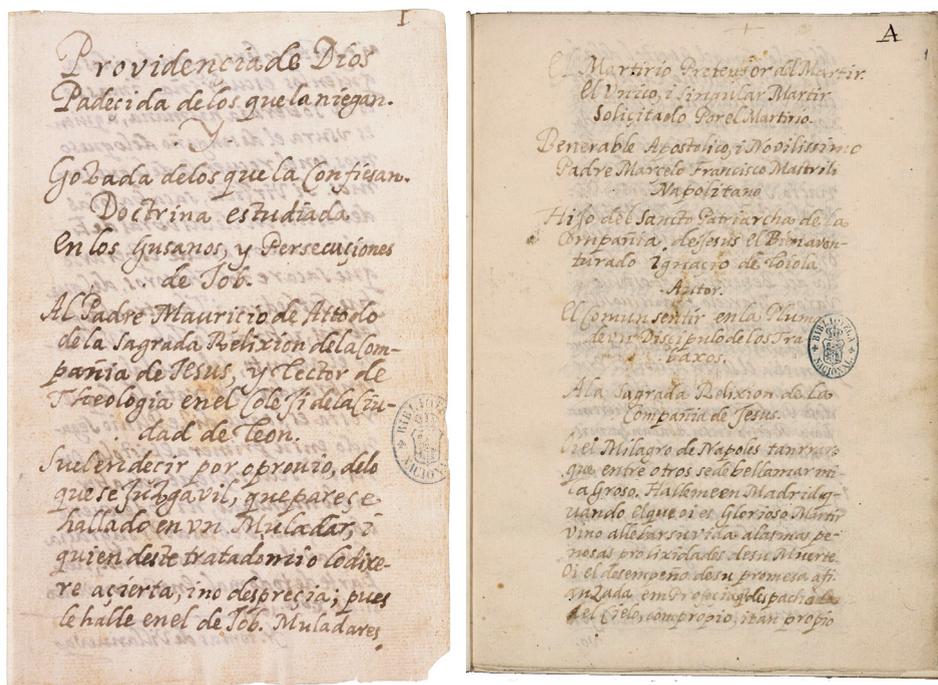
11 Remito al artículo en el que Alonso Veloso (2024) da noticia de dos ejemplares de la biblioteca de Quevedo conservados en la Real Academia Española: el *Sapientum dicta vafre* de Nebrija, en edición de 1577, y la llamada *Crónica de don Juan Segundo*, en la refundición atribuida a Pérez de Guzmán, datada en 1517. En él se incluyen referencias a las más destacadas aportaciones sobre esta materia en las últimas décadas.

### 3. Obras en prosa: diseño editorial

Las obras en prosa conservadas en un autógrafo revelan que Quevedo escribía pensando en el diseño editorial característico de la época, disponiendo el título a la manera de las portadas impresas (imágenes 1 a 4): títulos extensos y con un cuerpo de letra mayor, seguidos de subtítulos con indicación del nombre y los cargos del autor, y finalmente la dedicatoria a un noble. Con independencia del carácter inicial o final del borrador, es un rasgo apreciable en *Virtud militante*, donde también los títulos de los cuatro apartados tienen un cuerpo mayor, así como en tres de las cuatro obras religiosas arriba citadas (*Sobre las palabras* carece de los folios iniciales). Frente a la obra moral, de la que se conserva un borrador presumiblemente inicial, a juzgar por la abundancia de tachaduras y adiciones marginales que existen a lo largo de los folios, las religiosas son versiones en limpio, tal vez finales en la mayor parte de los casos. En conjunto, permiten dibujar una suerte de «poética» de la escritura quevedesca.



Imágenes 1 y 2. Portadas de los autógrafos de *Virtud militante* (BMP, 100), *La primera y más disimulada persecución* (BNE, Res. 131)



Imágenes 3 y 4. Portadas de los autógrafos de *Providencia de Dios* (BNE, Vit. 7-7) y *El martirio pretensor del mártir* (BNE, Res. 157)

### 3.1. La primera y más disimulada persecución de los judíos

Resulta curioso el caso de *La primera y más disimulada persecución*, en cuya portada se intuyen dos momentos diferentes de escritura en la parte de la declaración de autoría fingida: a «el maestro Toribio de Armuelles, natural de la villa de Naval Piloña», se añade, con letra más pequeña y tinta más oscura, «y beneficiado en San Joan del Hoyo»<sup>12</sup>. Una nota en la parte superior («original»), y otra en la inferior («Si esto no es de Quevedo no viene aquí bien, aunque es bueno»), tachada, se deben a otra mano. La disposición del texto en el manuscrito, escrito hasta el folio 3 con márgenes muy generosos, elimina el derecho a

12 Remito a la información aportada por Alonso Veloso en la edición de la obra de Quevedo (2018b).

partir de este punto. Los folios 3v y 4r evidencian un cambio de intensidad de la tinta, que se vuelve más oscura, y que conlleva una escritura más apresurada en apariencia. Además, existen tachaduras ocasionales y la caligrafía no está tan cuidada como al comienzo de la copia. Los folios 7r, 7v y 8r registran una considerable reescritura: el primero de ellos incluye en el margen izquierdo, con letra más pequeña y apretada, un añadido; el segundo presenta tachada una línea completa, que se reescribe por encima, y dos breves añadidos entre líneas, en letra más pequeña; el último revela que Quevedo eliminó casi cinco líneas, enteramente tachadas, e incluyó parte del texto en el espacio marginal izquierdo. Tales correcciones no obstan para que, en prueba de que se concibe como texto definitivo y destinado a la imprenta, incluya la tónica y obligada declaración de sometimiento a la Iglesia católica que suele cerrar el texto de los impresos en el siglo xvii. A ello se añaden el lugar y la fecha de escritura, en apariencia también fingidos, como el seudónimo de la portada: «En Naval Piloña, a 12 de marzo de 1619». Frente al resto de testimonios, el autógrafo carece de varias citas sacras al comienzo de la obra. ¿Son una innovación ajena a Quevedo? Por otra parte, un análisis más exhaustivo de los rasgos materiales del manuscrito tal vez permitiría precisar la datación del opúsculo en relación con el uso del seudónimo y las circunstancias vitales del escritor.

### 3.2. *El martirio pretensor del mártir*

Similar es el caso de *El martirio pretensor del mártir*, que avanza con decisión y escasos titubeos hasta el folio 5v, siempre con exquisito cuidado<sup>13</sup>: una portada delineada con esmero, texto dispuesto en una ancha columna central que deja libres amplios márgenes laterales, letra cuidada y escasas tachaduras que, por lo general, afectan a palabras sueltas. Entre los folios 6r-6v, cuando comienza estrictamente la biografía del santo, desaparece el margen derecho y la caligrafía se vuelve más rápida y descuidada hasta el cierre abrupto de la obra, que pudo producirse cuando Quevedo constató la publicación de otro proyecto editorial semejante y habría decidido abandonar su idea de escribir un opúsculo en torno al mártir napolitano Marcelo Francisco Mastrilli. ¿Quedó inconclusa cuando Quevedo conoció la publicación de otra obra semejante en 1639? ¿Abandonó inmediatamente su idea de escribir

---

13 Véase el estudio textual de la edición en Quevedo (2018a).

un opúsculo en torno al mártir napolitano Mastrilli, muerto en Japón en 1637? ¿O se apresuró para acabarlo sin llegar nunca a concluirlo, tal vez a causa de su prisión?

### 3.3. *Sobre las palabras que dijo Cristo a su santísima madre*

El autógrafo de *Sobre las palabras* parece haber perdido parte del texto: la portada y el comienzo, así como el cierre de la obra<sup>14</sup>. La numeración que consta en el manuscrito es moderna, por lo que no sirve de ayuda para determinar cuántos folios se extraviaron, si es que formaron parte alguna vez del cuaderno en el que se copia. Como sucede con la mayoría de las obras que estamos tratando, se trata de una copia muy esmerada, hecha con caligrafía primorosa y regular. Llama la atención la amplitud del espacio en blanco en cada folio: en este caso, en lugar de los amplios márgenes derecho e izquierdo, se opta por reservar la mitad izquierda del folio para algunas citas latinas, situadas a la altura de las correspondientes traducciones en el texto de la obra. En una ocasión (f. 1v), el considerable espacio marginal facilita la incorporación de una pequeña porción de texto que consiste en una cita adicional, con la que se enriquece el caudal erudito aportado en el cuerpo de la obra. En otro caso (f. 2), marcándolo también con un signo +, se incorpora texto olvidado o añadido a la argumentación inicial («Llamolos para despedirlos [...] la segunda venida gloriosa»). Las tachaduras en el cuerpo del texto son muy escasas, y la caligrafía y la tinta parecen sugerir una escritura continuada y sosegada. Al final del folio 4r y hasta el 5r, último escrito, se produce un cambio en la tinta, un poco más clara, y en el tamaño de la letra, ligeramente más pequeño. La transición señalada sugiere que en ese punto se retomó la copia de la obrita religiosa, ya hasta el final del texto autógrafo. Como mera curiosidad, en el folio 5, se añade una nota marginal, «virgen», al lado de la expresión «Nació de mujer»; tal apostilla se debe a otra pluma. Por el contrario, la porción de texto añadida en el f. 4v («sino a san Josef, que ya era difunto, y fue misterio y esposo») tiene caligrafía quevedesca, como el resto de las anotaciones.

Las preguntas sin respuesta son abundantes. ¿Falta en realidad el título de la obra o formó parte de un proyecto literario más amplio? El

---

14 Remito a los datos aportados en Quevedo (2018c), en la edición de Alonso Veloso del opúsculo religioso.

autógrafo copia en folio aparte, con otra caligrafía, un título que se repite, con ligeras variaciones, en el resto de manuscritos. ¿Es una innovación o se perdió el comienzo después de que se hicieran las otras copias? ¿Por qué el texto parece truncado al final, pero el autógrafo no parece mutilado? ¿Quién añadió un párrafo que figura al final en los seis manuscritos no autógrafos? ¿Es cierto que «falta mucho» del texto, como indican tres manuscritos? Como mera hipótesis, el texto podría estar relacionado con la obra perdida *Consideraciones sobre el Testamento Nuevo*, que la crítica ha relacionado con un manuscrito fragmentario de dudoso contenido y sin atribución que todos los indicios denuncian como apócrifo.

### 3.4. *Providencia de Dios*

El manuscrito de *Providencia de Dios* es el borrador final más extenso entre los conservados<sup>15</sup>. Tras la portada, el texto se dispone de forma regular, dejando libre el espacio marginal. Se diría que Quevedo fue copiando la obra y, en sesiones ulteriores —así lo revela el uso de una tinta más oscura pero idéntica caligrafía—, la revisó de forma concienzuda, introduciendo pequeñas tachaduras (por ejemplo, una línea en los ff. 43v-44) y correcciones que se superponen sobre las letras iniciales. La regularidad de la escritura, trazada con primor, se mantiene hasta el folio 26v, donde se inserta una llamada en forma de cruz que remite al folio 27, en el cual Quevedo aporta citas de San Agustín. Se pueden encontrar algunas muestras de reescritura quevedescas, acotadas a pasajes breves:

Folio	Versión inicial	Versión final
2	el mundo no tiene dueño	Se añade texto «y negarán que le tiene el universo», al margen izquierdo, con marca +.
6v	<del>Temer el vivir con</del>	Para no temer el vivir como
7	immortal, como	immortal, sino como (encima de la línea)
9v	aprender vergüenza	aprender vergüenza de ellos (añadido encima)

15 Puede consultarse la abundante información sobre esta copia autógrafa del tratado en Alonso Veloso (2014) y en la edición de Rey (Quevedo, 2018d), con prólogo conjunto de Alonso Veloso (2018e) para *Providencia de Dios* y *Que hay Dios y providencia divina*.

9v	Mira cuál eres que hasta <del>entre</del> los heresiarcas <del>merces fuego</del>	Mira cuál eres que hasta de los heresiarcas eres condenado
9v	ni la cuiidadosa <del>diligencia</del>	ni la cuiidadosa velocidad
9v	<del>suspendido</del> el paso	detenido el paso
16v	hizo juglar e instrumento	hizo juglar y ocasión
31v	descansa [ <del>al verdadero</del> ]	descansa de los rodeos
35v	en hombros <del>a ella</del>	en hombros al cordel
45v	<del>Parece que cuenta</del>	Este lugar cuenta
48	<del>circunferencia</del>	diámetro
52v	<del>existiendo con</del> el cuerpo	asistiendo en el cuerpo
53v	adición en el margen izquierdo, en medio de una cita latina	x / immorta- / litatem
59v	Se añade una marca y, en un trozo de folio, se añade un texto largo	No solamente [...] que pondera
62	se acordó de ellos juntamente y del hombre	se acordó de ellos <del>juntamente</del> y del hombre
65	potentia <del>extrinseca</del>	potentia intrinseca
66	por lo cual <del>no se puede negar</del>	por lo cual es sin duda
70	Los primeros hombres vivos fueran hijos de los muertos, y los muertos otra vez de los vivos	Los primeros hombres vivos fueran <del>hijos</del> de los muertos, y los muertos otra vez de los vivos
72v	por <del>no</del> ir al infierno <del>pidió a Cristo</del> una legión de ellos [—] entrar	por no ir al infierno escogió una legión de ellos los dejase entrar
72v	reparte <del>a</del> los animales, a las aves	reparte las almas a los animales y a las aves
73v	que fue <del>hacer</del>	que fue trocarle

En la parte inferior del f. 75 se escribe la palabra *fin*; en el verso del mismo folio (75v), Quevedo copia dos citas eruditas, una de Séneca y otra de Pedro Crisólogo, que estrictamente no parecen pertenecer a la obra. La tinta no parece la misma, y se diría que el escritor copió los textos tal vez en distinto momento y para usarlos en otro lugar. La confirmación de este dato no es baladí: primero, porque podría demostrarse lo que parece seguro: el autor no cerró la obra con esas citas. Y además, confirmaría lo evidente: en ese punto se cierra *Providencia* de acuerdo con la voluntad autorial expresada en el autógrafo, sin adiciones de segundas y terceras partes debidas a una manipulación editorial producida en el siglo XVIII. De hecho, la *princeps* de 1700, que dice basarse en un autógrafo, respeta su texto y su estructura sin partes.

### 3.4. *España defendida* y *Virtud militante*

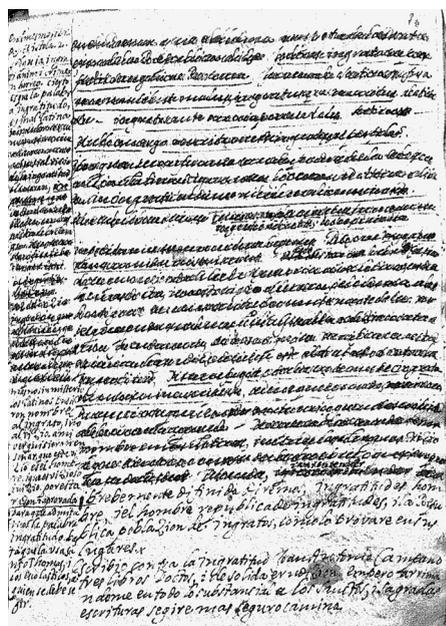
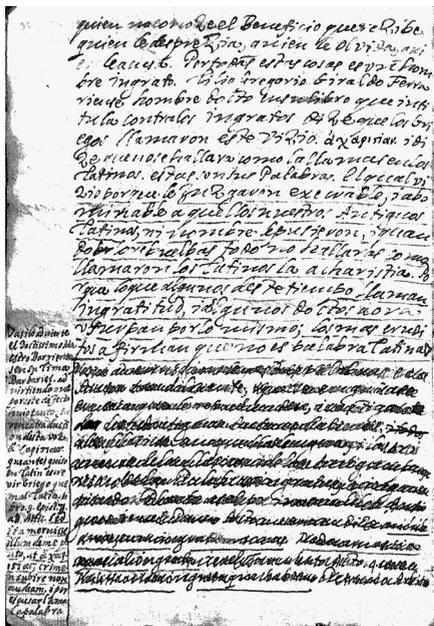
Por oposición a lo observado en las obras religiosas, conservadas en autógrafos que cabe considerar borradores finales, con raros errores y que, por tanto, incorporan escasos ejemplos de reescritura, los autógrafos de *España defendida* y *Virtud militante* reflejan mejor el impulso creativo de Quevedo, en la medida en que se puede observar cómo avanza y retrocede, tacha a conciencia o con escasa convicción, corrige líneas y párrafos. El tratado moral comienza ya con una reescritura de relieve, en una portada semejante a las impresas: el nombre del dedicatario inicial se tacha, para ser sustituido por don Pedro Pacheco<sup>16</sup>. Los trazos de las letras reservan solo un pequeño espacio marginal a ambos lados. Las tachaduras en ocasiones muy extensas se suceden (10v, 15v-16, 22, 23, 24v, 27v, 36, 36v), y también las correcciones de palabras, a veces con leves matices; en ocasiones, con aparente afán de mejorar la expresión o la sintaxis, y hasta de evitar expresiones que podrían resultar demasiado contundentes:

Folio	Versión inicial	Versión final
3	en <del>pecos</del> espacios	en pequeños espacios
9	con <del>oposición a la</del> justicia	sin consentimiento a veces de la justicia
11	san <del>Bernardo</del>	san Buenaventura
14	escribirá <del>de la</del> ingratitud	escribirá contra la ingratitud
14	el nombre <del>griego</del> Eucaristía	el nombre de Eucaristía
17	lo escribe en su <del>Teatro</del> histórico Joan Felice Astolfí	lo escribe en su Oficina histórica Joan Felice Astolfí
32	así como el hombre <del>muerre</del> porque es hombre, así el privado padece <del>porque lo es</del>	así como el hombre adolece porque es hombre, así el privado padece solamente porque lo es
35	con ser ingrato <del>viviendo a todos, y así en esta vida</del>	con ser ingrato a todos, y así viviendo en la comedia desta vida
62	que <del>nunca</del> fue buena	que poco fue buena

Especial complejidad revisten los ff. 15v-16: se tacha algo más de un folio de texto, para ofrecer una nueva redacción íntegra en el margen izquierdo del folio, con letra apretada. Con menor extensión, lo mismo

16 Véanse los datos que constan en las ediciones de Rey en Quevedo (1985 y 2010b).

sucede entre los ff. 23v-24, donde se suprimen ocho líneas del texto. En los ff. 42-42v figuran tachadas 12 y 4 líneas respectivamente, y en los ff. 57v-58 vuelven a borrarse numerosas líneas.



Imágenes 5 y 6. Folios 15v-16 del autógrafo de *Virtud militante* totalmente reescritos

También se añaden citas latinas al margen o referencias bibliográficas (f. 17v, 23, 25, 25v, 46v-47v, 69v, 76, 78, 82-83). En el f. 24, la inclusión de pequeños segmentos de textos parece haberse producido con posterioridad, puntualizando lo dicho. La parte inferior del f. 55v refleja un cambio en el momento de escritura, con cambio en la intensidad de la tinta y unas letras más pequeñas. El f. 27, que no incluye más que alguna leve corrección en el texto, integra en el espacio marginal una extensa porción de texto; aunque la incorporación es más breve, lo mismo sucede en los ff. 32, 33, 49v, 51v; en el f. 32v se añade la admonición «Ingrato es a Dios y a su reino quien no lo hace». Por el contrario, los ff. 72-72v tachan texto muy extenso, pero no lo añaden después en los márgenes. En suma, casi cada folio se beneficiaría de un estudio en profundidad con nuevas técnicas digitales.



### 3.5. *Las cuatro fantasmas*

En este mismo manuscrito, tras la palabra «fin» situada al final del cuarto capítulo de *Virtud militante* (f. 83), el siguiente folio inicia la primera de las cuatro «cartas» que configuran el tratado moral titulado modernamente *Las cuatro fantasmas*, pues el manuscrito no incluye ningún rótulo conjunto que las englobe<sup>17</sup>. Un examen con técnicas digitales tal vez permitiría determinar de forma definitiva lo que hasta la fecha es solo una hipótesis plausible tras la propuesta de Rey (Quevedo, 1985): Quevedo quiso hacer dos tratados diferentes, que escribió en momentos próximos pero no estrictamente coincidentes; la indebida fusión de ambos se debió a una decisión editorial póstuma y ajena al escritor. Por otra parte, solo el hallazgo de alguna copia diferente de las conocidas permitiría explicar de modo convincente por qué el editor partió de un texto en apariencia primitivo e incompleto en relación con la fase de redacción representada por el autógrafo.

En este caso, la copia de la primera «fantasma» no tiene caligrafía quevedesca, sino que fue transcrita por un amanuense que realiza su trabajo con pulcritud, sin aparentes errores ni tachaduras, en lo que parece un apógrafo. No obstante, a partir del f. 86 se aprecia cómo Quevedo supervisó su trabajo, añadiendo nuevo texto: procede marcando cuidadosamente el lugar en el que ha de insertarse y lo copia en el área marginal, donde se lee «y ella es temerosa al pecador, por ser pena del pecado», «mejor séquito tiene el morir que el nacer; a la vida sigue la muerte, a la muerte la resurrección» (imagen 11).

Desde el f. 92, donde da comienzo la segunda carta, la «pobreza», la copia vuelve a ser autógrafa, y reaparecen los fragmentos tachados, como el del nombre del destinatario, sustituido por don Álvaro de Moncalve, lo que provoca una nueva tachadura en el folio siguiente, para incluir el encabezado «Señor don Álvaro» (imágenes 12 y 13). No faltan en la copia autógrafa de este tratado moral algunas porciones de texto tachadas (por ejemplo, ff. 106v y 121, una línea), pero son muy escasas y breves en comparación con las señaladas en *Virtud militante*. Quevedo avanza con agilidad, como copiando de un original terminado. Solo en el f. 105 se inserta al final de una línea y entre líneas nuevo texto, trazado con letra visiblemente más pequeña, que incorpora una anotación marginal a propósito de Séneca y su *De vita beata*; se añade un

---

17 Puede consultarse información de la fuente manuscrita en la edición de Rey y Alonso Veloso en Quevedo (2010a).

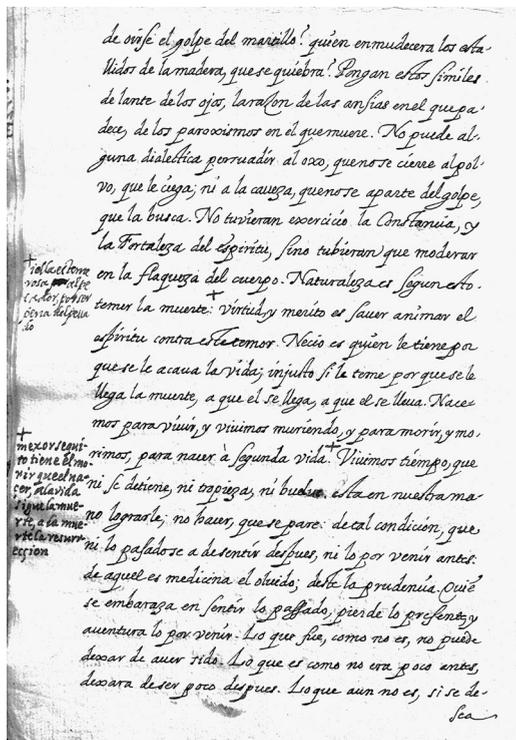


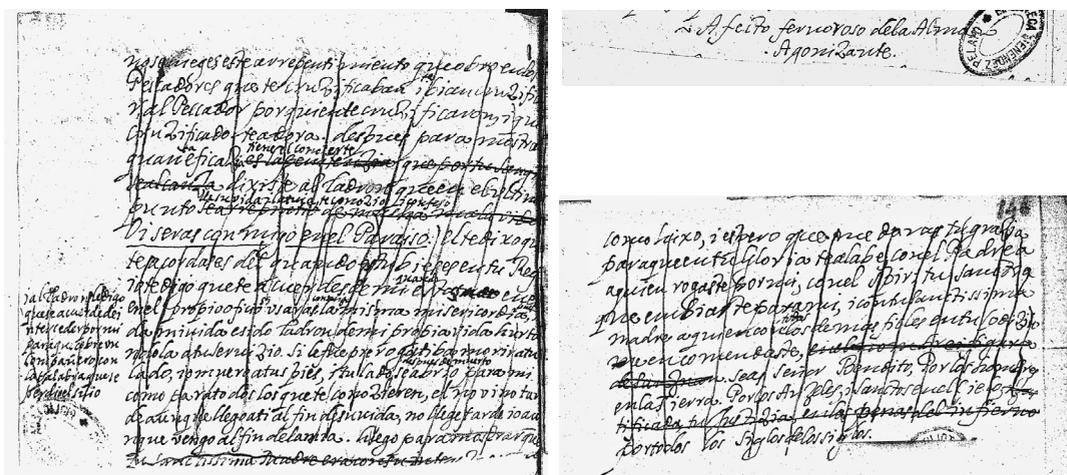
Imagen 11. Letra de un amanuense y añadidos marginales de Quevedo en el f. 86

breve texto al margen en los f. 122 y 133v, y aún más escueto en el f. 123. Folios como el 126 revelan la corrección de seis expresiones, tal vez en revisión posterior (imagen 15). Como sucedía en *Virtud militante*, pero con menos frecuencia, se introduce alguna cita latina o referencia al margen (f. 129v, 136-137, 138v; imagen 14).

La reescritura rara vez afecta a más elementos que una palabra suelta (*alma* se sustituye por *espíritu* en el f. 141, por ejemplo), aunque es posible encontrar sustituciones de mayor relieve, como «he tenido enfermedades que me están agradecidas» por «he tenido enfermedades que no están quejosas» (f. 130v) o «y la misma purga las iba echando en el servicio» por «y la misma purga las iba echando donde había de purgar» (f. 131v), que introducen leves matices semánticos.



Del mismo modo que el tratado comenzaba con un cambio en el personaje al que se dedica, el final del autógrafo tacha la última parte de la obra, «Afecto fervoroso de la alma agonizante» (imágenes 16 a 18), copiado incompleto y con una redacción diferente de la que aparece en la prínceps, que se publicó de forma póstuma quince años después de su redacción en 1635. Una vez más, el examen filológico del autógrafo no responde a muchas preguntas. Además de las expuestas en el caso de *Virtud militante*, cabe indagar, con nuevos recursos técnicos, en si las tachaduras proceden de la misma mano y tinta, si la sustitución del dedicatario se hizo por voluntad de Quevedo, cuándo y por qué se introdujo este cambio.



Imágenes 16, 17 y 18. Parte final de la obra truncada y tachada en el autógrafo

El caso de *Las cuatro fantasmas*, cuyo manuscrito mayoritariamente autógrafo introduce una parte del texto copiada por un amanuense, está relacionado con el del códice napolitano de las silvas, en el que se han identificado hasta tres manos diferentes, aunque la mayoría de los poemas están copiados con la caligrafía de Quevedo. Un ejemplo semejante pero inverso es el de una copia manuscrita de la *Carta a Luis XIII*, uno de los opúsculos antifranceses escritos por Quevedo en el contexto de la declaración de guerra de Francia en 1635. Un amanuense

reproduce el texto de la obra en el manuscrito 6156 de la BNE, que después fue supervisado por Quevedo, hasta el punto de incorporar algunas correcciones y hasta texto adicional en alguno de sus márgenes<sup>18</sup>. Fernández-Guerra (1852: 259) se refirió a él como «el original [...] con arrepenimientos, enmiendas y apostillas autógrafos»; tal afirmación fue matizada por Peraita (Quevedo, 2005: 252), quien lo consideró «un apógrafo, manuscrito copiado sobre un autógrafo, con correcciones manuscritas del autor». Sería un caso semejante al de *Las cuatro fantasmas*.

En el primer folio de la obra (f. 47), debajo del título y la declaración de autoría, el escritor introduce ya entre líneas una referencia bíblica: «Psalmo 67. v. 32. Dissipa gentes quae bella volunt». A partir de este punto, el texto incorpora numerosas correcciones de distinta naturaleza y desigual alcance. Los cambios debidos a la pluma de Quevedo suavizan alguna expresión, fortalecen y dan mayor énfasis a su argumentación o amplifican una determinada idea en el caso de las incorporaciones de texto marginales más extensas y significativas.

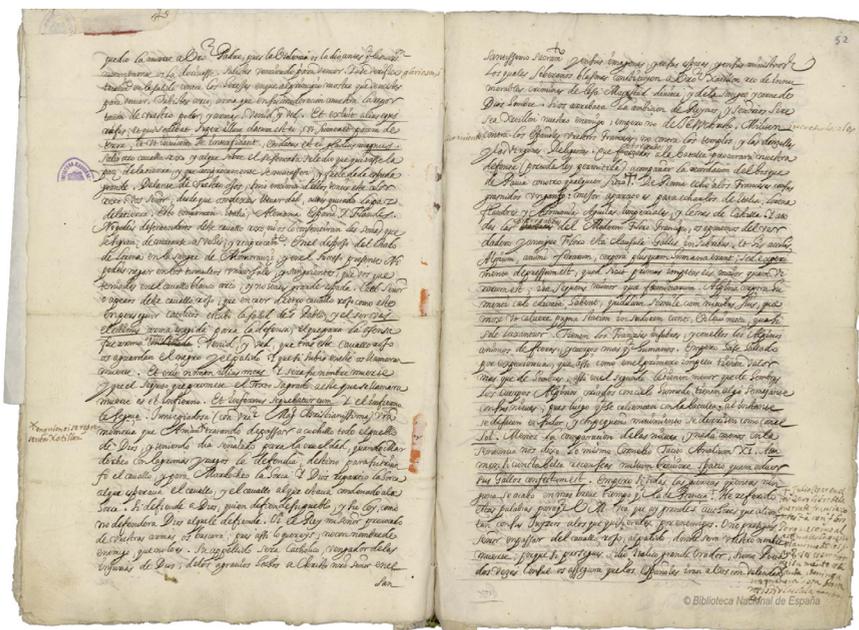
Folio	Versión inicial	Versión final
47v	sobre vuestras <del>tierras</del>	sobre vuestros señoríos
47v	una serenísima <del>muje</del> r	una serenísima Madre
47v	lo obrádes por	lo obrádes por algún
47v		y al parecer mayores [al margen]
48	dispararle <del>vuestra</del> familia	dispararle francia tan esclarecida familia
48v	Pues	Ahora
48v	corona sino capelo	corona sino capelo [al margen]
48v	sintió <del>que</del> huyendo <del>se fuese</del>	sintió que se fuese huyendo
49		glorioso padre y [al margen]
49	el haber <del>vos</del> traído	el haber tolerado traído
49	con que habéis <del>usurpado</del> plazas	con que habéis ocupado plazas
49	en Italia	en Italia más tropas
49	son de hostilidad	son de moderada hostilidad

18 Véanse Fernández-Guerra (1852: 259), Rey (Quevedo, 1985: 63) y Peraita (Quevedo, 2005: 252-258).

49v	no del valor	no del excesivo valor
49v	se espanta de acordarse	se espanta la alma de acordarse
49v	rabiando a <del>nuestra</del> conciencia	rabiando a sus conciencias
49v	cómo podrá defender con vuestro nombre <del>de</del> cristianísimo	cómo podrá defender con vuestro nombre conociendo rey cristianísimo
49v	con otras armas <del>que las</del> vuestras	con otras armas que con las de Xatillón
49v	Menos persuadiréis	Podéis persuadir
49v	atestiguan contra	atestiguan lo contrario
50	<del>en camino la divina providencia el cuchillo de Francisco [—] muchos queda que temer en la</del> venganza del Dios	vuestro intento, que sois rey y rey grande, y tiene Dios vuestro corazón en su mano, y tenéis la venganza del Dios
51bis	Fragmento añadido en un trozo de folio	
51v	Otro fragmento añadido en un trozo de folio, sin numerar	
51v	Ya se verificó totalmente	Ya se verificó gloriosa y totalmente
51v	Amán, tratando de pasar a cuchillo	Amán Í[al margen:] en quien hoy se representa Xatillón, tratando de pasar a cuchillo
52	Militen contra los españoles	Militen, incrédulos al escarmiento, contra los españoles
52	que forzados a la batalla	que provocados a la batalla
52	todas las bravatas	todas las prerrogativas
52		la de Francia [al margen]
56v		Nota autógrafa de Crisóstomo, <i>Oratione de Avaritia</i>







Imágenes 19 a 25. Adiciones marginales y correcciones autógrafas de Quevedo, salvo en los ff. 49v-50, donde el texto tachado se sustituye por otro que parece trazado por el mismo copista que escribe la *Carta a Luis XIII* (17). Las imágenes 20, 21 y 22 incluyen la cita autógrafa de Crisóstomo y dos fragmentos de folio. Tachaduras y adiciones marginales de distinto tipo (23, 24 y 25) (BNE, Mss/6156)

La complejidad textual de la obra es máxima, debido a la existencia de ediciones contrahechas. Por otra parte, en la Real Academia de la Historia se conserva un ejemplar impreso que contiene tres notas autógrafas extensas de Quevedo. El manuscrito con correcciones de su pluma presenta, además, grandes diferencias respecto al texto de la *princeps* de 1635, que incluyen reescrituras y omisiones, pero también algunas adiciones importantes.

No será posible entender cómo se sucedieron las reescrituras de este texto en tanto no se delimiten todas las intervenciones y se establezca una posible secuencia temporal de las mismas, con herramientas que vayan más allá del análisis filológico del códice y el estudio de las variantes textuales. Es crucial también carear las intervenciones en el texto, no trasladadas a la versión impresa, con las censuras difundidas por los enemigos del escritor, en especial el *Memorial* de Juan de Jáuregui a Felipe IV denunciando el contenido de la *Carta a Luis XIII*.

#### 4. Poemas *in fieri*

Debe suponerse que el proceso de publicación de las ediciones póstumas de la poesía de Quevedo, en las que el poeta trabajó en la última etapa de su vida sin llegar a culminar el proyecto, provocó la destrucción de los originales. Calculando un corpus poético integrado por un millar de poemas, llama la atención la escasez de autógrafos: como ya se ha mencionado, 17 silvas en el conjunto de 27 copiadas en el manuscrito de Nápoles; 8 poemas en las hojas de guarda del *Tratatto dell'Amore humano* de Flaminio Nobili (Lucca, 1569; British Library, Additional Ms. 12108); y el poema dedicado al Duque de Osuna «No con estatuas duras», en la guarda de *Pindari Poetae vetustissime...* (Basilea, 1535; BNE, R/642). En total, 26 composiciones, una mínima parte de las que escribió. La mayor parte de ellas poseen otras fuentes textuales, manuscritas o impresas, que permiten confirmar la inclinación del escritor a la lima de sus versos, a la reescritura, con propósito estilístico sobre todo. La única excepción, con un solo testimonio, es la canción pindárica inacabada, cuyos versos Quevedo escribe y retoca en un proceso que debió de ser raudo, desechando lecturas y versos, cambiando el orden de las palabras, buscando sinónimos más ajustados al contexto<sup>19</sup>. Respecto a otros autógrafos, la oda inconclusa conservada en la tercera hoja de guarda de un libro de Píndaro llama la atención por la ausencia casi total de puntuación, con excepción del paréntesis y la coma del v. 9 en el vocativo dirigido al noble objeto de alabanza, y las comas de los vv. 14 y 17, situadas antes de la copulativa *y*.

Entre los textos copiados en el libro de Flaminio Nobili figura la versión autógrafa de un epitafio cuya única fuente textual es este manuscrito, «Salvo aventuradas flotas», y también uno de los poemas más conocidos de Quevedo, «Retirado en la paz de estos desiertos», ejemplo destacado de reescritura, pues el texto manuscrito de su mano se revisa

---

19 Han comentado y/o transcrito el poema diversos estudiosos, entre ellos Janer y Astrana. Destaco las ediciones de Fernández-Galiano (1945), quien modernizó la escritura de Quevedo, en grafías, puntuación y acentuación; y Blecua (Quevedo, 1969: I, 480-481), que mantiene la ortografía quevedesca, pero opta por la actualización del resto de rasgos. Reconstruyo la lectura de los dos últimos versos (vv. 30-31) a partir de su versión, pese a que reconocen que el manuscrito es casi ilegible en ese punto (la parte inferior de la hoja), pues no los leo bien en la reproducción que manejo. Véase también Sáez (2017: 219-225); según señala, «parece ser resultado de un golpe de inspiración en medio de la lectura de poemas pindáricos».

con mimo, sobre la cual la versión impresa en *El Parnaso español* incorpora cambios notables<sup>20</sup>.

Proceso de escritura	Versión definitiva	
Lisipo i Policleto ~Strophe~ No con estatuas duras en que el mármor ocioso i <del>perezoso</del> e i el arte perezoso difunto imitas fixas <del>sin movimiento</del> imita las figuras <del>hurtare tu semb</del>	Lisipo i Policleto ~Strophe~ No con estatuas duras en que el mármor ocioso i el arte perezoso difunto imitas fixas las figuras	
detendré tu semblante que se llevó en los pies la postrer ora que el Mundo teme i llora ni emulo de Lisipo i Policleto (O grande, ia immortal duque de Osuna) para contradezir a tu fortuna procurare con <del>los semblantes</del> tus faciones reales animar los metales que los <del>bultos</del> dorados bultos mas doctos, i mas cultos lisonxa muerta son sin movimiento Valdreme del açento de la lira, i del canto que disfrazando mi sonoro llanto tu nombre llevará de xente en xente i a la Tumba del sol desde el Oriente <del>Plati</del> razonarale el <del>viento</del> Noto por las gauias <del>nadara el Oceano</del>	detendré tu semblante que se llevó en los pies la postrer ora que el Mundo teme i llora ni emulo de Lisipo i Policleto (O grande, ia immortal duque de Osuna) para contradezir a tu fortuna procurare con tus faciones reales animar los metales que los dorados bultos mas doctos, i mas cultos lisonxa muerta son sin movimiento Valdreme del açento de la lira, i del canto que disfrazando mi sonoro llanto tu nombre llevará de xente en xente i a la Tumba del sol desde el Oriente razonarale el Noto por las gauias	5
i el mar que tanto honor deve a sus [tus?] quillas hara que le pronuncien sus orillas i sus golfos que fueron Theatro a tus hazañas aplaudiendo sus sañas las pirámides tres de tus Xirones que hizieron callar en tus pendones las barbaras de exipto oi <del>de piedad</del> de oi lastimados de tu [ausencia eterna] de lágrimas serán borrasca [tierna]	i el mar que tanto honor deve a sus [tus?] quillas hara que le pronuncien sus orillas i sus golfos que fueron Theatro a tus hazañas aplaudiendo sus sañas las pirámides tres de tus Xirones, que hizieron callar en tus pendones las barbaras de exipto, oi lastimados de tu [ausencia eterna] de lágrimas serán borrasca [tierna]	10 15 20
		25
		30

20 Lo han estudiado Astrana (1932: 424-425), Crosby (1967: 26), Blecua (Quevedo, 1969, I: XX, 253-254) y Rey (Quevedo, 1999: 109-110).

## Versión autógrafa inicial

Retirado en la paz destes desiertos  
em pocos, pero Doctos libros juntos  
bibo con el comerzio de difuntos  
i con mis ojos oigo hablar los muertos.  
Si no siempre entendidos, siempre abiertos,  
o enmiendan, o *mejoran* mis asuntos.  
los Libros, que en callados contrapuntos.  
al musico silencio estan despiertos.  
Las grandes almas que la muerte *lleua*  
*la emprenta a los estudios bienhechora*  
restituie, *i en tinta las renueba.*  
en fuga irevocable huie la hora  
*mas no tanto se ausenta inutil en quien zeba*  
*la mente en la leccion que le mexora.*

## Autógrafo conservado

*Retirado en la paz destes desiertos  
em pocos, pero Doctos libros juntos  
bibo con el comerzio de difuntos  
i con mis ojos oigo hablar los muertos.  
Si no siempre entendidos, siempre abiertos,  
o enmiendan, o *mejoran* mis asuntos.  
los Libros, que en callados contrapuntos.  
al musico silencio estan despiertos.  
Las grandes almas que la muerte *lleua*  
*la emprenta a los estudios bienhechora*  
restituie, *i en tinta las renueba.*  
en fuga irevocable huie la hora  
*mas no tanto se ausenta inutil en quien zeba*  
*la mente en la leccion que le mexora.**

*Retirado en la paz de estos desiertos,  
con pocos pero doctos libros juntos,  
vivo en conversacion con los difuntos  
y escucho con mis ojos a los muertos.  
Si no siempre entendidos, siempre abiertos,  
o enmiendan o fecundan mis asuntos;  
y en músicos callados contrapuntos.  
al sueño de la vida hablan despiertos.  
Las grandes almas que la muerte ausenta,  
de injurias de los años vengadora,  
libra, ¡oh gran don Ioseph!, docta la emprenta.  
En fuga irrevocable huye la hora,  
pero aquella el mejor calculo cuenta  
que en la lección y estudios nos mejora.*

*Retirado en la paz de estos desiertos,  
con pocos pero doctos libros juntos,  
vivo en conversacion con los difuntos  
y escucho con mis ojos a los muertos.  
Si no siempre entendidos, siempre abiertos,  
o enmiendan o fecundan mis asuntos;  
y en músicos callados contrapuntos.  
al sueño de la vida hablan despiertos.  
Las grandes almas que la muerte ausenta,  
de injurias de los años vengadora,  
libra, ¡oh gran don Ioseph!, docta la emprenta.  
En fuga irrevocable huye la hora,  
pero aquella el mejor calculo cuenta  
que en la lección y estudios nos mejora.*

*Retirado en la paz de estos desiertos,  
con pocos pero doctos libros juntos,  
vivo en conversacion con los difuntos  
y escucho con mis ojos a los muertos.  
Si no siempre entendidos, siempre abiertos,  
o enmiendan o fecundan mis asuntos;  
y en músicos callados contrapuntos.  
al sueño de la vida hablan despiertos.  
Las grandes almas que la muerte ausenta,  
de injurias de los años vengadora,  
libra, ¡oh gran don Ioseph!, docta la emprenta.  
En fuga irrevocable huye la hora,  
pero aquella el mejor calculo cuenta  
que en la lección y estudios nos mejora.*

Imagen 26. Soneto conservado en un libro  
de Flaminio Nobili

El autógrafa refleja la selección léxica (*mejoran* se sustituye por *fecundan*, y *lleua* por *ausenta*) y el cuidado con que se liman los tercetos. Además, Quevedo introduce un vocativo, *don Juan*. La versión póstuma sustituye el título poético «Comercio de difuntos contrapuntos» por una supuesta circunstancia: el envío del poema a González de Salas,

## Versión autógrafa final

*comerzio de difuntos contrapuntos*

Retirado en la paz destes desiertos.  
em pocos, pero Doctos libros juntos  
bibo con el comerzio de difuntos  
i con mis ojos oigo hablar los muertos.  
Si no siempre entendidos, siempre abiertos,  
o enmiendan, o *fecundan* mis asuntos.  
los Libros, que en callados contrapuntos.  
al musico silencio estan despiertos.  
*Las grandes almas que la muerte ausenta*  
*de injurias de los años vengadora*  
restituie, *D. Juan docta la imprenta.*  
en fuga irevocable huie la hora  
*mas con el mexor calculo se cuenta*  
*la que en leccion i estudio nos mexora.*

## Versión impresa en 1648

Algunos años antes de su prisión última me  
envió este excelente soneto desde La Torre

Retirado en la paz de estos desiertos,  
con pocos pero doctos libros juntos,  
vivo en conversacion con los difuntos  
y escucho con mis ojos a los muertos.  
Si no siempre entendidos, siempre abiertos,  
o enmiendan o fecundan mis asuntos;  
y en músicos callados contrapuntos.  
al sueño de la vida hablan despiertos.  
Las grandes almas que la muerte ausenta,  
de injurias de los años vengadora,  
libra, ¡oh gran don Ioseph!, docta la emprenta.  
En fuga irrevocable huye la hora,  
pero aquella el mejor calculo cuenta  
que en la lección y estudios nos mejora.

quien podría haber realzado aún más su protagonismo incluyéndose como destinatario, don Josef, en lugar de don Juan. ¿Es una nueva manipulación editorial o la decisión final del autor?

Versión autógrafa

Versión impresa 1648

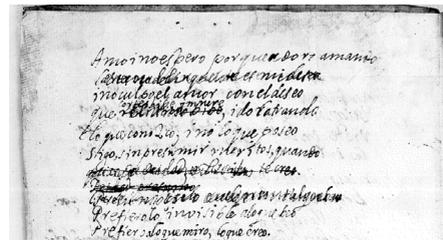
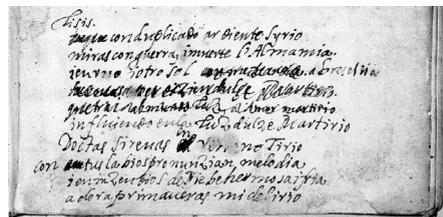
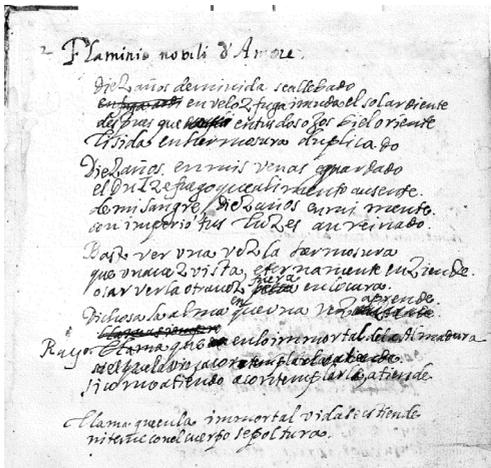
Flaminio nobili 8 Amore.

*Amor de sola una vista nace, vive, crece  
y se perpetúa*

Diez años de mi vida se a llebado  
~~en fuga ardi~~ en veloz fuga i muda el sol ardiente  
despues que [dupli] en tus dos ojos bi el oriente  
Lisida en hermosura duplicado  
Diez años en mis venas guardado  
el dulce fuego que alimento ausente  
de mi sangre, diez años en mi mente  
con imperio tus luzes an reinado  
Basto ver una vez la hermosura  
que una vez vista, eternamente enziende  
osar verla otra vez ~~pe[na]~~ fuera en locura  
Dichosa la alma en que una vez [enziende] aprende  
~~Llama siempre~~  
Rayo Llama que [de] en lo immortal de la Alma dura  
si el que la vio, a contemplarla atiende.  
si como atiendo a contemplarla, atiende  
Llama que en la immortal vida se estiende  
ni teme con el cuerpo sepultura

Diez años de mi vida se ha llevado  
en veloz fuga y sorda el sol ardiente,  
después que en tus dos ojos vi el Oriente,  
Lísida, en hermosura duplicado.  
Diez años en mis venas he guardado  
el dulce fuego que alimento, ausente,  
de mi sangre. Diez años en mi mente,  
con imperio, tus luces han reinado.  
Basta ver una vez grande hermosura,  
que, una vez vista, eternamente enciende,  
y en l'alma impresa eternamente dura.

Llama que a la inmortal vida trasciende  
ni teme con el cuerpo sepultura,  
ni el tiempo la marchita ni la ofende.



Imágenes 27, 28 y 29. Dos poemas autógrafos en el libro de Flaminio Nobili

Significativas resultan asimismo las versiones variantes de poemas amorosos publicados finalmente en la edición póstuma de 1648, «Diez años de mi vida se ha llevado»<sup>21</sup>. El autógrafo en las hojas de guarda del ejemplar de Nobili refleja las vacilaciones del escritor, a quien parece costarle mucho dar la redacción definitiva a la composición, sobre todo en los versos de los tercetos.

La dificultad y las dudas que parecen asaltar a Quevedo en el momento de la creación poética, así como su revisión de los poemas, se aprecian también en el soneto amoroso «Lisis, por duplicado ardiente Sirio», en el cual solo el segundo cuarteto muestra en el autógrafo una versión «limpia» y próxima a la que se imprimió de forma póstuma<sup>22</sup>.

#### Versión autógrafa

Lisis, ~~tu que~~ con duplicado ardiente Sirio  
 miras con guerra, y muerte l'Alma mía.  
 i en uno i otro sol con ~~me[—]dia~~, abres el día  
~~hermoso [desdén] i dulce martirio.~~  
~~que trai al mundo luz, al Amor martirio~~  
 influyendo en la luz dulce martirio  
 Doctas sirenas [~~a~~] en veneno Tirio  
 con [~~en~~] tus labios pronunzian melodía  
 i en inzendios de Niebe hermosa i fría  
 adora primaueras mi delirio  
 Amo i no espero porque adoro amando  
 [~~eterno delincuente es mi deseo~~]  
 i no culpo el amor con el deseo  
 que ~~religioso bibe~~ cortes bibe i muere, idolatrando  
 Lo que conozco, i no lo que poseo  
 sigo, sin presumir méritos, quando  
 quando deidad, o Lisida, te creo  
 Deidad presumo  
 Presumo [~~lo~~]selo en el [~~—~~]al que beo  
 Prefiero lo invisible a lo qu beo  
 Prefiero a lo que miro, lo que creo.

#### Versión impresa en 1648

*Continúa la significación de su amor con la hermosura que le causa, reduciéndole a doctrina platónica*

Lisis, por duplicado ardiente Sirio  
 miras con guerra y muerte l'alma mía;  
 y en uno y otro sol abres el día,  
 influyendo en la luz dulce martirio.  
 Doctas sirenas en veneno tirio  
 con tus labios pronuncian melodía;  
 y en incendios de nieve hermosa y fría  
 adora primaveras mi delirio.  
 Amo y no espero, porque adoro amando;

*ni mancha al amor puro mi deseo,  
 que cortés vive y muere idolatrando.  
 Lo que conozco y no lo que poseo  
 sigo, sin presumir méritos, cuando*

*prefiero a lo que miro lo que creo.*

21 Es el poema 280 en la edición de Rey y Alonso (Quevedo, 2021: 404-405). Véanse Crosby (1967: 20) y Bleuca (Quevedo, 1969: I, 656-657).

22 Remito a Crosby (1967: 25) y Bleuca (Quevedo, 1969: I, 664-665). Tiene el número 293 en la edición de Rey y Alonso (Quevedo, 2021: 413).

Como se observa, en la versión autógrafa, que ha sido datada hacia 1634, en la época de redacción de *Virtud militante* y *Las cuatro fantasmas*, Quevedo ensaya tres formulaciones antes de dar con la redacción definitiva del verso cuarto, coincidente con la que consta en *El Parnaso español*. Lo mismo sucede en los tercetos, sobre todo en el último: hasta cuatro redacciones se desechan antes de escribir la quinta y última, que se repite en la edición póstuma, «Prefiero a lo que miro lo que creo».

Es evidente que los tercetos, es decir, el cierre de los sonetos, suscitaban mayoritariamente las principales reescrituras, a tenor de lo que sucede también en «Ya viste que acusaban los sembrados»<sup>23</sup>, soneto incluido en la musa séptima, Euterpe, en la edición de *Las tres musas* (1670). En esta composición, Quevedo llega a redactar seis versos para el primer terceto, de los cuales desecha finalmente la mitad.

Versión autógrafa

Versión impresa en 1670

Ya biste que acusaban los sembrados  
secos las nubes, i las lluvias ~~ff—~~. Luego  
viste en la tempestad temer el riego  
los sulcos con el Rayo amenazados.  
mas quieren verse secos que abrasados  
biendo que al agua la acompaña el fuego.  
i al relampago, i Trueno sordo i ziego  
~~el labrador [Pulido] i mustio el Campo teme los nublados~~  
i mustio, el Campo teme los nublados—  
No de otra suerte temen la hermosura  
~~que desearon ver los ojos mios~~  
~~mis ojos que en los tuios codizieron~~  
~~en los tuios, o Lisi, hermosa, i dura~~  
~~biendo en ellos Reinar la llama pura.~~  
*Clemente llama, i luz serena i pura*  
pues luego que se abrieron fulminaron  
~~i en ellos mi castigo i mi uentura~~  
amedrentando el gozo a mi uentura  
~~p[or mi] venzieran~~ i enzendieron en mi quanto miraron

*Dice que, como el labrador teme el agua  
cuando viene con truenos, habiéndola  
deseado, así es la vista de su pastora*

Ya viste que acusaban los sembrados  
secos las nubes y las lluvias; luego  
viste en la tempestad temer el riego  
los surcos, con el rayo amenazados.  
Más quieren verse secos que abrasados,  
viendo que al agua la acompaña el fuego,  
y el relámpago y trueno sordo y ciego;  
y, mustio, el campo teme los nublados.

No de otra suerte temen la hermosura  
*que en los tuyos mis ojos codiciaron,*

*anhelando la luz serena y pura;*  
pues, luego que se abrieron, fulminaron  
y, amedrentando el gozo a mi ventura,  
encendieron en mí cuanto miraron.

23 Es el poema 567 en la edición de Rey y Alonso (2021: 1075). Remito a Crosby (1967: 24) y Blecua (Quevedo, 1969: I, 674).

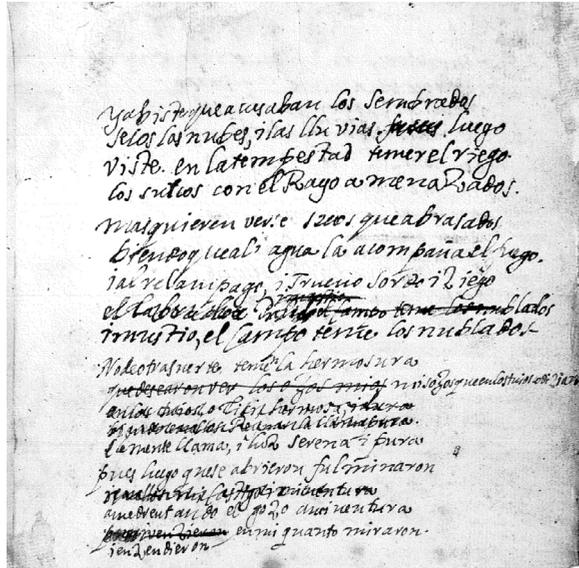
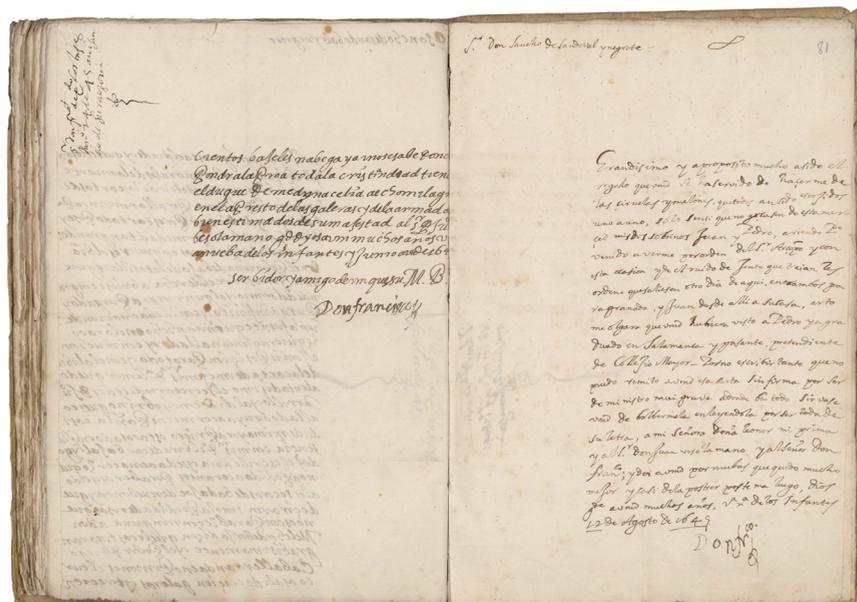
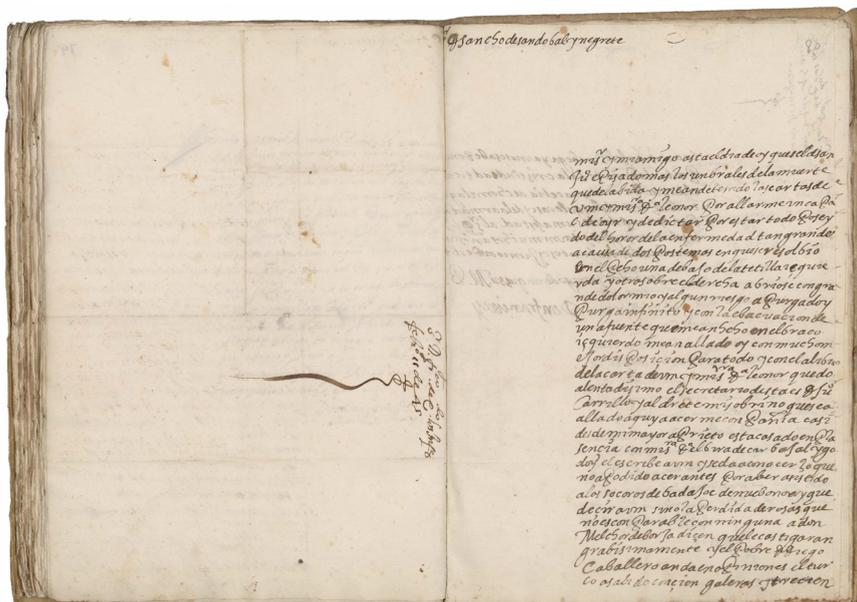


Imagen 30. Redacción autógrafa de «Ya viste que acusaban los sembrados»

Como se comentaba al comienzo, el catálogo de autógrafos quevedescos se cierra con un importante número de cartas, la mayoría datadas al final de su vida.

Por la naturaleza del género epistolar y el destinatario de las mismas, noble, nos encontramos con redacciones pulcras que nada desvelan sobre las dudas, los avances y los retrocesos propios del proceso creativo. Pero sí del hombre Quevedo, apurando el último aliento de su existencia. El decurso trazado por las misivas enviadas desde enero de 1635 hasta agosto de 1645 está salpicado de noticias «familiares» y políticas transmitidas a su interlocutor, don Sancho de Sandoval. El intercambio epistolar, como su propia vida, quedó suspenso involuntariamente a causa de su prisión en San Marcos de León, entre 1639 y 1643, de la que se libera maltrecho y próximo a la muerte.

El códice permite observar la transición desde la esmerada caligrafía inicial del escritor —plasmada en trazos cuidadosos incluso cuando la mano pierde firmeza por la grave enfermedad de sus últimos meses de vida—, hasta los trazos impersonales de la pluma del amanuense en el desenlace, rematada por una rúbrica autógrafa de Quevedo que es mera sombra de la auténtica, presagio del inminente final. Abreviada y titubeante como su propia vida.



Imágenes 31 y 32. Cartas finales de Quevedo a Sancho de Sandoval. En junio aún redacta las cartas de su puño y letra, al tiempo que estampa ya una firma titubeante. El 12 de agosto dicta a su amanuense e intenta borrajear su rúbrica (BNE, Mss/21883)

## 5. Perspectivas y final

El recorrido realizado nos permite verificar que Quevedo dibujaba portadas a partir de la disposición de sus elementos textuales, jugando con la caligrafía, el tamaño y el grosor del trazo; reservaba márgenes amplios para insertar citas eruditas y posibles enmiendas a su texto; revisaba con cuidado y modificaba la copia encomendada al amanuense, fijándose hasta en los signos de puntuación en tiempos previos a las dieciochescas normas de la lengua. Hemos ratificado, en definitiva, cómo castigaba sus escritos, por voluntad propia, puliendo al máximo su estilo. En conjunto, sus autógrafos permiten dibujar una suerte de «poética» de la escritura quevedesca.

Por desgracia los originales conservados se limitan a su faceta grave, moral y religiosa preferentemente, que no siempre pasó del manuscrito a la imprenta a lo largo de su vida. No ha quedado huella, en cambio, de ningún autógrafo de sus obras más polémicas, difundidas profusamente de forma manuscrita e impresa: los *Sueños* o *Política de Dios*, entre otras. Puede suponerse que desaparecieron al llegar a la imprenta, aunque tal vez fueron destruidos por el propio autor o por quienes le requisaron sus papeles en el momento de su detención y encarcelamiento. Disponer de ellos nos permitiría estudiar cómo los censuró para preservar su integridad autorial y humana, en un intento de eludir el acoso de sus enemigos y las denuncias ante la Inquisición.

Los autógrafos de Quevedo están bien estudiados en general. No faltan descripciones exhaustivas, transcripciones, ediciones y reflexiones sobre sus hábitos de escritura y su caligrafía. La minuciosidad de numerosas aportaciones induce la impresión, a mi juicio falsa, de que resta poco por hacer. Lo cierto es que los estudios quevedescos aún carecen de una faceta que podría resultar muy productiva: el análisis de los manuscritos autógrafos con herramientas de las humanidades digitales, que permitirían definir tal vez de modo óptimo el perfil de Quevedo durante el proceso creativo. La reconstrucción de los versos o los párrafos tachados ha dependido del esfuerzo, a veces infructuoso, de filólogos memorables que entonces no podían siquiera soñar con las posibilidades técnicas surgidas en las últimas décadas.

El campo de estudio no es equiparable al de las comedias áureas, ni los problemas se pueden considerar semejantes a los estudiados por ejemplo por Boadas (2020) para los autógrafos de Lope de Vega. En el caso de Quevedo, sus manuscritos no fueron manipulados por autores de comedias ni vivieron los avatares de la producción teatral del Fénix. Pero cabe suponer que permitirían una descripción más certera de la

génesis de su obra, a partir del análisis de las tachaduras, los cambios, los añadidos y las supresiones de texto, lo que en la práctica implica un paso más, quizá decisivo, para llegar a comprender las distintas facetas de su *usus scribendi*. Es decir, al imprescindible análisis filológico y codicológico ya realizado, podría sumarse ahora el apoyo de técnicas e instrumentos relacionados con la fotografía y la espectroscopia, como la fotografía espectral y la fluorescencia de rayos X. Por ejemplo, un análisis químico de las tintas con esta última técnica podría demostrar la existencia de tintas diferentes en pasajes tachados y reescritos: además de la caligrafía original de Quevedo, la superpuesta y la del tachado. La información sobre dedicatarios eliminados o pasajes censurados, por ejemplo, podría resultar preciosa para entender tanto la intervención del autor en su texto como la eventual participación de otros agentes ajenos a la voluntad autorial. Del análisis podrían derivarse nuevos datos sobre fechas o la delimitación precisa de obras confundidas en la historia textual.

Apoyados en tales recursos técnicos, es posible que consigamos trascender el terreno de la hipótesis para ofrecer algunas certezas fiables sobre el proceso de composición de su literatura, a partir del análisis de los manuscritos autógrafos conservados. El camino está lejos de ser sencillo, pues, como se ha demostrado, la obtención de alguna información fidedigna es muchas veces resultado de la combinación de diferentes técnicas e instrumentos, así como de la colaboración de distintos especialistas (bibliotecarios, restauradores, fotógrafos y químicos, además de filólogos). Pero parece indudable que las herramientas analíticas y de imagen constituyen ya un horizonte ineludible para explicar la composición y circulación de los textos áureos.

## Bibliografía

- ALONSO VELOSO, María José, «Quevedo, lector de Nebrija y Pérez de Guzmán», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 11 (2024), pp. 1-38. <<https://doi.org/10.14603/11A2024>>.
- ALONSO VELOSO, María José, «Prólogo conjunto de *Providencia de Dios y Que hay Dios y providencia divina*», en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, dir. A. Rey y coord. M. J. Alonso Veloso, volumen VII, «Tratados religiosos», Castalia, Barcelona (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica), 2018e, pp. 427-489.

- ALONSO VELOSO, María José, «Escritura y transmisión de *Providencia de Dios* de Quevedo», *Analecta Malacitana*, 37, 1-2 (2014), pp. 39-82.
- ARREDONDO, María Soledad, «Notas para una edición de la carta de Luis XIII de Quevedo», en *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, coord. Ignacio Arellano y Jesús Cañedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1987, pp. 13-37.
- BOADAS, Sònia, «Techniques and Instruments for Studying the Auto-graph Manuscripts of Lope de Vega», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 8, 2 (2020), pp. 509-531.
- CROSBY, James O., «La creación poética de ocho poemas autógrafos», *En torno a la poesía de Quevedo*, Castalia, Madrid, 1967, pp. 15-42.
- ETTINGHAUSEN, Henry, «Un nuevo manuscrito autógrafo de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española*, 52 (1972), pp. 211-285.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Manuel, «Notas sobre una oda incompleta de Quevedo», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 52 (1945), pp. 349-366.
- JAURALDE POU, Pablo, «*Las silvas de Quevedo*», *La silva*, coord. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1991, pp. 157-180.
- QUEVEDO, Francisco de, *Silvas*, ed. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Ediciones Universidad de Salamanca (colección Textos recuperados), Salamanca, 2024.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía completa*, ed. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Editorial Castalia, Barcelona, 2021.
- QUEVEDO, Francisco de, *El martirio pretensor del mártir. El único y singular mártir solicitado por el martirio: venerable, apostólico y nobilísimo padre Marcelo Francisco Mastrili, napolitano, hijo del sancto patriarca de la Compañía de Jesús, el bienaventurado Ignacio de Loyola en Obras completas en prosa*, volumen VII, «Tratados religiosos», ed. María José Alonso Veloso y dir. Alfonso Rey, coord. María José Alonso Veloso, Editorial Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica), Barcelona, 2018a, pp. 395-424.
- QUEVEDO, Francisco de, *La primera y más disimulada persecución de los judíos contra Cristo Jesús y contra la Iglesia, en favor de la sinagoga en Obras completas en prosa*, volumen VII, «Tratados religiosos», ed. María José Alonso Veloso y dir. Alfonso Rey, coord.

- María José Alonso Veloso, Editorial Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica), Barcelona, 2018b, pp. 3-38.
- QUEVEDO, Francisco de, *Sobre las palabras que dijo Cristo a su santísima Madre en las bodas de Caná de Galilea*, en *Obras completas en prosa*, volumen VII, «Tratados religiosos», ed. María José Alonso Veloso, dir. Alfonso Rey, coord. María José Alonso Veloso, Editorial Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica), Barcelona, 2018c, pp. 91-120.
- QUEVEDO, Francisco de, *Providencia de Dios, padecida de los que la niegan y gozada de los que la confiesan. Doctrina estudiada en los gusanos y persecuciones de Job*, en *Obras completas en prosa*, volumen VII, «Tratados religiosos», ed. y dir. Alfonso Rey, coord. María José Alonso Veloso, Editorial Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica), Barcelona, 2018d, pp. 491-570.
- QUEVEDO, Francisco de, *Las cuatro fantasmas de la vida*, en *Obras completas en prosa*, tomo 1, volumen IV, «Tratados morales», ed. Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Editorial Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica), Madrid, 2010a, pp. 287-444.
- QUEVEDO, Francisco de, *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo envidia, ingratitude, soberbia, avaricia*, ed. Alfonso Rey Álvarez (ed. lit.), en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa. Tratados morales*, vol. IV. t. II, Castalia, Madrid, 2010b, pp. 447-563.
- QUEVEDO, Francisco de, *Carta al serenísimo, muy alto, y muy poderoso Luis XIII, rey cristianísimo de Francia*, en *Obras completas en prosa*, volumen III, ed. Carmen Peraita y dir. Alfonso Rey, Castalia, Madrid, 2005, pp. 251-305.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía moral (Polimnia)*, ed. Alfonso Rey, Editorial Tamesis, Madrid-London, 1999.
- QUEVEDO, Francisco de, *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo, envidia, ingratitude, soberbia, avaricia*, ed. Alfonso Rey, Universidad, Santiago de Compostela, 1985.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1969-1981, volúmenes I-IV.
- QUEVEDO, Francisco de, [*Las cuatro fantasmas de la vida*], Biblioteca de Menéndez Pelayo, 100, ff. 83-145.

- QUEVEDO, Francisco de, [*Silvas*], Biblioteca Nazionale di Napoli, XIV.E.46, ff. 115-126v y 152-163v.
- QUEVEDO, Francisco de, «No con estatuas duras», conservado en la guarda de *Pindari Poetae Vetustissimi, Lyricorum facile principis, Olympia, Pythia, Nemea, Isthmia, Per Ioan, Lonicerum*, Basilea, 1535, Biblioteca Nacional de España, R/642.
- QUEVEDO, Francisco de, Borrador de la dedicatoria al Conde-Duque de Olivares de *Su espada por Santiago*, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, colección Salazar, 9/1032 (*olim* N 27), ff. 37-38.
- QUEVEDO, Francisco de, Borrador del *Memorial dirigido al Conde-Duque de Olivares pidiendo le mude la prisión*, Biblioteca Nacional de España, Mss/12717, f. 140.
- QUEVEDO, Francisco de, *Carta a Luis XIII*, en [*Papeles históricos y eclesiásticos referentes a España en los siglos XVI XVII*], Biblioteca Nacional de España, Mss/6156.
- QUEVEDO, Francisco de, *Cartas al Duque de Osuna*, de 21 de noviembre de 1615 y de 13 de abril de 1616, Archivo Histórico Nacional, Sección de Consejos, legajos 49868, nº 7 y 49866, nº 45.
- QUEVEDO, Francisco de, *Cartas que Don Francisco de Quevedo escribió a Don Sancho de Sandoval, desde enero del año de 1635 hasta agosto del de 1645*, Biblioteca Nacional de España, Mss/21883.
- QUEVEDO, Francisco de, *Declaración sobre sus ascendientes para el expediente de ingreso en la Orden de Santiago*, Archivo Histórico Nacional, Sección de Órdenes Militares, Orden de Santiago, legajo 6766.
- QUEVEDO, Francisco de, *El martirio pretensor del mártir. El único y singular mártir solicitado por el martirio: venerable, apostólico y nobilísimo padre Marcelo Francisco Mastrili, napolitano, hijo del sancto patriarca de la Compañía de Jesús, el bienaventurado Ignacio de Loyola*, Biblioteca Nacional de España, Res/157.
- QUEVEDO, Francisco de, *Homilía a la Santísima Trinidad*, Hispanic Society of America, B 3991.
- QUEVEDO, Francisco de, *La primera y más disimulada persecución de los judíos contra Cristo Jesús y contra la Iglesia, en favor de la sinagoga*, Biblioteca Nacional de España, Res/131.

- QUEVEDO, Francisco de, Ocho poemas autógrafos en las hojas de guarda de un ejemplar del *Tratatto dell'Amore umano*, de Flaminio Nobile, Lucca, 1569, British Library, Ms. Additional 12108.
- QUEVEDO, Francisco de, *Providencia de Dios, padecida de los que la niegan y gozada de los que la confiesan. Doctrina estudiada en los gusanos y persecuciones de Job*, Biblioteca Nacional de España, Vitr 7-7.
- QUEVEDO, Francisco de, *Sobre las palabras que dijo Cristo a su santísima Madre en las bodas de Caná de Galilea*, Biblioteca Nacional de España, Res/15.
- QUEVEDO, Francisco de, *Virtud Militante. Contra las cuatro pestes del mundo, invidia, ingratitude, soberbia, avaricia*, Biblioteca de Menéndez Pelayo, 100, ff. 1-82v.
- REY, Alfonso, «La colección de silvas de Quevedo: propuesta de inventario», *Modern Language Notes*, 121, 2 (2006), pp. 257-277.
- REY, Alfonso, «Las variantes de autor en la obra de Quevedo», *La Perinola*, 4 (2000), pp. 309-344.
- SÁEZ García, Adrián J., «Las estatuas de Quevedo: arte y encomio funeral en un poema al duque de Osuna», *La estirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*, Marcial Rubio Arquez y Adrián J. Sáez García (eds.), 2017, pp. 217-235.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Mercedes, *Cartas de Quevedo a Sancho de Sandoval (1635-1645)*, Calambur, Madrid, 2009.



# HACIA UNA TAXONOMÍA DE LOS AÑADIDOS EN LOS MÁRGENES EN LOS TEXTOS DRAMÁTICOS AUTÓGRAFOS DE LOPE DE VEGA\*

GIADA BLASUT

Universitat Autònoma de Barcelona

Giada.Blasut@uab.cat

ORCID: 0000-0001-6044-2861

«Es de Lope». Esta expresión, que durante el Siglo de Oro se había hecho proverbial para señalar algo de calidad excelente, es pronunciada hoy en día ante cualquier pieza autógrafa del Fénix de los Ingenios. La grafía del poeta y la *mise en page* que durante más de cuarenta años caracterizaron la producción teatral lopesca (Presotto, 2000b) constituyen pruebas fundamentales para identificar los textos dramáticos que Lope de Vega escribió de su puño y letra. En este sentido, el estudio de los documentos hológrafos del Fénix desvela también la existencia de unas irregularidades que consienten calar hondo en el proceso redaccional y correctivo de las obras<sup>1</sup>. El presente trabajo ahonda precisamente en este mismo elemento de análisis: los añadidos en los márgenes, un aspecto extraño y todavía poco estudiado dentro de la *mise en page* lopesca, pese a que, hace veinticinco años, Presotto (2000b) destacara su presencia e importancia dentro de la producción dramática autógrafa del Fénix<sup>2</sup>. En virtud de ello, esta contribución aspira: en primer lugar,

---

\* La presente contribución ha podido realizarse gracias a una ayuda Juan de la Cierva (JDC2023-052259-I).

1 Es este el caso, por ejemplo, de los autógrafos de las comedias *La mayor virtud de un rey* y *Las bizarrías de Belisa* cuya peculiar conformación gráfica ha permitido a la crítica considerarlos como borradores autógrafos. Para esta cuestión, véanse los trabajos de Presotto (1999, 2000a y 2000b) y Boadas (2021). Consúltense también las contribuciones que Boadas dedica a la inusual evolución correctiva de los textos de *La encomienda bien guardada* (Vega Carpio, 2016), *La niñez del padre rojas* (2020) y *El castigo sin venganza* (2024).

2 Aparte del *Catálogo* de Presotto (2000b), se pueden encontrar consideraciones puntuales sobre los añadidos en los márgenes en Blasut (2021) y Boadas (2021 y

a analizar en detalle las características materiales de las adiciones en los márgenes; y, en segundo, lugar a proponer una clasificación de estos elementos a partir de la relación que guardan con el texto principal de la pieza.

Para cumplir con tales objetivos se ha analizado un amplio corpus de textos. Este elenco de hológrafos está formado por los dos autos sacramentales que se conservan: *Obras son amores* y *Las hazañas del segundo David*; y cuarenta y dos de las cuarenta y cinco comedias autógrafas de las que se dispone, quedando excluida *La burgalesa de Lerma* (1610), debido a que únicamente es autógrafa la portada del último acto (Presotto, 2000b: 123-125), así como *Las bizarrías de Belisa* (1634) y *La mayor virtud de un rey* (1634-1635) dado que la crítica las considera como borradores; es decir documentos de trabajo que no han alcanzado su forma definitiva (Presotto, 1999 y 2000a y Boadas, 2021). El corpus comprende, por lo tanto, cuarenta y cuatro documentos que, aparte de cubrir cronológicamente casi toda la producción dramática del Fénix<sup>3</sup>, se adscriben a la categoría de manuscritos originales autógrafos, según la definición de Blecua (1983). En todos los casos se trata de autocopias que Lope realizó a partir de un borrador previo y sobre las que siguió trabajando durante la fase de transcripción del texto, añadiendo cambios de varias tipologías.

## 1. Definición y características gráficas de los añadidos en los márgenes

En este artículo se consideran como añadidos (o adiciones) en los márgenes los fragmentos, generalmente de uno o más versos, que el poeta no redactó en la principal caja de escritura del texto —que según

---

2023), así como en varias ediciones críticas realizadas en el marco de edición de las *Partes* del Fénix coordinado por el grupo de investigación Prolope de la Universitat Autònoma de Barcelona. En particular, sobresalen las aportaciones filológicas de Crivellari y Pontón (Vega Carpio, 2022d), García-Reidy y Valdés (Vega Carpio, 2022c), Presotto (2024b; Vega Carpio, 2022b) y Rodríguez-Gallego (Vega Carpio, 2022a), dado que aparte de listar los añadidos dentro del apéndice que cierra la edición —según requieren los criterios editoriales (Prolope, 2008)—, también les prestan atención en el estudio introductorio.

3 Los documentos dramáticos autógrafos del Fénix se extienden temporalmente desde los años noventa del siglo XVI —época a la que remonta el hológrafo teatral más antiguo del que se dispone, la comedia *El favor agradecido* (1593)—, hasta los últimos dos años de vida del Fénix, a los que se adscribe la pieza lopesca más reciente: *La mayor virtud de un rey* (Presotto, 1999; 2000a y 2000b: 17).

la costumbre del Fénix suele ser única y ocupar la parte central de la página (Presotto, 2000b: 17-18)<sup>4</sup>—, sino en los laterales del folio o, en casos más excepcionales, en los márgenes superior e inferior<sup>5</sup>. Por consiguiente, los añadidos al margen respetan al mismo tiempo un criterio de tipo: espacial —dado que ocupan uno de los bordes de la página—, cronológico —puesto que han sido redactados después de toda o una parte del texto principal<sup>6</sup>—, y adicional-cuantitativo —en virtud de que aumentan el número de versos de la pieza—. A modo de ejemplo, obsérvese la adición de cuatro versos que figura en la comedia *El piadoso aragonés* que reproduce la imagen 1.

Sobre la base de lo expuesto, quedan excluidas de esta definición (y por ende del presente estudio) las correcciones que Lope realizaba *in itinere* o *a posteriori*, y generalmente por sustitución, para enmendar en la línea algún verso del texto principal, pero sin aportar versos adicionales<sup>7</sup>. Es el caso, por ejemplo, de las dos intervenciones «desta Aldea» y «puede ser q alguno sea» que aparecen en la parte inferior de la imagen 1<sup>8</sup>. Por otra parte, es frecuente que este tipo de intervención —que denomino corrección o enmienda en el margen para diferenciarla

4 En algunas comedias, Lope distribuyó en dos columnas una parte del texto. Se trata de una excepción a la regla que se verifica únicamente en los manuscritos de *El desdén vengado* y *El primero Benavides* (Presotto, 2000b: 17-18).

5 El autógrafo de *El piadoso aragonés* es uno de los pocos manuscritos que dispone de fragmentos ubicados en el margen inferior y superior. En el folio 12v del primer acto, Lope tacha (con toda probabilidad *a posteriori*) una palabra del último verso de la página para sustituirla con otra que, sin embargo, no escribe entre líneas o en el lateral del folio como suele hacer con las intervenciones que efectúa *a posteriori* (Presotto, 2000b: 28-31). En esta ocasión opta por hacer el añadido debajo del verso, colocándolo en el borde inferior. Otro ejemplo interesa en cambio un verso entero, «ni ay guarda en la voluntad» (f. 10 v del segundo acto), que el Fénix añade en el margen inferior de la página. En este caso, la adición comporta además la escritura de otro añadido al margen, el verso «si ella misma no se guarda», que el Fénix compone en el borde superior del folio siguiente (acto I, fol. 11r), encima de la cruz potenziada.

6 Desde el *Catálogo* de Presotto, los añadidos en los márgenes se consideran comúnmente como intervenciones *a posteriori* (2000b: 28-30).

7 Por otra parte, también se descartan los añadidos que en contadas ocasiones Lope colocó al comienzo o al final de unos actos. Remito a Boadas (2023: 48-51) para esta cuestión.

8 En relación con las correcciones, Presotto (2000b: 28) precisa que: «nella stragrande maggioranza dei casi non può che trattarsi di interventi autografi *in itinere*, non solo per l'inchiostro usato o per il tipico tratto circolare, ma anche perchè il luogo è emendato nella stessa linea e non al margine o con addizioni soprascritte, ed è sempre mantenuta la regolare misura del verso».

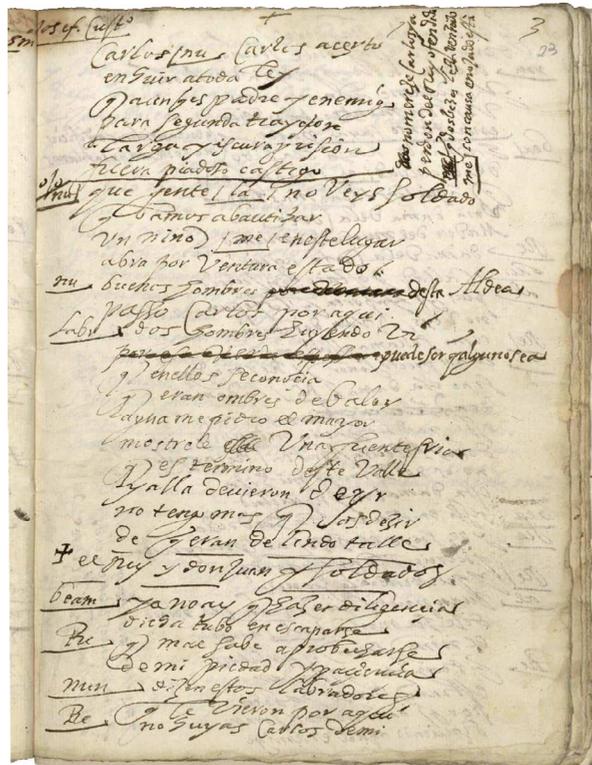


Imagen 1. *El piadoso aragonés*, acto II, fol. 3r.  
Biblioteca Nacional de España (signatura RES/106)

de los añadidos— se localice en correspondencia de unas tachaduras u otras modificaciones de la columna principal del texto<sup>9</sup>. Se trata de una característica que no es tan frecuente en los añadidos propiamente dichos, si bien es cierto que a veces Lope combina adiciones y correcciones en los laterales del folio, lo que dificulta la adscripción de estas intervenciones a una u otra categoría<sup>10</sup>.

9 Por el contrario, Presotto ha notado esta particularidad en algunos añadidos en los márgenes (2000b: 31).

10 En este sentido, el quizás caso más emblemático esté representado por la comedia *La encomienda bien guardada* dado que en el código autógrafa (hoy conservado en la Biblioteca Nacional de España, con signatura VITR/7/16), Lope se sirve de

A este propósito, y pese a que nunca se haya formulado una clara diferenciación teórica que distinga los añadidos de las enmiendas ubicadas en los laterales de la página, varios editores modernos como Rodríguez-Gallego (Vega Carpio, 2022a), Pontón y Crivellari (Vega Carpio, 2022d), entre otros, acostumbran a privilegiar una mera descripción para marcar las adiciones, mientras que los signos «/» y «\» propuestos por Masai (1950) sirven para indicar las correcciones al margen<sup>11</sup>. Ejemplifica esta tendencia la edición crítica de la comedia *El piadoso aragonés* realizada por Pontón y Crivellari (2022), en cuyo apéndice se distingue el añadido (vv. 1121-1124) de las correcciones al margen (v. 1129 y v. 1132) que se han comentado anteriormente y que reproduce la imagen 1:

1121-1124 *estos versos se han añadido al margen, a la derecha, en vertical; Lope anotó ojo a la izquierda*

[...]

1129 <-por ventura>desta

1132 <-por esa verde espesura/puede ser q alguno sea> (Vega Carpio, 2022d: 693)<sup>12</sup>.

---

los laterales de los folios —pero también del entrelineado— para corregir, ampliar y reescribir el texto original (Vega Carpio, 2016). Asimismo, también se observan situaciones puntuales en otros manuscritos como, por ejemplo, la intervención al margen del folio 10v del primer acto de *El piadoso aragonés*. El Fénix debió intervenir en el manuscrito para corregir y ampliar sobre la marcha el texto de la columna central. Así lo demuestra el hecho de que el fragmento lateral relabore una parte de los versos que el escritor había compuesto, o bien solamente esbozado dentro de la caja principal de escritura.

- 11 Masai propuso también unos símbolos: «/» y «\», aptos para indicar las adiciones en el lateral derecho e izquierdo, respectivamente. Presotto es uno de los pocos estudiosos en utilizar estos símbolos en las ediciones críticas que realiza. Véase, a modo de ejemplo, *Amor, pleito y desafío* (Vega Carpio, 2022b). Sobre la moderna praxis editorial de las comedias lopescas, consúltese Presotto (2024a).
- 12 Como explican Pontón y Crivellari (Vega Carpio, 2022d: 535), la corrección del v. 1132 depende de la enmienda al v. 1129 que Lope redactó en el borde derecho del folio, y que en el apéndice se señala de esta forma: «<-por ventura> desta» (2022d: 693). Aparte de esta solución, también podría sugerirse otra: <-por ventura / desta Aldea>. De este modo quedaría manifiesto que Lope habría completado en un primer momento todo el verso en cuestión (hasta el sintagma «por ventura», inclusive), y que luego, bien *in itinere* o *a posteriori*, cambiara el final de la frase, eliminando las palabras «por ventura», y añadiendo «desta Aldea» que no había escrito con anterioridad en el borrador, al contrario de lo que parecen sugerir los editores en el apéndice.

Después de haber aclarado el objeto de análisis de esta contribución así como el corpus que se ha manejado, no falta sino indicar que, según demuestra el presente estudio, las adiciones en los laterales se registran en el 54,54% del total de los documentos, localizándose concretamente en 24 manuscritos (marcados en negrita en el listado siguiente) de los 44 autógrafos que se han estudiado<sup>13</sup>:

- El favor agradecido* (1593)**
- El primero Benavides* (1600)
- El cuerdo loco* (1602)
- El príncipe despeñado* (1602)
- Pedro carbonero* (1603)
- La corona merecida* (1603)
- La prueba de los amigos* (1604)
- Estefanía la desdichada* (1604)
- Carlos V en Francia* (1604)
- La batalla del honor* (1608)
- La hermosa Ester* (1610)**
- La encomienda bien guardada* (1610)**
- El caballero del Sacramento* (1610)
- El cardenal de Belén* (1610)**
- La doncella Teodor* [1610-1615]**
- Los melindres de Belisa* [1610]
- Barlaán y Josafat* (1611)
- La discordia en los casados* (1611)
- El bastardo Mudarra* (1612)
- ¿De cuándo acá nos vino?* (1613)**
- La dama boba* (1613)**
- El galán de la Membrilla* (1615)
- Obras son amores* (1615)**
- Santiago el verde* (1615)**
- Quién más no puede* (1616)**
- El sembrar en buena tierra* (1616)
- El desdén vengado* (1617)
- Lo que pasa en una tarde* (1617)**
- Las hazañas del segundo David* (1619)

13 Para conocer más detalles sobre la localización, signatura o reproducción digital de todos los manuscritos dramáticos autógrafos de Lope se remite a la base de datos AUTESO (*Autógrafos Teatrales del Siglo de Oro*) disponible en: <https://thea.theor-fe.netseven.it> (consulta 1 de febrero de 2025).

*Amor, pleito y desafío* (1621)  
*La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (1622)  
*Vida y muerte de Santa Teresa de Jesús* [1622]  
*El poder en el discreto* (1623)  
*La corona de Hungría* (1623)  
*El marqués de las Navas* (1624)  
*La niñez del Padre Rojas* (1625)  
*El Brasil restituído* (1625)  
*¡Ay, verdades, que en amor...!* (1625)  
*Sin secreto no hay amor* (1626)  
*El piadoso aragonés* (1626)  
*Amor con vista* (1626)  
*Del monde sale* (1627)  
*Más pueden celos que amor* (1627)  
*El castigo sin venganza* (1631)

Como se desprende de la lista, es a partir de 1610 cuando Lope empieza a insertar sistemáticamente fragmentos textuales en los bordes. Asimismo, la recurrencia se intensifica en los años veinte del siglo XVII; década en la que, según prueba esta investigación, el poeta aumenta también la cantidad de añadidos dentro de cada manuscrito. Con todo, para contabilizar el mayor número de apariciones hay que esperar los documentos más tardíos, según ya destacó Presotto (2000b: 31)<sup>14</sup>.

## 2. Características materiales de los añadidos en los márgenes

La sistematicidad gráfico-material con la que Lope de Vega redactaba sus piezas dramáticas es bien conocida (Presotto, 2000b). Como la crítica ha destacado, esta se debe no solamente a la reiteración de varios elementos que el Fénix empleó en uno y otro manuscrito, sino también a las características formales con las que el poeta los distinguió durante más de cuatro décadas. En cuanto a las peculiaridades gráficas de los añadidos, Presotto (2000b: 30) ha destacado la existencia de tres elementos: una línea horizontal dentro de la columna central del texto

14 A pesar de que, por las razones que se han comentado, *Las bizzarrias de Belisa* y *La mayor virtud de un rey* no están incluidas en el corpus analizado, es importante precisar que también estos hológrafos disponen de numerosos añadidos en los márgenes (Presotto, 2000b: 31). Sobre el caso concreto de *Las bizzarrias*, consúltese Boadas (2021).

para indicar el punto en el que se integran los versos; otra raya (lineal u ondulada) al lado de la adición al margen; y una llamada de atención, «ojo» — o más raramente un asterisco<sup>15</sup>—, para evitar que el añadido pasara desapercibido por la compañía teatral que representaría la obra.

Aparte de estas, el análisis del corpus autógrafo lopesco también manifiesta la existencia de ulteriores peculiaridades que, además, desvelan información acerca del *modus operandi* que adoptaba el poeta en el momento de componer y revisar las piezas.

Empezando por la ubicación de las adiciones, cabe matizar que, si bien estas suelen ocupar el lateral derecho e izquierdo del folio, la gran mayoría está ubicada en el margen derecho. Descartando una probable razón fisiológica que apuntaría a la posibilidad de que el dramaturgo eligiera el margen más práctico, la colocación de los fragmentos en el borde derecho de la página se debe a que, con frecuencia, este era el lateral que disponía de una cantidad mayor de espacio libre (si se excluye el margen inferior de la página que el escritor acostumbraba a dejar en blanco, probablemente por ser más propenso al deterioro)<sup>16</sup>.

Con todo, no faltan ocasiones en las que el dramaturgo optó por insertar fragmentos textuales en el borde izquierdo de la página. Pero cuando esto ocurre, la razón estriba casi siempre en la *mise en page* del folio o, en más raras ocasiones, de todo el manuscrito. En tales casos, el Fénix no tiene espacio en el lateral derecho del folio, por lo que decide insertar el texto en el izquierdo. Comúnmente, son tres las causas que explican la falta de zona libre en el borde derecho, y la consiguiente incorporación de los añadidos en el margen opuesto. La primera causa se debe a que Lope ha desplazado hacia la derecha toda o una parte de la columna central del texto sin motivo aparente o bien tras realizar dentro de ella una enmienda sobre la marcha<sup>17</sup>. La segunda razón que explica la ausencia de espacio en el lateral derecho es la presencia en él de acotaciones, generalmente referidas a la salida de escena de los personajes<sup>18</sup>.

15 Esto sucede en los autógrafos de *La dama boba*, *El piadoso aragonés* y *El poder en el discreto* (Presotto, 2000b: 184, 309 y 316).

16 El margen superior solía contener una invocación religiosa, además de una pequeña cruz, mientras que el borde izquierdo acostumbraba a contener las didascalías. Sobre este último elemento textual y su conformación gráfica, véase Blasut (2024).

17 En el folio 11r del acto tercero de la comedia *La dama boba* puede observarse un ejemplo de desplazamiento de parte de la columna principal como consecuencia de la inserción de una enmienda sobre la marcha.

18 La posición que las indicaciones escénicas ocupan en los manuscritos hológrafos del Fénix ha sido objeto de estudio de Boadas (2018).

Por último, la propia extensión que caracteriza los versos de arte mayor determina que estos ocupen, generalmente, toda la anchura del folio. Así lo demuestran, por ejemplo, los endecasílabos que conforman las octavas reales de la comedia *De cuándo acá nos vino*:

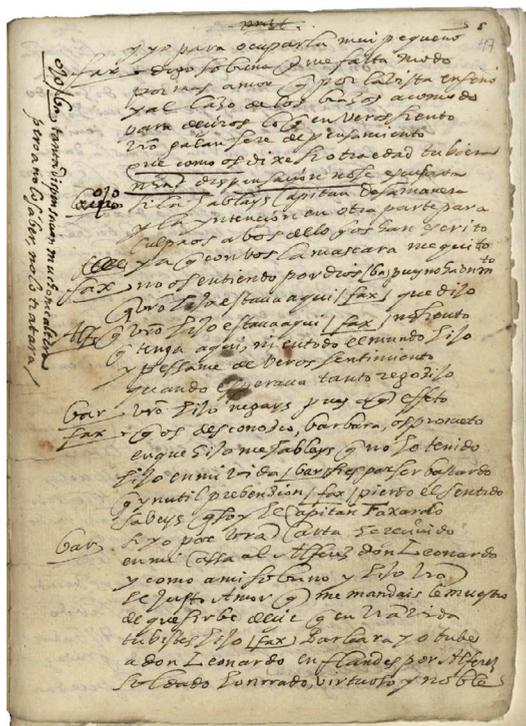


Imagen 2. *De cuándo acá nos vino*, acto III, fol. 5r.  
Biblioteca Nacional de España (signatura RES/110)

En cuanto a la posición que las adiciones ocupan en los bordes de los folios, es preciso señalar que nunca es casual. Al contrario, el *incipit* del añadido suele coincidir con el punto de la columna central donde este debe integrarse, como demuestra también la línea horizontal que Lope acostumbraba a trazar en ella<sup>19</sup>. A este respecto y teniendo en conside-

19 Aún así, es posible localizar casos en los que se rompe esta correspondencia, por lo que la adición se desplaza en otro punto del folio. Situaciones de este tipo se

ración que la caja de escritura principal solía ocupar buena parte de la página, el dramaturgo no tenía más opción que escribir los añadidos en vertical<sup>20</sup>. Aún así, no faltan excepciones (es decir, añadidos en los márgenes con orientación horizontal del texto), ni justificantes anexos<sup>21</sup>. En efecto, cuando se verifican estos casos —más raros—, el texto principal (o la parte de él que integra la adición) no se encuentra precisamente en el centro del folio, sino que está cerca de uno de los bordes laterales, provocando un aumento del espacio disponible en el margen opuesto donde el Fénix tiene la posibilidad de colocar el añadido en horizontal<sup>22</sup>. También en estas circunstancias el comienzo del fragmento lateral se corresponde comúnmente con el punto del texto principal que este amplía.

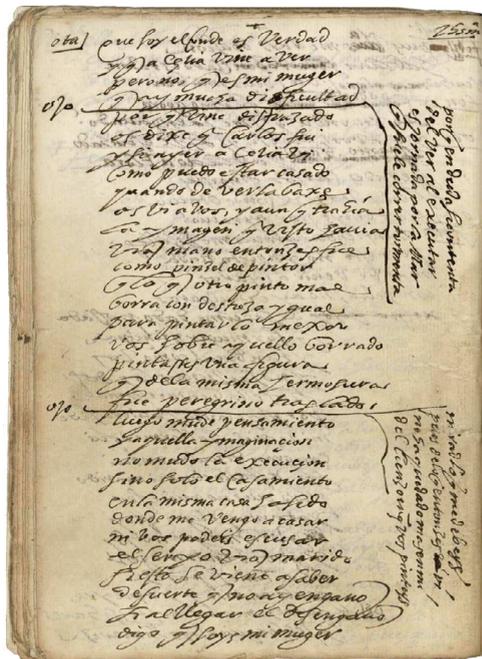
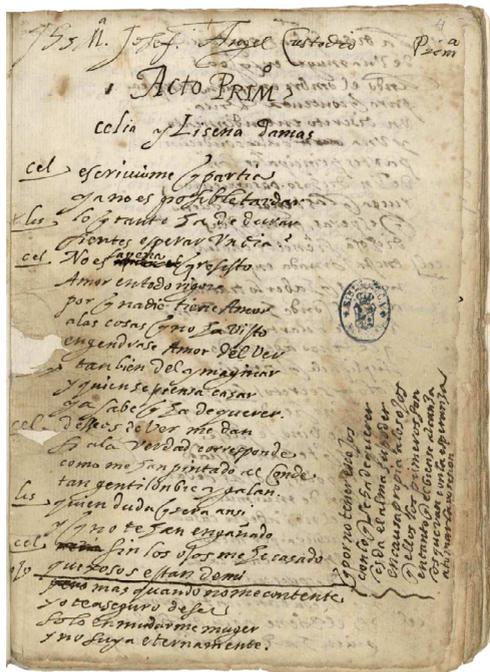
Volviendo a las adiciones con dirección vertical, es preciso matizar que la correspondencia entre su *incipit* y la parte de la caja de escritura donde se incorpora tiene relación con otra característica gráfica de los añadidos en los márgenes: la orientación del texto, que puede ser de abajo arriba o de arriba abajo, como evidencian las imágenes 3 y 4, respectivamente.

Una vez más, y como es de esperar de un dramaturgo que nada deja a la suerte, no es casual la dirección del texto incorporado. Lope la subordina al espacio libre del que dispone en la página. De ser posible, el dramaturgo gira siempre el folio noventa grados a la derecha, produciendo de este modo un añadido al margen con orientación del texto

---

encuentran en *Sin secreto no hay amor* (acto primero, folio 21r); *Amor con vista* (acto segundo, folio 8r); y *La corona de Hungría* (acto primero, folio 11r), entre otros textos.

- 20 La orientación vertical del texto de los añadidos en los laterales es otra característica que los distingue de las correcciones en los márgenes que, por el contrario, suelen estar escritas en horizontal debido a que con frecuencia estas se reducen a una o un grupo de palabras caben en la misma línea del verso que modifican. Por este motivo, es frecuente que en las correcciones al margen se observe una reducción del tamaño de las letras (que, además, aparecen más apretadas) para hacer posible su inserción en el lugar que se ha indicado.
- 21 Sobre la presencia de dos versos horizontales en la misma línea, véanse las introducciones de las ediciones realizadas por Presotto (Vega Carpio, 2022b) y Rodríguez-Gallego (Vega Carpio, 2022a) de *Amor, pleito y desafío* y *¡Ay, verdades, que en amor...!*, respectivamente.
- 22 Por regla general, y como también se ha recordado arriba, Lope desplaza la columna principal hacia un lateral en concreto tras aportar en ella alguna corrección sobre la marcha. Aparte de estos casos, también se registran situaciones en las que, al parecer sin motivo, el texto figura cerca del lateral izquierdo de la página como se da, por ejemplo, en casi todos los folios que forman el autógrafo de *El piadoso aragonés*.



Imágenes 3 y 4. *Amor con vista*, acto I, fol. 1r, y acto II, fol. 5v.  
Biblioteca Nacional de España (signatura RES/85)

hacia arriba (Imagen 3). Por el contrario, si el añadido que desea insertar no cabe donde corresponde, el Fénix mantiene la correspondencia entre el comienzo del añadido y la porción de texto a integrar, pero gira el folio 90 grados a la izquierda, lo que da como resultado un añadido con texto de arriba abajo (Imagen 4).

Pese a que estas consideraciones pueden resultar bastante anodinas, la realidad es que atesoran datos esenciales acerca del proceso de escritura de las piezas lopeveguescas. Así, por ejemplo, la orientación preferida de Lope, la que incorpora versos de abajo arriba, es la única que le permite intervenir en el manuscrito en cualquier momento —incluso cuando la tinta de la columna principal aún está fresca—, y sin arriesgarse a estropear los versos que ya constan en ella. Por el contrario, la redacción de los añadidos con texto de arriba abajo conlleva la necesidad de apoyar una o ambas manos sobre la columna central, lo que comportaría emborronar el texto en caso de que la tinta no se hubiese secado todavía.

Para terminar la descripción material de los añadidos, no falta sino dedicar unas consideraciones a la propia grafía, dado que la mayoría de las veces sufre unos cambios que la diferencian visiblemente del texto principal. En efecto, mientras que los versos de la columna central sobresalen por la fluidez y la rápida ejecución, además de estar escritos en cursiva, los añadidos laterales se caracterizan por un trazo que resulta ser más pausado, pequeño y apretado. En este sentido, también se nota una reducción del espacio entre una palabra y otra, e incluso entrelíneas en el caso de que el añadido esté formado por más que un verso. Se trata de aspectos formales que la crítica ha venido reconociendo desde siempre como pruebas de la inserción *a posteriori* del texto que los presenta<sup>23</sup>.

### 3. Hacia una taxonomía de los añadidos en los márgenes

Pese a que uno de los aspectos más destacados de los añadidos en los márgenes conste en modificar (por ampliación) el texto principal de la comedia, no todos comparten un mismo origen. El estudio que se ha realizado demuestra cómo el Fénix actuaba movido por causas diferentes, si bien es cierto que no siempre parece existir una razón que justifique la existencia de un determinado añadido.

Las adiciones más frecuentes son precisamente las que pulen el texto, mostrando así el afán creativo del poeta. Se trata de intervenciones que amplían una parte de la columna central sin modificar el sentido del texto ni alterar la estructura métrica de la pieza<sup>24</sup>. La ausencia de indicios de errores de copia invita a pensar que el poeta debió insertar estos fragmentos durante una fase de revisión de la pieza o tras ultimar la escritura de la caja principal<sup>25</sup>. Entre los muchos ejemplos que podrían traerse a colación, véase el añadido de ocho versos que reproduce la imagen 3 (*Amor con vista*, acto I, fol. 1r). Se trata de dos redondillas seguidas que, al igual que el texto ubicado en el centro del folio, hacen

---

23 Entre las muchas contribuciones científicas que se podrían citar a este propósito, se remite al estudio de Boadas donde se analizan los sonetos que Lope insertó *a posteriori* en el texto principal, después de haber dejado dentro de él un espacio en blanco suficiente a colocarlos (2023: 56-58).

24 La mayoría de las veces, estos añadidos están formados por estrofas de versos octosílabos, siendo la redondilla la más frecuente.

25 Por su parte, Boadas detecta un añadido al margen que corrige un error de copia en el manuscrito de *La niñez del padre Rojas* (2023: 42-43).

hincapié en la importancia que tienen los ojos y el sentido de la vista en el enamoramiento. El hecho de que la adición al margen se limite a reiterar un concepto ya expresado en el texto principal, sin dotarle de algún matiz relevante, excluye la posibilidad de que este cumpla con otra función que la de mejorar el texto.

Aparte del primer tipo de adiciones, hay otro grupo que, en cambio, responde a una necesidad específica: la corrección de la estructura métrica de la columna principal del texto<sup>26</sup>. En estos casos Lope recurre a los versos al margen para sanar una o más estrofas del texto principal. Según ha indicado Presotto (2024b), no era infrecuente que Lope incurriera en despistes y errores de este tipo, por lo que cuando el poeta se percataba de ellos, aprovechaba el único espacio que le quedaba a disposición, el lateral del folio para insertar los versos necesarios a restablecer correctamente la métrica<sup>27</sup>. Muestra de ello es el ya citado folio 5r, del tercer acto de la comedia *De cuándo acá nos vino* (Imagen 2). Como se aprecia en la imagen, la caja de escritura está organizada en octavas reales. Una de ellas está incompleta, ya que le faltan dos versos: el tercero y el cuarto. Por este motivo, cuando Lope advirtió la imperfección, la corrigió en el margen izquierdo, por no disponer espacio libre en el lado opuesto. Como se ha indicado en las páginas anteriores, esta posición inusual del añadido se debe al hecho de que los endecasílabos que componen la estrofa ocupan la casi totalidad del folio, por lo que Lope se vio obligado a redactar la adición en la única zona que quedaba libre: el borde izquierdo de la página<sup>28</sup>. En el caso de contar con el espacio suficiente en el lado derecho, el poeta habría completado allí la estrofa, como demuestran los tres versos que el Fénix

---

26 Esta función había sido evidenciada ya por Presotto (2015) y Boadas (2023), entre otros estudiosos.

27 En cuanto al origen del despiste, debe analizarse caso por caso si puede tratarse de un error de copia —quizás producido por un salto de igual a igual— en el Lope incurrió mientras estaba pasando a limpio el texto de la comedia, o si, por el contrario, cabe la posibilidad de considerar que tales versos no aparecieran en el borrador.

28 Un caso parecido ha sido individuado por Presotto (2015; Vega Carpio, 2007) en el manuscrito de *La dama boba* (acto III, fol. 11r). Coincido con el estudioso cuando afirma que la peculiar ubicación del fragmento de la redondilla en el margen izquierdo viene determinada por la falta de espacio en el margen derecho que, a su vez, es causada por la corrección que el Fénix ha aportado sobre la marcha en la parte superior de la columna central del texto, originando el consiguiente desplazamiento a la derecha de la restante caja de escritura. Sobre este añadido al margen véase también Boadas (2023: 44).

escribió en el autógrafo de la comedia *El poder en el discreto* (acto III, fol. 3r) para finalizar una redondilla de la que la caja central del texto transmitía únicamente el primer verso<sup>29</sup>. Nótese que en todos los casos citados, el añadido es esencial solamente desde el punto de vista métrico, mientras que es irrelevante para la dramaturgia de la pieza.

En cuanto a los añadidos que afectan a la métrica, merecen especial atención algunas adiciones que presentan unas características materiales determinadas, y para las que todavía no se ha hallado una explicación unánime<sup>30</sup>.

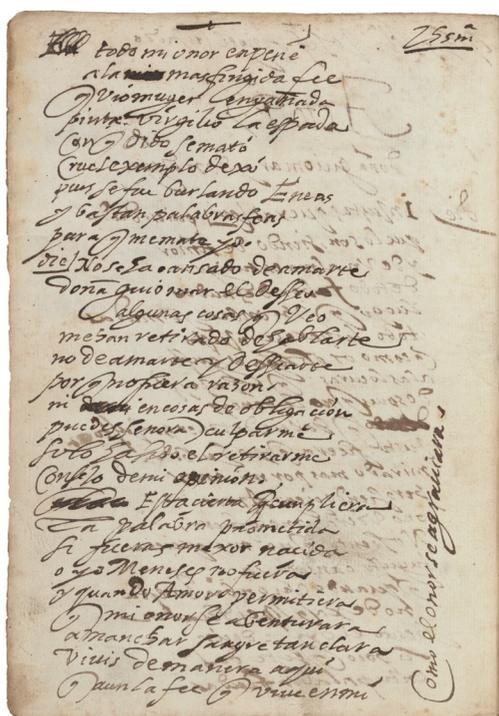


Imagen 5. *El Brasil restituido*, acto I, fol. 1v.  
New York Public Library (signatura Ms. P2 B, R 14)

- 29 Si bien no puede tomarse como regla general, en ocasiones el número impar de versos en el lateral puede ser un posible indicio de que se trate de un añadido destinado a corregir algún despiste métrico.
- 30 Recientemente este tipo de añadido al margen ha llamado la atención de García-Reidy y Valdés (Vega Carpio, 2022c), Rodríguez-Gallego (Vega Carpio, 2022a) y Presotto (2024b), entre otros críticos.

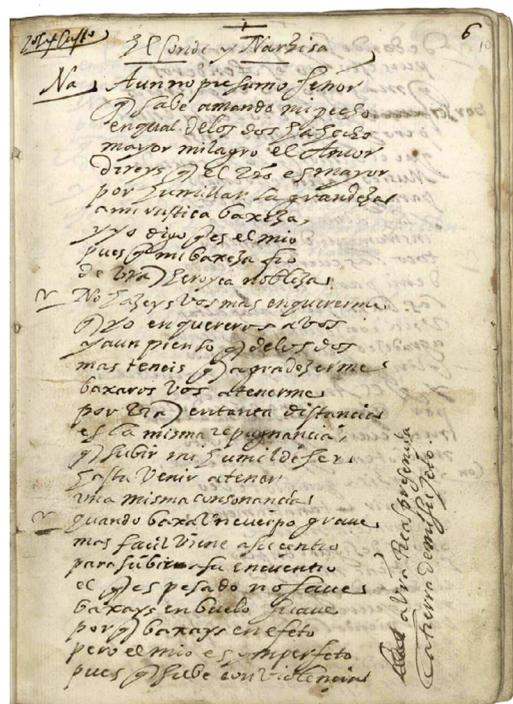


Imagen 6. *Del monte sale*, acto I, fol. 6r.  
Biblioteca Nacional de España (signatura RES/94)

Como se aprecia en las imágenes 5 y 6, se trata de fragmentos al margen que suelen estar constituidos por un único verso —el último del folio— que Lope escribió en la parte inferior del margen derecho, con dirección vertical del texto y orientación de abajo arriba. En cuanto al tipo de estrofa que corrigen estos versos, el análisis evidencia que en la mayoría de los casos se trata de redondillas, pese a que también pueden localizarse otras formas métricas como el romance (*El Brasil restituido*, acto I, fol. 1v), la décima (*Del monte sale*, acto I, fol. 6r), y la quintilla (*La niñez del padre Rojas*, acto II, fol. 7v). El hecho de que estas adiciones se correspondan con el último verso del folio, y que a veces coincidan incluso con el final de la estrofa que integran (sobre todo en el caso de las redondillas)<sup>31</sup>, ha servido de base a la crítica para

31 En este sentido, también se registra un caso, en *Amor con vista* (acto II, fol. 7r), en el que el verso añadido se corresponde con el último verso del folio, de la estrofa

formular la hipótesis de que Lope aprovechara este tipo de adición para acabar voluntariamente la estrofa donde terminara el folio (Pre-sotto, 2024b: 69). Sin embargo, de ser así, la redacción del añadido ya no sería *a posteriori* como en los demás casos, sino contemporánea a la escritura del texto principal.

Con todo, el añadido no coincide siempre con el último verso de la estrofa. Este estudio demuestra que la adición puede corresponderse con el segundo verso, como ocurre en las comedias *Ay, verdades, que en amor* (acto III, fol. 9r) y *La niñez del padre Rojas* (acto I, fol. 6v); o incluso con dos versos, como es el caso, por ejemplo, del añadido del folio 6r del primer acto de *Del monte sale* (Imagen 6). Sobre la base de todo lo expuesto, parece improbable que Lope se sirviera constantemente de este tipo de añadido al margen para acabar la estrofa donde termina el folio. De ahí que algunos investigadores hayan interpretado estos añadidos como una forma de corregir una incongruencia métrica del texto principal, aduciendo como argumento que el Fénix solía equivocarse precisamente en correspondencia del final y del comienzo del folio, es decir el momento en el que tenía que pasar la página (Vega Carpio, 2016: 454; 2022c). Con todo, ante la gran cantidad de adiciones de este tipo cabe que preguntarse si es posible que Lope se equivocara tan frecuentemente. Si es verdad que, a veces, no hay motivo alguno para negar esta posibilidad<sup>32</sup>, en términos más generales es difícil pensar que el poeta incurriera tantas veces en este equívoco.

Por otra parte, algunas adiciones parecen fruto de una decisión consciente del dramaturgo que, en lugar de girar la hoja, decide colocar un fragmento de texto en el borde del folio, sin que esto implique dar fin a la estrofa de la que forma parte. Además, y según evidencian las imágenes 5 y 6, esta tipología de añadido carece de algunas de las principales características gráficas que definen los añadidos en los márgenes: el trazo horizontal dentro de la caja de escritura, la línea o las líneas que a veces separaban el añadido de la columna central, y la llamada de atención «ojo». En resumen, estas adiciones en los bordes del folio se caracterizan no solamente por una conformación material llamativa, sino también y sobre todo por una razón peculiar y todavía desconocida que las justifique.

---

e incluso también de la forma métrica que está empleando el personaje que le da voz, pues a partir del verso siguiente adoptará otro tipo.

32 Véanse a este respecto los añadidos individuados por Rodríguez-Gallego (Vega Carpio, 2022a) y por García-Reidy y Valdés (Vega Carpio, 2022c) en las respectivas ediciones de *Ay, verdades que en amor* y *El castigo sin venganza*.

Por último, se aprecia un tercer grupo de añadidos en los márgenes que está formado por aquellas adiciones que alteran el contenido de la caja principal de escritura, ya sea desde el punto de vista métrico, ya sea puramente textual. En cuanto a las modificaciones del primer tipo, se ha registrado un solo caso en *El piadoso aragonés* (Imagen 7). En este documento, Lope se sirvió de tres parejas de versos escritas en el borde derecho de la página para convertir en décimas seis redondillas que ya tenía compuestas en la columna central<sup>33</sup>. De este modo, el poeta confería la misma estructura métrica a dos escenas que, además de ser continuas y estar protagonizadas por el rey don Juan, presentaban también una temática común: la preocupación del monarca de perder en la batalla a uno de sus hijos.

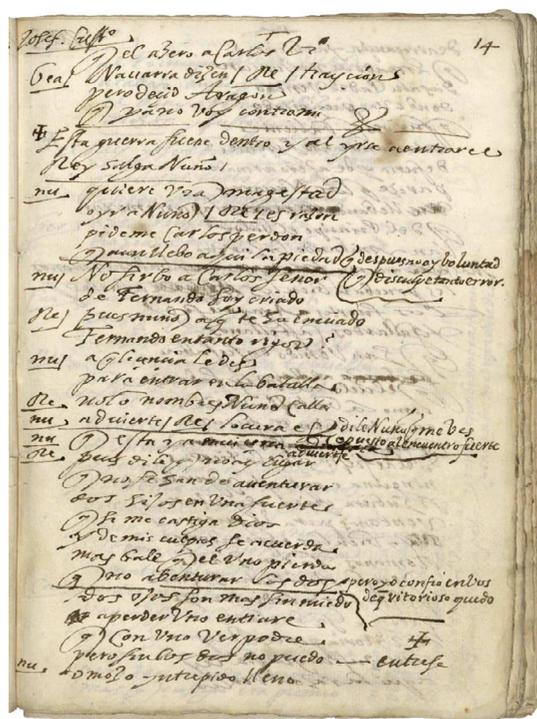


Imagen 7. *El piadoso aragonés*, acto I, fol. 14r.  
Biblioteca Nacional de España (signatura RES/106)

33 Este caso único dentro de la producción dramática lopesca ha sido tratado por Reichenberger (1953). Véanse también las consideraciones que le dedican Pontón y Crivellari (Vega Carpio, 2022d).

Para una mayor comprensión de las razones que llevaron a Lope a realizar este cambio es necesario recordar la sinopsis argumental de la pieza. La comedia gira alrededor de las continuas batallas que el príncipe don Carlos emprende contra su padre, el rey don Juan, hasta que una caída de caballo ponga fin a la vida del joven. Al pesar de todo, el rey sigue amando y preocupándose por la vida de su hijo cada vez que este le declara guerra. La angustia del monarca se manifiesta también en la escena cuyos versos finales se reproducen en la parte superior de la Imagen 7, antes de la indicación escénica. Si se prescinde de los versos del margen, se observa cómo, después de esta escena Lope había desarrollado otra que venía marcada no solamente por la aparición de otro personaje, Nuño, el criado de don Fernando (el hijo menor del rey), sino también por una forma métrica diferente, la redondilla. Con todo, nada más haber terminado la sexta estrofa de esta escena —donde Nuño anuncia al rey que don Fernando entrará en batalla para defender a su padre, lo que ocasiona nueva preocupación al monarca—, el poeta debió modificar la estructura métrica, añadiendo en los laterales de la página los versos necesarios para convertir el diálogo en décimas, la misma forma estrófica que había utilizado en la escena anterior. De este modo, Lope pudo dar continuidad a dos escenas que disponían del mismo protagonista, el rey don Juan, y de un tema común: la preocupación del monarca de perder a sus hijos.

Aparte de esta modificación que atañe la organización métrica de la pieza, el manuscrito de *El piadoso aragonés* ofrece también un ejemplo de adición al margen que transforma el contenido textual de la obra mediante la introducción de algunos *exempla* y de una cuestión que se revelará fundamental al final de la obra: la caída, sea física o moral, del ser humano (Imagen 8)<sup>34</sup>. En un momento de la obra, el rey don Juan había acudido a casa de la amada de su hijo, Elvira, para convencer a la mujer que disuadiera a su hijo de emprender otro conflicto contra él. Por este motivo, el rey adopta una actitud muy humilde ante Elvira como manifiestan, por ejemplo, estos versos de la columna principal: «vengo al sagrado / de su casa, derribado / de mi trono y majestad» (Vega Carpio, 2022d: 671, vv. 2820-2822). Sin embargo, es en el añadido al margen donde Lope enfatiza aún más la sumisión del rey. En verdad,

---

34 Añadidos con *exempla* se detectan también en *La mayor virtud de un rey* (Presotto, 1999: 358-362; y 2000a: 278-279), *Amor con vista* (Blasut, 2021) y *El castigo sin venganza* (Boadas, 2023). Al igual que ocurre en *El piadoso aragonés*, tampoco en estos casos las adiciones alteran el desarrollo de la acción.

y como han destacado los editores de la obra, Lope utiliza la adición para aportar ejemplos de personajes ilustres que habían caído en desgracia para destacar que la situación que el rey está viviendo es aún peor (Vega Carpio, 2022d: 671 n. vv. 2823-2826):

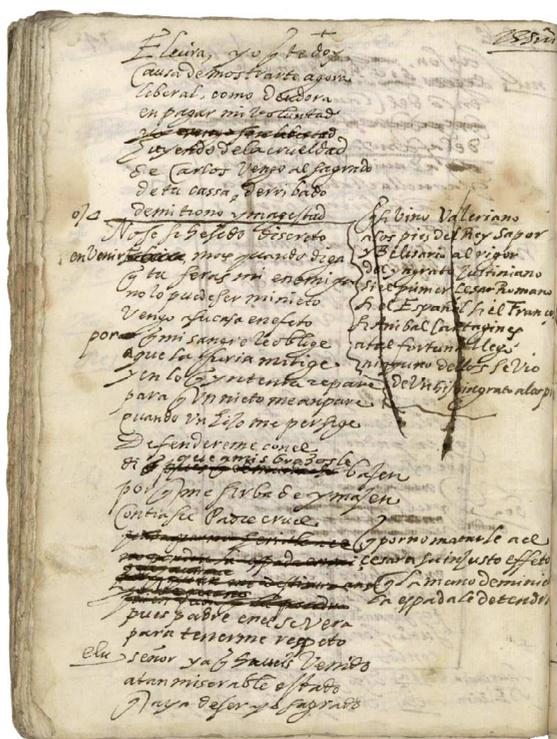


Imagen 8. *El piadoso aragonés*, acto III, fol. 14v.  
Biblioteca Nacional de España (signatura RES/106)

ELVIRA ¿El Rey? ¡Qué dices!  
 REY Yo soy,  
 Elvira; yo, que te doy  
 causa de mostrarte agora  
 liberal, como deudora,  
 en pagar mi voluntad.  
 Huyendo de la crueldad  
 de Carlos vengo al sagrado  
 de tu casa, derribado  
 de mi trono y majestad;  
 que si vino Valeriano  
 a los pies del rey Sapor,  
 y Belisario al rigor  
 del ingrato Justiniano,  
 si el primer César romano,  
 si el español, si el francés,  
 si Anibal cartaginés  
 a tal fortuna llegó,  
 ninguno de ellos se vio  
 de un hijo ingrato a los pies.  
 No sé si he sido discreto  
 en venir, mas cuando diga  
 que tú serás mi enemiga  
 no lo puede ser mi nieto.  
 (Vega Carpio, 2022d: 671,  
 vv. 2813-2836)

Por último, teniendo en cuenta que al final de la pieza don Carlos muere tras sufrir una caída de su caballo, no falta sino destacar el valor simbólico que adquiere el añadido en el margen, pues anticipa lo que física y metafóricamente acontecerá en el desenlace de la comedia.

#### 4. Conclusión

Los estudios más recientes sobre la producción dramática autógrafa de Lope de Vega siguen desvelando aspectos inéditos o poco explorados acerca del *modus operandi* del escritor. Desde esta perspectiva, el estudio de los añadidos en los márgenes evidencia la tendencia del Fénix a recurrir a los bordes del folio para insertar uno o más fragmentos textuales que, por diferentes causas, no había redactado dentro de la caja principal de escritura. En efecto y según demuestra esta contribución, la finalidad que tienen estos añadidos puede responder a distintos motivos: la voluntad de pulir el texto, la necesidad de enmendar o modificar la estructura métrica de la pieza y, por último, el deseo de remodelar su contenido desde el punto de vista estrictamente literario. En este sentido, el anhelo de Lope por enriquecer sus composiciones con la incorporación de las adiciones marginales viene demostrado también por una serie de características materiales comunes y por una grafía particular, que otorgan un valor nuevo a la *mise en page* lopesca. Así, se atestigua una vez más la meticulosidad y sistematicidad del Fénix de los Ingenios de quien, si bien todavía se ha desvelado por completo el método de trabajo, se puede afirmar que no dejaba nada al azar, según demuestran también los añadidos en los márgenes presentes en su producción dramática autógrafa.

## Bibliografía

- AUTESO (*Autógrafos Teatrales del Siglo de Oro*), dirs. Sònia Boadas y Marco Presotto. <<https://theatheor-fe.netseven.it/>>.
- BLASUT, Giada, «Enmiendas autógrafas y realización de didascalias en *Amor con vista* de Lope de Vega», *Criticón*, 142 (2021), pp. 65-84.
- BLASUT, Giada, «Las didascalias en los manuscritos autógrafos de Lope. A vueltas sobre su doble realización gráfica», *Bulletin Hispanique*, 126-1 (2024), pp. 165-182.
- BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*, Editorial Castalia, Madrid, 1983.
- BOADAS, Sònia, «Lope de Vega, Pedro de Vargas Machuca y el final de *El castigo sin venganza*», *Biblioteca di Rassegna Iberistica*, 47 (2024), pp. 271-292.
- BOADAS, Sònia, «Enmendar las faltas: Lope de Vega y la revisión de las comedias autógrafas», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 29 (2023), pp. 38-70.
- BOADAS, Sònia, «Las bizarrías de Belisa: un borrador autógrafo de Lope de Vega», *Criticón*, 142 (2021), pp. 27-46.
- BOADAS, Sònia, «Techniques and instruments for Studying the Auto-graph Manuscripts of Lope de Vega» *Hipogrifo*, VIII: 2 (2020), pp. 509-531.
- BOADAS, Sònia, «Lope ante la puesta en escena: las acotaciones en las comedias autógrafas», en «*Entra el editor y dice*: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)», eds. Luigi Giuliani y Victoria Pineda, Edizioni Ca' Foscari (*Biblioteca di Rassegna Iberistica*), Venezia, 10 (2018), pp. 91-116.
- CRIVELLARI, Daniele (ed.), *Lope de Vega Carpio, Barlaán y Josafat*, Cátedra, Madrid, 2021.
- MASAI, François, «Principes et conventions de l'édition diplomatique», *Scriptorium*, t. 4, 2 (1950), pp. 177-193.
- PRESOTTO, Marco, «Apuntes sobre los manuscritos autógrafos de Lope y sus editores modernos», *Bulletin Hispanique*, 126-1 (2024a), pp. 13-33.
- PRESOTTO, Marco, «Los descuidos de Lope», en *Aureae Litterae Ovetenses. Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional*

*Siglo de Oro*, eds. lit. Emilio Martínez Mata, María Fernández Ferreiro y María Álvarez Álvarez, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 2024b, pp. 59-82

- PRESOTTO, Marco, ed., con la colaboración de Sònia Boadas, Eugenio Maggi y Aurèlia Pessarrodona, *La dama boba: edición crítica y archivo digital*, Lope de Vega, PROLOPE-Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, CRR MM, Barcelona-Bolonia, 2015, en línea, <<http://damaboba.unibo.it/>>.
- PRESOTTO, Marco (ed.), Lope de Vega, *La dama boba*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, t. 3, 2007, pp. 1293-1466.
- PRESOTTO, Marco, «*La mayor virtud de un rey*. Edición del manuscrito autógrafo del primer acto», *Anuario Lope de Vega*, 6 (2000a), pp. 275-322.
- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Reichenberger, Kassel, 2000b.
- PRESOTTO, Marco, «La mayor virtud de un rey. Note sul processo compositivo di una commedia di Lope», *Cultura neolatina*, 59 (1999), pp. 349-371.
- PROLOPE, *La edición del teatro de Lope de Vega: las «Partes» de comedias. Criterios de edición*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2008.
- REICHENBERGER, Arnold Gottfried, «Notes on Lope's *El piadoso aragonés*», *Hispanic Review*, XXI-4 (1953), pp. 302-321.
- VEGA CARPIO, Lope de, *¡Ay, verdades, que en amor...!*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, en *Comedias. Parte XXI*, coords. Gonzalo Pontón y Ramón Valdés Gázquez, Gredos, Barcelona, t. I, 2022a, pp. 213-426.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Amor, pleito y desafío*, ed. Marco Presotto, en *Comedias. Parte XXII*, coords. Fausta Antonucci y Marco Presotto, Gredos, Barcelona, 2022b, t. II, pp. 309-506.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza*, eds. Alejandro García Reidy y Ramón Valdés Gázquez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XXI*, coords. Gonzalo Pontón y Ramón Valdés Gázquez, Gredos, Barcelona, t. I, 2022c, pp. 787-1016.

- VEGA CARPIO, Lope de, *El piadoso aragonés*, eds. Daniele Crivellari y Gonzalo Pontón, en *Comedias. Parte XXI*, coords. Gonzalo Pontón y Ramón Valdés Gázquez, Gredos, Barcelona t. II, 2022d, pp. 519-706.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La buena guarda*, ed. Sònia Boadas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. Luis Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, t. II, 2016, pp. 427-667.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La dama boba*, ed. Marco Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, t. 3, 2007, pp. 1293-1466.



**ALGUNES CONSIDERACIONS  
SOBRE LES PARTICULARITATS I EL POSSIBLE  
ORIGEN D'UN IMPORTANT MANUSCRIT  
CATALÀ DEL BARROC (BLM, 68)\***

MARC SOGUES

Universitat de Girona (Institut de Llengua i Cultura Catalanes) /  
Universitat Oberta de Catalunya

marc.sogues@udg.edu  
ORCID: 0000-0001-5375-2298

L'obra del poeta i dramaturg Francesc Fontanella (Barcelona, 1622 – Perpinyà, 1681) s'ha conservat fins els nostres dies en quaranta testimonis<sup>1</sup>. Un dels més valuosos és el manuscrit 68 de la Biblioteca Lambert Mata de Ripoll —en endavant, R—, el qual, a més de ser el que recull més composicions de l'autor —330, en total—, dona unes versions de tots els textos que destaquen per la correcció general de les lliçons. Rossich & Miralles (2014) van posar de manifest la importància d'aquest còdex després d'identificar-hi una sèrie de trets que no es troben en cap altre manuscrit: 1) un títol i dos pròlegs escrits pel mateix Fontanella; 2) un anagrama enigmàtic que revela el nom real de la destinatària de les giletas i del recull, Maria Teresa Am; 3) una forma xifrada de les inicials de la dama (*MTA*) que recorda l'anagrama d'Ave Maria; 4) una sèrie de poemes que només ens han arribat en aquest manuscrit, i que corresponen, amb tota certesa, a l'etapa de maduresa de l'autor (1652-1681)<sup>2</sup>; i 5) diverses variants que podrien ser d'autor. Tenint en compte

---

\* Aquest treball s'inscriu dins el projecte d'investigació del Ministerio de Ciencia e Innovación, ref. PID2020-118588GB-I00 i dins el projecte d'investigació de la Generalitat Valenciana, ref. CIAICO 2021/262.

- 1 Concretament, són 36 manuscrits i 4 impresos. Sobre la transmissió de l'obra de Fontanella, vegeu Rossich (2006).
- 2 Sabem que Fontanella va residir a Barcelona entre 1622 i 1652, encara que alguns dels poemes a Gileta fan palès que durant aquests anys també va passar algunes

tots aquests elements, i combinant-los amb una lectura interpretativa del poema que acompanya el primer anagrama («Gileta sempre adorada»), els dos estudiosos arribaven a la conclusió que el manuscrit davalla, de forma més o menys directa, d'un recull preparat cap al final de la vida de Fontanella, que l'autor hauria pensat com a regal a Maria Teresa (Rossich & Miralles, 2014: 95). Seria, en fi, l'únic testimoni conservat d'aquest suposat projecte.

Amb tot, lluny de ser un testimoni perfecte, el manuscrit presenta diversos trets que, des del meu punt de vista, resulten difícils d'explicar en un recull d'aquestes característiques. Per aquesta raó, i, a la llum de les evidències recollides durant els darrers deu anys en el marc de la preparació de l'edició crítica de l'obra completa de Fontanella, l'objectiu del present article és descriure aquestes particularitats i, com es veurà, intentar apuntar algunes idees sobre els materials amb els quals es devia confegir l'antecedent de R més proper a l'autor. Amb aquest propòsit, començaré per examinar l'omissió de lliçons i l'absència de certs poemes dins el còdex, així com el fenomen invers, és a dir, la presència a R de poemes que no ens han pervingut en cap altre testimoni. Un cop fet això repassaré el que semblen ser intervencions actives de l'autor sobre els propis textos durant l'etapa de maduresa, que afloren a R en forma de variants i reescriptures. Finalment, apuntaré la possibilitat que almenys tres dels poemes del manuscrit estiguin inacabats, i acabaré fent una reflexió, necessàriament sumària, sobre l'ordenació dels textos dins el còdex.

### 1. Dos errors de rima i algunes omissions eloqüents

Encara que acostuma a oferir les millors lliçons per a tots els textos, el manuscrit també en conté algunes de manifestament equivocades i que no es poden imputar a la ploma del copista perquè també apareixen en altres testimonis. Vegem-ho amb un exemple extret del poema «Terinda bella, singular i hermosa», una carta poètica de l'etapa barcelonina (Sogues, 2018: 223-226 i 232):

---

temporades al Rosselló, d'on era originària la família materna. En canvi, entre 1652 i 1681, l'autor va residir exclusivament al Rosselló. Per això, al llarg de l'article em referiré a aquesta segona etapa com «etapa de maduresa» o «segona etapa rossellonesa».

Rendit mon cor, ma llibertat rendida      rendida V2] perduda B4 C I2 L4 R  
 entre borrasques tantes  
 se posa a vostres plantes  
 16 perquè de mi siau dura homicida.  
 Oh, si tant meresquera  
 que ja morir a vostres mans poguera!

[...]

Quan comencí d'amar vostra bellesa      vostra bellesa B4] bella Terinda C I2 L4 R V23  
 28 i mos danys advertireu,  
 la flama afavoríreu  
 que dins mon pit vàreu mirar encesa;  
 per què ab estes desdítxes  
 creixeu mes penes i burlau mes dítxes?

Són molt comptats els poemes de Fontanella que presenten errors en els mots rima en els testimonis importants. Els dos que observem aquí s'han d'haver originat en els primers estadis de la transmissió del text, de manera que, o bé són el resultat de l'acció dels primers copistes per restaurar dos versos que ja els arriben mal resolts, potser fins i tot escapçats, o bé cal assumir que una versió provisional del text va entrar dins la cadena de transmissió i l'autor, en el moment de recopilar la seva obra, no va corregir-la.

S'ha escrit sovint que l'amanuense de R no és un copista especialment bo, cosa evident en les freqüents distraccions i males lectures del manuscrit<sup>4</sup>. La majoria de lliçons defectuoses, però, són mers errors de lectura o de còpia, que no val la pena comentar perquè tenen poc o cap valor ecdòtic. Sí que resulten interessants, en canvi, les omissions, que, responen a un ventall de casuístiques prou divers i que, tot i no ser gaire freqüents, ens proporcionen informació valuosa.

3 Vegeu l'annex per la referència que correspon a les sigles dels manuscrits citats al llarg de l'article.

4 A les pp. 3 i 480 hi consta el nom d'un tal Bautista Guarda, però ignorem si hauria estat el copista, un dels posseïdors del còdex, o ambdues coses (Valsalobre, 2015a: 142-143). Quant a les seves aptituds, «s'ha de dir que és poc atent i que de vegades comet errors pràcticament inexplicables, però no ens hem de posar les mans al cap per aquesta raó, perquè els copistes no són per força gent que es dedica a les lletres» (Miralles, 2015: 189).

Un primer cas el trobem al *Vexamen*, del qual R no conté els versos 825-918<sup>5</sup>. És segur que el problema no ve del model —perquè B4, que davalla d'un arquetip comú amb R (Castaño, 2017: 61; Sogues, 2018: 218), sí que transmet el passatge— i, per tant, aquí tenim simplement un descuit del copista, que deu incórrer en un salt de lectura involuntari. En tot cas, l'absència del fragment fa perdre el fil del relat, i evidència que la mà que copia no rellegeix, ja que, de fer-ho, hauria corregit l'error.

És diferent l'omissió dels versos 37-41 del poema «En estes dos flors, senyora» perquè el copista de R n'és plenament conscient, ja que deixa un espai en blanc, fent evident que els versos no són al seu antígraf. Hi ha dos testimonis que sí que contenen els versos, V2 i BO, però només fan sentit els del segon (Sogues, 2018: 585-586). La resta de testimonis perden quatre versos (37-40), un menys que R. C hi deixa un espai en blanc, com R, i I2 i L4 introdueixen un punt per indicar cada un dels versos perduts —L4 també hi afegeix «falta». És clar, doncs, que aquesta ommissió no és fruit de la distracció de cap dels amanuenses, sinó d'una pèrdua d'informació que es remunta a un estadi molt primerenc de la transmissió. Tant aquesta situació com l'error de rima apuntat més amunt, sorprenen en un text que davalla d'una compilació suposadament controlada per l'autor<sup>6</sup>.

També hi ha casos en què podem deduir que les omissions no repliquen buits de l'antígraf, ni s'expliquen per una distracció del copista, sinó per la seva incapacitat d'entendre la lliçó que ha de transcriure. És el que passa en dues de les cartes del *Cicle dels rams*:

5 Per una edició comentada del *Vexamen*, vegeu Brown (1987).

6 És difícil sostenir afirmacions gaire categòriques sobre la transmissió de l'obra fontanellana basant-nos únicament en els errors textuals, perquè en presenta un quantitat relativament petita, la qual cosa, com ja va apuntar Rossich (2006: 165) probablement es degui a les contaminacions entre les diferents branques de transmissió. Dit això, no puc deixar d'observar el següent: algun copista de l'òrbita de C ha de tenir accés a una part dels materials que acabaran integrant R. M'ho fa pensar tant la forma coincident de representar l'omissió d'aquests quatre versos com, sobretot, el fet que C transmet dos sonets de l'etapa rossellonesa («Esta que veus figura rigorosa» i «Est índice volant, fletxa lleugera»), que només són a R i B1, i que no trobem, en canvi, ni a I2 ni a V2, manuscrits normalment molt propers a C. La confluència ha de ser parcial i interpolada, i es produeix necessàriament per sobre dels dos manuscrits perquè, en aquest poema, C no podria transcriure el vers 41 de R, que l'omet —probablement, per distracció del copista—, i perquè C transmet incomplets el poema «Ínclita, excelsa Elisa generosa» i el prosimetre «On Tetis fugitiva», que a R apareixen sencers.

A la mateixa ocasió envià lo Pare Terrats un ram compost de carxofes  
i algun ab esta carta

\*

No sé si lo fruit que embarassa les llengües embullarà també los  
rams, o si servirà de disculpa si lo que arriba mal embullat<sup>7</sup>

Pel context, és evident que les lliçons perdudes no transmetien informació sensible, i la hipòtesi de les dificultats de comprensió del copista de R és la més convincent, sobretot tenint en compte que l'altre testimoni que copia el text, L3, en el lloc dels espais transcriu lliçons que no fan sentit (Sogues, 2022: 122, 128).

En canvi, probablement és intencionada l'omissió que trobem al vers 28 del romanç «Oh de generoso padre»:

canes siempre agradecidos,  
hijos del Guzmán más noble,  
latirán en dulces ecos  
28 ecos de al orbe<sup>8</sup>.

Per la posició que ocupa en el vers, és poc probable que el buit es degui a un defecte en l'antígraf, i, de fet, aquí la lliçó perduda sí que podria traslladar informació sensible: concretament, Valsalobre (2023: 510) apunta la possibilitat que sigui el nom «Aguilar», que correspondria a Joan de Margarit i de Biure, tercer marquès d'Aguilar. Com que el poema ens arriba només per R, no podem comparar la lliçó amb la d'altres testimonis, però, en tot cas, no sé veure quin interès podia tenir Fontanella a fer desaparèixer el nom d'un poema laudatori —la finalitat del qual, per definició, acostuma a ser, precisament, exaltar-lo públicament—, i per això m'inclino a pensar que hi ha algun copista que no l'ha entès, o que ha optat per no transcriure'l per alguna raó que ens faltaria context per entendre. No em sembla versemblant, en canvi, que algú obliterés el nom perquè el poema es pogués fer servir en altres avinenteses, ja que el contingut del text, molt específic, en fa una composició difícil de reaprofitar.

7 Els textos provenen de Sogues (2022) i corresponen, respectivament, a les cartes IX i XI de la primera part del cicle.

8 Pel text complet, vegeu Fontanella (2017, «Oh de generoso padre»).

Hi, ha, encara, altres casuístiques. Per exemple, i a diferència de tots els anteriors, el buit que trobem a R dins la rúbrica de la carta «Algunes flors vos envio...» apareix indicat amb una barra baixa: «Envia un galant a una dama que es deia \_\_\_\_ lo dia de la purga una panereta de roses i alguns pensaments, ab esta lletra» (Sogues, 2022: 117-118). Em sembla significatiu que sigui l'únic buit en tot el manuscrit assenyalat amb aquest signe i, de fet, és un dels elements que em porta a pensar que aquí no som davant d'un defecte no esmenat per l'autor ni d'un problema de transmissió, sinó d'una decisió conscient de Fontanella. Més que més perquè, si ho interpreto bé, l'espai en blanc s'ha d'emplenar amb la solució del petit enigma que hi ha implícit dins el fragment en vers de la carta, on llegim «i lo tot porta per part / al més agradable nom» (vv. 9-10). Aquí, el «tot» ha de ser el ram de roses i pensaments, i el «nom», el de la dama (Am), que forma part d'aquest tot que és el ram, si més no, fonèticament<sup>9</sup>.

En suma, doncs, l'anàlisi de les principals omissions del manuscrit revela tres tipus de casuístiques: 1) els buits textuais que l'autor podria haver esmenat en una revisió, cas que s'hagués produït, i que, malgrat tot, apareixen en el testimoni; 2) els que resulten de l'acció dels copistes —els menys interessants de cara a entendre la gènesi dels materials textuais del manuscrit—; i 3) un cas que cal considerar un joc literari proposat per l'autor a la destinatària del text.

## 2. Sobre rúbriques i poemes absents

Al manuscrit de Ripoll hi ha també buits d'informació de major escala. Constató, per exemple, que hi trobem 20 composicions sense rúbrica, cosa que sorprèn, un cop més, en uns materials controlats per l'autor, i més tenint en compte que R, a diferència d'altres testimonis, presenta moltes rúbriques que clarament provenen de la seva mà i no poden ser de copista. De les 20 composicions, 3 són poemes que, com de seguida veurem, no hauríem d'atribuir a Fontanella («Aquí va la capa pluvial», «La botella plena de vent» i «Ay del que callando muere»); 5 corresponen a composicions que només trobem

9 La comparació dels tres manuscrits que copien el text sembla confirmar la hipòtesi de la intencionalitat autorial, perquè L4 facilita la feina al lector resolent l'enigma i emplenant el buit amb «Am», i B1, que no el deu entendre, s'estalvia de copiar el fragment «que es deia» i obté, així, una frase amb sentit i sense el buit.

a R, de manera que no podem extreure conclusions a partir de la comparació amb les rúbriques d'altres testimonis; i els 12 poemes restants, que sí que són en altres manuscrits, presenten allà rúbriques merament descriptives i neutres («Octaves», «Soneto», etc.). Les úniques excepcions són «Los clavells que moriran», dedicat «A una hermosura» segons B4, i «Volà una àguila altanera», que, només segons I2, explica com «Se despedeix un amant de la sua amiga, que avia entrat monja». Ara bé, en ambdós casos, el contingut de la rúbrica s'infereix de la lectura dels poemes, la qual cosa fa pensar que no són d'autor. Podem concloure, per tant, que l'absència de rúbriques no sembla oferir informació rellevant per a l'estudi del manuscrit. Potser amb una excepció, però.

Hi ha tres poemes que segons les rúbriques de V2 estan dedicats a la muntanya de Montjuïc i que no en presenten en cap dels altres manuscrits que els transporten (C I2 L4 i R). Es tracta de «Excelsíssima muntanya», «Astre que en la nit opaca» i «Ve la nit i de baieta», i les rúbriques —aquí regularitzades—, resen, respectivament: «A la muntanya de Montjuïc», «A la mateixa» i «Al mateix assumpto» (Fontanella, 1995: II, 246-253)<sup>10</sup>. A banda del fet que sense les rúbriques resultaria difícil entendre el sentit dels poemes, em sembla que també podrien ajudar a resoldre l'omissió del vers 65 del segon text, en el qual llegim «Fes que a [Nise la victòria] / corone de mil llorers». V2 és l'únic testimoni que la resol, i ho fa amb la lliçó que indico entre claudàtors, que ha de ser una *emendatio ope ingenii* del copista, perquè Nise, una de les protagonistes femenines de la poesia fontanellana, no té cap paper en aquests poemes. De fet, atenent a les rúbriques de V2 i al sentit global del poema, m'inclino a pensar que la lliçó hauria de referir-se a Montjuïc; potser: «fes que a Montjuïc la victòria / corone de mil llorers», o similar. Sorpren, un cop més, que R no doni les rúbriques en un cas tan necessari, ni esmeni el vers escapçat.

Situant-nos ara en un altre ordre d'anàlisi, cal recordar que, com ja va observar Valsalobre (2015a: 148-150, 159-161), malgrat ser el testimoni que copia més composicions de Fontanella, R no transporta tots els poemes de l'autor: hi manquen, almenys, una part dels textos de tradició impresa, com els dedicats al pare del poeta, Joan Pere Fontanella i a l'artiller Francesc Barra, i alguns del *Panegíric a Pau Claris*, i també

10 Cal precisar que a l'edició citada, la de Maria-Mercè Miró, a part de V2, només es consignen 3 manuscrits, perquè l'editora ignorava en aquell moment, l'existència del manuscrit C.

alguns textos de tradició manuscrita, com ara uns villancets escrits per a un bateig celebrat a Barcelona el 1647, i l'*Ambaixada del príncep Licomandro a l'emperador de Bugia*, una composició parateatral de caràcter burlesc, probablement inacabada i vinculada al context festiu del bateig<sup>11</sup>.

Miralles (2015) considera que els poemes de tradició impresa que sí que arriben a R —i que, de fet, són, també, en altres manuscrits— ho fan perquè no requereixen dels textos en prosa que originalment acompanyaven per ser compresos. I a la inversa: els que no hi són és perquè funcionen com a paratextos i no fan sentit sense els textos en prosa. L'argument és versemblant, encara que no es pot provar. De fet, ni tan sols es pot descartar que l'absència a R de poemes de tradició impresa no es degui a raons més atzaroses, com ara, que l'autor no en conservés còpia, o que considerés que no calia fer l'esforç de traslladar-les al format manuscrit. De fet, en el cas dels poemes del *Panegíric* que arriben a R, com a mínim dues diferències evidencien que el compilador no parteix de l'imprès, i que, en general, tampoc ho fa gran part de la tradició manuscrita —sense que sigui possible concretar més. Ho veiem a «Torre excelsa, alta atalaia», on tots els manuscrits transcriuen «puix» allà on l'imprès dona «pus», i al vers 6 de «Ja sepultar-se intenta»:

ix quan lo Sol a l'occident s'inclina. se inclina Pa] declina C I2 L4 R V2

Considerant les evidències disponibles, doncs, em sembla que només podem afirmar dues coses amb seguretat, pel que fa a les absències de textos a R: la primera és que no responen al fet que el contingut dels poemes no casi amb la intenció del llibre-ofrena per a Maria Teresa, ja que hi ha una gran quantitat de composicions que hi són tot i que no van adreçades a ella, i/o que tracten d'altres temes o, cosa potser encara més inconvenient, parlen dels amors de Fontanella amb altres dones. La segona és que l'absència no ve motivada per motius de qualitat dels textos ni d'incompletesa: alguns d'ells —els dedicats al pare, per exemple— es compten, de fet, entre els més reeixits de la producció fontanellana i, tot i el seu caràcter liminar, serien perfectament comprensibles sense els textos que acompanyaven, amb l'ajut d'una rúbrica o títol. I, pel que fa a la completesa, el cert és que, de composicions inacabades —com potser ho sigui l'*Ambaixada*—, com veurem més endavant, a R

11 Pels detalls dels textos absents a R, vegeu Valsalobre (2015a: 148-150, 159-161).

sembla que n'hi ha més d'una. Fora d'això, és difícil arribar a conclusions més concretes. Però l'important per al que aquí ens interessa és constatar que l'absència de textos importants a R revela que l'empresa de reunir l'obra completa no va voler —o no va poder— tenir un caràcter exhaustiu.

### 3. Composicions que només són a R

El revers de la moneda dels textos absents a R són els 60 poemes que *només* ens han arribat, precisament, gràcies a aquest manuscrit. El gruix principal és poesia religiosa (38 composicions), però també hi trobem una de les cartes del *Cicle dels rams* («Bella Taleristes, gran cosa de ram...») i quatre composicions dedicades a circumstàncies molt concretes: dos poemes de bateig («L'Aurora del Cel saluda» i «Quanta alegria»), unes empreses funerals escrites per a un enterrament («Un arbre verd i un empelt sec») i un poema sobre la rendició de Maastrich a les armes franceses de l'any 1673 («Qui domarà de Maastrich»). Quatre més són poesies de tema amorós sense cap vincle aparent entre elles (pp. 426-429), i vuit, giletas (Castaño, 2017: 71), dues de les quals, en castellà.

D'aquestes últimes, Valsalobre (2015a: 141-142) ja va advertir que la que tanca el cicle («Gileta, en los dulces enojos ojos»), és d'atribució dubtosa. Ara, penso que també s'hi hauria de considerar l'altra, «Quisiera yo retratarte», tant per motius idiomàtics —com acabem de veure, l'única gileta d'atribució dubtosa també és en castellà—, com perquè el text conté almenys dos elements estilístics que resulten estranys en l'obra del poeta barceloní: la comparació —encara que sigui en oposició— de les galtes de la dama amb fang («No son barro las mejillas, / grana son», vv. 17-18), que no trobem en cap altre poema, i l'apel·latiu «niña» («Callo, niña, lo que ignoro», v. 21), un terme que es podria arribar a atribuir a la continuïtat estilística amb els models que deu tenir en ment l'autor, però que no sembla fer gaire sentit considerant que en el moment de l'escriptura del poema —o sigui, durant l'etapa de maduresa— la dama, com el poeta ja era una dona adulta.

D'altra banda, no és sobrer recordar que aquestes no són les úniques composicions que, tot i que només són a R, presenten problemes d'atribució: sabem que «Clavel ayer venturoso» i «Ay, del que callando muere» no són de Fontanella (Valsalobre, 2015a: 134-135) i, com ja he argumentat en un altre lloc «Aquí va la capa pluvial» i «La botella plena

de vent» (Sogues, 2018: 159, nota 159) tampoc s'haurien d'afillar al poeta barceloní<sup>12</sup>. La presència de poemes apòcrifs, sens dubte revela la intervenció d'una o diverses mans que no són la de l'autor, sobretot perquè alguns d'aquests poemes no dialoguen amb els poemes contigus a R, i els dos en català que apuntava adés són de molt mala factura; no hi ha cap motiu per pensar que Fontanella hagués volgut integrar-los dins la seva obra.

Si deixem de banda les composicions apòcrifes ens adonarem que els poemes fontanellans reportats únicament per R tenen una cosa en comú: tots devien ser escrits més tard de 1652, és a dir, durant l'etapa de maduresa. Jo mateix vaig explicar per què el *Cicle dels rams* ha de ser posterior a 1657 (Sogues 2020: 31-34), i em cal afegir, ara, que, atès que una de les composicions amoroses adés esmentades, «Oronte messageta», comparteix l'univers de referents amb aquest cicle, deu ser de la mateixa època, i el mateix es pot dir dels poemes amorosos que l'acompanyen. Quant a la poesia religiosa, Miralles (2015: 208-209) ja va establir que la de les pp. 330-403 és d'època rossellonesa, i constato que tots els poemes religiosos que només són a R es troben, precisament, en aquestes pàgines. No calen gaires arguments per al poema sobre la presa de Maastrich, atesa la data de l'esdeveniment.

Pel que fa a les giletetes, Castaño (2017: 139-141) explica que no disposem de prou dades per datar-les, tot i que es pot desmentir la hipòtesi de Miró segons la qual serien, totes elles, poemes de joventut perquè algunes de les composicions de l'inici i el final del cicle han de ser necessàriament tardanes. Ara bé, potser es pot anar un pas més enllà a través de l'estudi de la transmissió dels textos: observo que, a banda dels vuit que ja hem vist que només són a R, n'hi ha dotze més que únicament ens arriben en aquest manuscrit i en un o dos més que llegeixen de la branca rossellonesa: B4 i L4. Això em porta a pensar que, en total, 20 de les 77 giletetes —això és, una quarta part dels textos d'aquest cicle— s'han de situar en aquest període més tardà d'escriptura<sup>13</sup>. D'aquestes, és molt probable que dues de

12 La nòmina de poemes apòcrifs a R es completa amb «Francino adora a Amaranta», que no pot ser del nostre autor perquè la rúbrica ja adverteix que és d'algú altre (Fontanella, 1995: I, 279). En aquest cas, però, no n'és el testimoni únic, perquè el poema és a 7 manuscrits més.

13 Consigno a continuació les que només ens arriben per manuscrits de la branca rossellonesa; indico amb (R) les que es trobem únicament al manuscrit de Ripoll

les tres últimes —transmeses per B4, L4 i R— siguin coetànies del *Cicle dels rams* (Sogues, 2018: 241-243) i que les vuit que només trobem a R siguin més tardanes que les altres, si bé això últim no es pot provar, perquè el fet que B4 i L4 no les copiïn no assegura que no es trobessin en els seus antígrafs.

Resten tan sols per situar cronològicament les empreses funerals i les dues poesies de bateig que, si bé no presenten cap ancoratge temporal, la lògica cronològica de la resta de poemes transmesos únicament per R em porta ara a pensar que s'han datar, també, en aquest període tardà d'escriptura, tot i que no és possible precisar més.

#### 4. Variants d'autor

Les proves més contundents de l'existència de variants d'autor a R es poden llegir a la tesi doctoral de Marta Castaño, dedicada a l'estudi i edició crítica de les giletetes (Castaño, 2017: 82-100). L'autora en troba en setze poemes, i apunta que acostumen a servir per a millorar la precisió expressiva de la composició, però sense alterar-ne l'enfocament ni el significat global. Algunes variants, de fet, són el resultat d'una addició de versos, que, com que només apareixen a R, cal suposar que Fontanella inclogué en un estadi redaccional més tardà. Els afegits es poden trobar al mig del poema, com a la gileteta 72 («Mal encoberts los incendis») o bé, com passa a la gileteta 37 («Jo us vull bé, Gileteta mia»), conformar el tram final de la composició. No és necessari aprofundir aquí en el comentari d'aquests textos, per al qual em remeto al treball de Castaño, però sí que voldria afegir que l'autor sembla procedir d'aquesta segona manera —encara que amb addicions de diferent extensió— al poema que tanca la segona part *Cicle dels rams* «Indivisible de perla», i al prosímetre «On Tetis fugitiva».

En el primer cas, encara que els dos manuscrits que transmeten el text ofereixen opcions vàlides de lectura, la major precisió i la millor factura de les lliçons de R, així com la coherència —gairebé diria, la necessitat— del colofó, evidencien que som davant de canvis introduïts per l'autor en un estadi redaccional posterior al de B1 (Sogues, 2022: 173-175).

---

i segueixo la numeració donada per Castaño (2017): 1 (R), 2 (R), 3 (R), 6, 7, 8, 9 (R), 10, 12, 13 (R), 27 (R), 32 (R), 35, 69, 71, 73, 74, 76 i 77 (R).

*A una sangria d'un peu*

	Indivisible de perla, dividit entre safirs, sensible tant a l'afecte	Indivisible de perla R] Es indivisible perla B1 dividit R] dividida B1
4	quant ignorat als sentits, [...] que, sobre nobles trofeos, ni bé difunts ni bé vius, vestigi forma de cendres	vestigi R] vestigis B1
16	a l'aire d'un gessamí, clavells i corals liquida entre lo gel i marfil, i, en àtomo de plata,	en àtomo R] entre atomos B1
20	dona una font de robins. I, si de l'amor la fletxa la neu intacta ferí, entre roses, entre espines,	entre espines R] y entre espinas B1
24	tornarà a trobar mon pit quant la bena de Cupido, per objecte tan diví de mos ulls, a vostra planta	<i>Om.</i> B1 <i>Om.</i> B1 <i>Om.</i> B1 <i>Om.</i> B1
28	ha fet mudança feliç.	<i>Om.</i> B1

El cas és especialment interessant per una raó: cap de les 20 giletetes datables en l'etapa de maduresa presenta variants d'autor, de manera que aquest poema del *Cicle dels rams* seria dels pocs d'aquest període que en contenen. El fet és rellevant, també, perquè revela que els poemes del *Cicle dels rams* —o almenys algun d'ells— haurien circulat abans d'acabar compilats dins el projecte del manuscrit-ofrena. Per ser justos, però, també cal dir que aquest poema en concret, a diferència de la resta de composicions del cicle, funciona de manera autònoma, i això podria haver afavorit la seva circulació independent, fins i tot en un estadi no definitiu de redacció.

Al prosímetre «On Tetis fugitiva» (Fontanella, 2015: 175-181) hi trobem modificacions de major envergadura, perquè la versió de R —i d'L3— no només opera un canvi important en el plantejament del poema, sinó que hi afegeix una extensió de text molt superior a la inicial. La composició dibuixa una escena en què Fontano, l'alter ego de l'autor, observa des de la desembocadura del riu Tet un pastor anò-

nim que es lamenta perquè Amaril·lis no el correspon. Quatre dels manuscrits transmeten només la primera part del text, consistent en 27 versos i set línies de prosa. R i L<sub>3</sub>, ofereixen una versió bastant més extensa (71 versos i 61 línies de prosa) i prou diferent: un autor anònim explica en primera persona l'acostament al pastor, en reporta el discurs dolencós, el descriu físicament i l'hi adreça uns versos finals que l'encoratgen a no defallir en el seu amor, perquè «Quiçà no sempre Amaril·lis / serà amarga com lo nom, / si la voluntat perfecta / correspon i no respon» (vv. 68-71).

Miralles (2015: 193) ja va apuntar, penso que encertadament, que «les variants que presenten els dos grups de manuscrits que el transmeten són prou importants per considerar els dos textos que en resulten dues redaccions distintes fetes pel mateix Fontanella». La idea d'una segona redacció pren sentit per l'ampliació del text, i pel canvi de punt de vista, d'un narrador personalitzat en Fontano a un d'anònim. A la versió de R i L<sub>3</sub> aquest canvi es materialitza ja en la part transmesa també pels altres manuscrits. Cal observar, a més, que la part final del prosímetre —o sigui, el fragment en prosa VIII i els versos 52-71— tindria més sentit escrita des d'un moment cronològic posterior al de la primera versió, sobretot si tenim en compte que l'escena planteja un desdoblament de la figura autorial —Fontanella es projecta tant en l'observador com en el pastor. Per tant, la segona versió reclama, em sembla, que el desdoblament no sigui només físic, sinó també temporal. Breu: l'observador representa el jo del present i el pastor, el del passat, i si el primer anima el segon a suportar el patiment amorós, és perquè sap que obtindrà alguna forma de correspondència per part de la dama en el futur. Tot fa pensar en un poema que va circular, primerament, o bé inacabat o bé escapat, i el fet que la versió completa només arribi a través de R i L<sub>3</sub> indica que Fontanella el devia reescriure —segur— i acabar —potser— en algun moment de la segona etapa rossellonesa.

### 5. Quatre variacions, una resignificació i dues fusions

Com ja ens anticipava en certa forma el cas anterior, en algunes ocasions, les modificacions textuais resultants de la intervenció autorial no afecten només un vers o un petit conjunt de versos, sinó l'estructura i el sentit del poema sencer. A R, això s'observa, també en el que Castaño (2017: 47-51) anomena «variacions». Es tracta de poemes que

presenten, com a mínim, el mateix íncipit, i poden contenir, també, alguns versos o fragments de versos calcats, o bé fan servir expressions molt similars. Segons l'editora, en trobem a les parelles de giletetes 10 i 12, 28 i 29, 44 i 45, i al triplet 39, 46, 47, i no semblen respondre tots a una lògica comuna: en tres dels quatre casos, es diria que l'autor juga amb un mateix motiu poètic a la manera d'una variació musical, —per exemple, al triplet, el tema és l'allunyament de l'enamorat—, però en canvi, a la parella 28-29, la segona composició opera un canvi de perspectiva i està construïda com l'antítesi de la primera (Castaño, 2017: 50).

És probable que primera parella fos escrita durant l'etapa de maduresa, perquè només ens ha arribat a través de R i L4, però la transmissió de tota la resta indica que han de ser anteriors. Per això, en general, no sembla que puguem relacionar la pràctica de la variació amb la revisió que dona lloc a les variants d'autor, ni tampoc amb el moment de la composició de les giletetes de testimoni únic<sup>14</sup>. D'altra banda, la bibliografia precedent no documenta l'existència d'aquesta pràctica en la poesia coetània i jo tampoc he estat capaç de trobar-ne cap model, de manera que només puc concloure que, o bé Fontanella és original en aquest gest creatiu, o bé els poemes reflecteixen, simplement, estadis redaccionals diferents o adaptacions d'un mateix poema per a avinenteses diverses. El que és evident és que els textos arriben a la cadena de transmissió i que la mà que confecciona l'antecedent de R no va sentir la necessitat de prescindir-ne.

No insistiré en les variacions de les giletetes, perquè Castaño les descriu amb detall i perquè, com deia, no constitueixen un tret distintiu de R. En canvi, sí que mereix una atenció separada un romanç breu que apareix dues vegades a R amb modificacions substancials, primer, tancant les *Cartes a Fil-lis*, *Amaril-lis* i *altres pastores*, i després, dins les giletetes, on ocupa la posició 32. Reprodueixo els dos textos, en les edicions de Sogues (2018: 533-534) i Castaño (2017: 353-354), i marco les lliçons coincidents en cursiva.

---

14 És segur que tant les variants d'autor com les giletetes de testimoni únic són de l'època de maduresa, però res permet aclarir si són resultat d'un mateix procés de revisió del cicle. El que és segur és que variants i poemes nous responen a lògiques i a moments redaccionals distints dels que propicien les variacions, amb l'única i probable excepció de la primera parella de poemes.

Carta XXII	32
Ram de flors	
	Persuadint Gilet a la gallarda Gileta no aprecie un enganyós amor, li fa memòria de son amor verdader
Conspiren, bella Amaril·lis, en est <i>jardí generós</i> , com entre les flors un àspid, 4 molts àspids per una <i>flor</i> . <i>Ditxoses flors que coronen</i> <i>entre dos albes un sol</i> , antes bé flors desdixades 8 <i>que no seran més que flors</i> . <i>Guardau florides memòries</i> <i>de l'ardor més animós</i> , <i>que, idòlatra de la vida</i> , 12 <i>per fruit espera la mort</i> . Del pas de <i>flama tan pura</i> , <i>lo llamp</i> permeteu veloç, <i>que anima flors en la cendra</i> 16 <i>quan torna cendra los cors</i> .	Guardau, gallarda Gileta, aquell <i>jardí generós</i> , on mal encobert respira 4 un àspid en cada <i>flor</i> . <i>Ditxoses flors que veneren</i> <i>entre dos albes un sol</i> ; desdixades esperances 8 <i>que no seran més que flors</i> . <i>Guardau florides memòries</i> <i>de l'ardor més animós</i> , <i>que, idòlatra de la vida</i> , 12 <i>per fruit espera la mort</i> , mentres d'esta <i>flama pura</i> <i>lo llamp</i> admiro ditxós, <i>que anima flors en la cendra</i> 16 <i>i torna cendra los cors</i> .

Malgrat els calcs i les coincidències expressives, com es pot observar, els poemes tenen un contingut substancialment divers. A la carta, el poeta demana a una dama que té diversos pretendents («molts àspids») que el prengui a ell pel més fervorós de tots i que, per aquesta raó, el correspongui. El jo poètic expressa la seva poca esperança en aquesta possibilitat (vv. 5-12), però, al mateix temps, reconeix que l' enamorament fa que l'esperança no deixi de renovar-se (vv. 13-16). En canvi, a la gileta, l'enamorat avisa la noia que guardi els seus nobles sentiments, equiparats a un jardí, per a un amor pur i no per a un amor enganyós que sota la seva aparent bellesa («les flors») pugui amagar un engany («un àspid»).

És difícil determinar quin poema és l'hipotext de l'altre, perquè la carta arriba a través de R i L4, mentre que la gileta és només a R, així que les dues deuen ser textos tardans. En tot cas, aquí el poema acaba essent no només versionat, sinó —i aquesta és la diferència interessant— *ressignificat*, perquè en passar d'un cicle a un altre —sigui en la direcció que sigui— adquireix un altre sentit, més enllà del que té el

propi text, per la senzilla raó que cada cicle determina uns codis de recepció propis<sup>15</sup>.

Per completar aquest apartat, i en una línia semblant al cas anterior, cal dir que també hi ha poemes que viatgen separats en altres manuscrits però que, en canvi, apareixen fusionats en una sola composició a R: és el cas de «Ni la ciutat populosa» (Valsalobre, 2015a: 140-141), i de la gileta 34 («Quan és la flama perfeta») (Castaño, 2017: 97-100, 358-359).

## 6. Composicions inacabades?

En els dos casos que acabo de descriure, sembla evident la intervenció autorial, encara que els resultats són desiguals, ja que la gileta és un poema ben resolt, però l'altra composició presenta alguns elements estranys, principalment, un discurs global no del tot ben travat i un canvi en el patró de rima a l'interior del poema —resultat de la unió dels dos fragments— que és impropï d'un romanç i que no trobem en cap altre dels poemes fontanellans escrits en aquest motlle estròfic. Això em porta a una altra qüestió que crida l'atenció del manuscrit de Ripoll: la presència de textos que fan tota la impressió que l'autor va abandonar sense acabar de polir-los o sense completar-los.

A banda del cas que acabo d'apuntar, cal comentar també «Líquido ja instrument, trompa sonora», que sembla constituir una mena de disculpa de l'autor amb Amaril·lis —Maria Teresa Am— per haver estimat una altra dona a qui anomena Elisa (Sogues, 2018: 566-569). El text presenta un anacolut (vv. 17-20) i un defecte mètric —el vers 30 és hipermètric en tots els testimonis fiables, cosa força excepcional en la poesia fontanellana—, però també crida l'atenció pel fet que la construcció del discurs resulta un xic descordada: les dues primeres estrofes semblen preludiar un poema més pausat i reflexiu, amb uns temps de desenrotllament més lents, que no casen gaire amb la sobtada resolució dels vv. 31-32. Hi observo, també, una irregularitat formal: les dues primeres octaves tenen com a mots rima dels versos finals la parella «queixes/deixes», que es repeteix, ara en singular, a la tercera

15 És una operació similar a la que Miralles (2015: 201, 204, 215) descriu per a alguns dels poemes del *Panegíric*, que, segons l'autora, a R passarien a ser solament poemes funerals, sense relació amb Claris, amb la diferència que, en aquest cas, els poemes no presenten variacions en el text.

(«queixa/deixa»). En canvi, el binomi queda invertit al final de la quarta estrofa («deixes/queixes»). Naturalment, podria ser que Fontanella construís de forma intencionada aquesta alternança i la variació de les parelles-rima, i que optés conscientment per cloure la composició d'una forma abrupta, però són opcions estranyes en la seva forma de concebre l'estrofisme i el discurs poètic, i, en conjunt, la composició em fa la impressió de poema inacabat, o no gaire ben acabat. En un altre nivell d'anàlisi, no hauríem de passar per alt el fet que el text remet a una qüestió incòmoda: els amors de Fontanella amb Elisa, a qui l'autor va dedicar almenys una vintena de composicions incloses, totes, a R. Fa de mal explicar que acabessin dins una compilació pensada per a Maria Teresa Am, més que més tenint en compte que, com es desprèn d'aquest poema, ella hauria retret el poeta el seu amor per l'altra dona.

També em sembla un poema inacabat «Floris bella, gentil perla adorada», que es troba tot just set pàgines més endavant al manuscrit. La brevetat del text —una sola octava— podria fer pensar en un poema de caràcter epigramàtic, però Fontanella —i els poetes barrocs en general— solen optar per la dècima o la quarteta, quan tiren per aquest gènere. A més a més, el text no sembla tenir aquesta intenció, ja que serveix per a que el jo poètic demani a Floris que contempli un patiment del qual no hi ha hagut temps d'explicar la causa. Sens dubte, és una consideració subjectiva, però em fa l'efecte, en fi, que som tot just davant d'una estrofa introductòria, i d'un poema abandonat en aquest punt.

L'únic cas de composició indiscutiblement inacabada és «Llamento infeliç i ploro», la rúbrica del qual no deixa lloc per al dubte: «Dècimes d'una comèdia que havia Fontano començada». Tal com ja va determinar Valsalobre (2018: 235-236), el text es mou en l'univers de referents de l'*Argenis* de John Barclay (1621), i val a dir que, en aquest cas, està ben construït i ben acabat, i només es pot pensar que el projecte no va tenir continuïtat.

Les tres composicions comentades aquí ens han arribat en diversos manuscrits, i apareixen en el mateix estadi redaccional en tots ells. La seva transmissió apunta que pertanyen a l'etapa barcelonina. Si, com em sembla, són textos inacabats, costa d'explicar com van acabar entre els materials del cançoner-ofrena. I a la inversa: per què no hi va ser recollit un altre text inacabat com l'*Ambaixada*.

## 7. Una disposició textual particular

Molts dels poemes de Fontanella s'agrupen en cicles, és a dir, formen seqüències amb vincles temàtics, formals i/o argumentals que demanen un ordre concret de lectura<sup>16</sup>. R és un manuscrit especialment valuós, en aquest sentit, perquè, a més de contenir la gran majoria de les composicions, permet copsar els cicles amb més claredat que d'altres manuscrits, i fins i tot sembla apuntar-ne alguns que en altres testimonis, o bé no es perceben com a tals o bé es troben incomplets<sup>17</sup>.

Segons Miralles (2015: 216), l'ordre de R «té un sistema, i si no és de Fontanella completament, ho ha de ser en essència». El sistema consistiria en la juxtaposició d'«un conjunt de seqüències narratives parcials, algunes de les quals possiblement ja fixades (o fixades parcialment) abans de construir aquest volum, que desemboquen en un discurs general que no té a veure amb la narrativitat individual de cada un dels episodis sinó amb la construcció del discurs líric del poeta» (Miralles, 2015: 194). La proposta interpretativa de Miralles delimita i descriu aquestes seqüències, alhora que evidencia que moltes d'elles presenten inconsistències i interpolacions manifestes, difícils d'explicar, i que hi ha trams de poca o de cap coherència. Algunes de les possibilitats que l'autora apunta per explicar aquestes situacions són la tirada de Fontanella a acumular composicions més que no pas a seleccionar-les, la més que probable intervenció del(s) copista(es) en la conformació del resultat recollit a R, i la possibilitat que el sentit d'algunes ordenacions fos evident a la destinatària del manuscrit més del que ho és per al lector d'avui. Com que es tracta d'un treball sòlid i aprofundit, em remeto a les seves conclusions, i em limito aquí a una descripció de la primera part del testimoni, la qual bastarà al lector per fer-se una idea del tipus de virtuts i defectes que presenta R pel que toca a l'ordenació de textos i cicles.

16 Aquesta tendència a l'agrupació, val la pena remarcar-ho, diferencia Fontanella d'altres poetes catalans del Barroc —Garcia, Terré, Massanés, Blanch—, els poemes dels quals són autònoms i poden llegir-se, per tant, en l'ordre que es vulgui sense que la seva comprensió se'n vegi afectada.

17 Cal precisar, amb tot, que no és pas l'únic testimoni on es visualitzen, sinó que, amb més o menys nitidesa, bona part dels cicles s'observen, també, en la resta de manuscrits monogràfics i en els que transporten una major quantitat de poemes de l'autor, tal com es fa palès a Valsalobre (2015b). R, això sí, és el testimoni que dona unes ordenacions més consistents i un major nombre de composicions per a cada cicle, i en alguns casos aporta composicions que no són en cap altre manuscrit.

Les primeres pàgines del manuscrit R porten les dues obres de teatre acabades (la *Tragicomèdia pastoral d'Amor, Firmesa i Porfia*, i *Lo Desengany*) i una traducció de l'*Elegia IX* d'Ovidi. La poesia de Fontanella, pròpiament, arrenca just a continuació i ho fa amb dos cicles epistolars prou coherents i ben delimitats: les cartes a les monges dels Àngels i el *Cicle dels rams*. En els dos casos, R és l'únic testimoni que dona els cicles complets. Les primeres cartes són de finals de la dècada de 1640, ens situen a Barcelona i van dedicades a Elisa, mentre que les segones deuen ser de la dècada de 1660, remetent al Rosselló i s'adrecen a Maria Teresa Am<sup>18</sup>. Tenen en comú el to, entre jocós i satíric, unes destinatàries que probablement són monges, i el fet de ser cartes i que alguns —pocs— textos són en prosa o prosímetre. El primer no sembla ser un criteri del tot útil per explicar la seva contigüitat, atès que hi ha d'altres cicles epistolars clarament perfilats a R i no es troben a continuació d'aquests. Pel que fa a la prosa, també tenen aquest format el *Panegíric*, del qual no es copia ni una línia a R, i «On Tetis fugitiva», que apareix a prop —4 pàgines després del *Cicle dels rams*— però amb uns jeroglífics dedicats a la beatificació de sant Joan de la Creu de l'any 1676 en l'endemig. Per acabar-ho de complicar, el *Cicle dels rams* està partit en dues parts, i la segona no apareix fins 250 pàgines més tard; i set pàgines més endavant (p. 427) trobem el poema «Oronte messageta», que comparteix l'univers de referents del cicle, però se'n troba incomprendiblement separat. Podria continuar, però em sembla que és suficient per entendre el tipus d'incongruències del manuscrit pel que fa a la disposició dels textos.

Dues coses són segures, en tot cas: la primera és que, com ja he explicat més amunt, tots els textos que tenen en R el seu testimoni únic apareixen després de l'inici del bloc de poesies religioses escrites durant la segona etapa rossellonesa —això és, després de la p. 330—, però trobem composicions de les dues etapes abans i després, de manera que resulta evident que el criteri d'ordenació no és cronològic. Així mateix, també és evident que l'obra de Fontanella s'organitza en cicles, però em sembla que són molts els elements que obliguen a posar en dubte que la forma i la disposició global que aquests presenten a R reflecteixi una voluntat autorial forta, que vagi gaire més enllà de la que ja es palesa en la resta de la tradició manuscrita fontanellana. Ho acabarem de veure amb les conclusions.

---

18 Per la datació dels dos cicles, vegeu Sogues (2018: 140-149, 178-181).

## 8. Conclusions

Algunes de les evidències recollides aquí apunten que el manuscrit 68 de la Biblioteca Lambert Mata de Ripoll podria davallar d'un recull de l'obra completa fet o supervisat directament per Francesc Fontanella; d'altres, en canvi, aboquen dubtes raonables sobre aquesta possibilitat. Així, en un plat de la balança hem de posar els elements singulars del manuscrit, descrits ja per Rossich & Miralles (2014), als quals cal afegir el fet que transporta 60 poemes d'atribució segura que no són en cap altre testimoni, la presència indubtable de variants d'autor inexistentes en altres còdexs, i una disposició de les composicions que, en molts trams del volum, és lògica, entenedora, i fins i tot única, en algun cas. A l'altre plat de la balança hi ha també elements de pes, com els errors i omissions difícils d'explicar en unes versions dels textos suposadament supervisades per l'autor, els indicis que alguns del poemes haurien restat inacabats, i el fet que, encara que alguns cicles es perfilen amb claredat, el manuscrit presenta diversos poemes que no són de Fontanella i diversos aspectes incongruents pel que fa a l'organització dels textos. A més a més, i encara que això sigui una apreciació subjectiva, també trobo incongruent que, essent com se li suposa, un volum preparat específicament per a Maria Teresa Am, contingui poemes amorosos dedicats a altres dones.

Una altra conclusió que es deriva de les dades discutides aquí afecta, sobretot, el cicle de poesies a Gileta: la composició de textos nous d'aquest cicle podria explicar-se per la voluntat de tancar-lo i conferir-li un major sentit unitari, i sembla probable —tot i que no es pot demostrar— que vingués motivada pel projecte del manuscrit-ofrena, sobretot si es tenen en compte els altres elements del manuscrit que hi tenen relació —principalment, els anagrames. En canvi, les variants d'autor, que només trobem a les gilettes i en comptades composicions esparses o d'altres cicles, tant podrien ser el resultat d'un procés de revisió textual que acompanyaria aquest projecte, com evidenciar l'existència de diferents estadis de redacció, que podrien estar vinculats o no amb la confecció del llibre-ofrena. No puc ponderar, per tant, en quina mesura és significatiu el fet que només apareguin en textos compostos durant l'etapa de maduresa. En tot cas, l'estudi de la transmissió textual sembla apuntar que la pràctica de les variacions no té cap relació amb el dit projecte en el cas de les gilettes, però no es pot descartar que en tinguin en d'altres composicions que són objecte de reescriptura i/o de reassignació.

A la llum de totes aquestes dades, hi ha dos fets objectius incontrovertibles: 1) R és el manuscrit que transmet més composicions de Fontanella i, a més a més, les ofereix en l'estadi de redacció més avançat; i 2) el projecte del llibre-ofrena no va arribar a contenir tota l'obra de Fontanella. No hi ha manera d'escatir si això últim és perquè l'autor no ho va pretendre, perquè va optar conscientment per prescindir de les composicions que no hi són, o perquè aquestes es van perdre en algun punt de la cadena de transmissió.

Tocant a aquest darrer aspecte, tampoc podem determinar en quina mesura els materials inicialment recopilats per al projecte del llibre-ofrena haurien estat manipulats al llarg del procés que culmina en la còpia del manuscrit de Ripoll. És altament probable que algun copista estigui al darrere de la introducció de les composicions apòcrifes, però no tenim manera de determinar si és el de R o un d'anterior, ni d'entendre per quina raó realitza una manipulació tan evident com inescapable. I, en absència d'altres models per comparar, tampoc podem aclarir en quina mesura la intervenció d'aquest agent de la cadena de transmissió pot haver afectat l'organització dels textos i la configuració dels cicles. De fet, la delimitació relativament bona d'alguns dels cicles podria ser deguda tant a la supervisió de l'autor, com a l'acció creativa del copista, com al seguiment dels models preexistents, perquè R no és tan diferent a altres manuscrits, en aquest sentit, però sí més complet. El que és clar és que això últim demostra que, certament, en algun punt hi ha una mà que s'esforça per reunir el major nombre de composicions i donar-los el màxim de sentit; semblaria lògic que fos la de Fontanella, però també podria ser la d'algun tipus d'assistent o col·laborador, o el fruit de l'acció combinada de tots dos.

Segons el meu parer, no hi ha una voluntat autorial forta que actuï de manera sistemàtica sobre els materials textuais dels quals prové R. I aclareixo que, per voluntat autorial forta entenc una relació estreta i directa de l'autor amb els textos llegats que es manifesti tant en el nivell de la fixació dels textos com en la seva organització. Pel que fa al nivell organitzatiu, l'afirmació és discutible, perquè, d'un banda, tal com demostra Miralles (2015), hi ha indicis que, en el moment de la preparació del llibre-ofrena, l'autor hauria pogut voler incidir en l'ordenació d'alguns textos i alguns cicles, efectuant complecions i reordenacions inexistents en altres testimonis, però, al mateix temps, també és veritat que moltes de les seqüències no són gaire diferents —en alguns casos, gens. Quant a la fixació del text, la falta d'una voluntat autorial forta és més notable: es concreta en el fet que no es detecta una voluntat sistemàtica d'inter-

venir en les versions finals dels textos per garantir que s'ajustin a la seva forma original, quan presenten errors i buits. Es fa difícil de creure que un autor exigent i solvent com Fontanella permeti conscientment aquest tipus de mancances, les quals, segons crec haver fet prou evident, no poden ser el resultat de les negligències dels copistes, i que hauria detectat i hauria pogut esmenar fàcilment amb una revisió exhaustiva dels textos. No en puc tenir la certesa, però penso que no la va fer mai, cosa que només pot tenir dues explicacions.

La primera és que Fontanella no donés gaire importància a la qualitat textual del resultat final, sinó que actués mogut principalment per un afany acumulatiu. No ho podem descartar, però em sembla que aquesta actitud, despreocupada i amateur, no casaria gaire amb l'ambició global que es manifesta en la seva proposta literària, ni amb el propòsit de llumíent que cal suposar en un projecte com el del llibre-ofrena. Amb tot, en aquest punt potser val la pena retornar al manuscrit per observar que, casualment o no, hi ha una paraula, «borrons», que remet a la idea d'escrit mal fet o mal acabat, apareix en dos dels textos que només trobem a R: el primer pròleg del manuscrit, pensat per a un lector qualsevol («si contra mon designe arriben a tes mans aquests borrons») i la primera quarteta de la gileta de testimoni únic que acompanya l'anagrama («Gileta sempre adorada, / si mirau aquests borrons, / un borró pot corregir / lo que no podrien molts»). Qui sap si Fontanella utilitza l'expressió només a mode de *captatio* o si, des d'una recança més o menys sincera, considera tota la seva obra com un esborrany, o sigui, com una versió no definitiva.

Una segona possibilitat és que Fontanella comencés la revisió de la seva obra però no l'arribés a acabar, ja fos perquè l'abast de la revisió ja li semblava suficient, perquè va abandonar el projecte o perquè va morir durant el procés. Totes tres coses ens situarien davant d'uns materials textuais revisats només en part, cosa que, sumada als avatars posteriors de la transmissió, explicaria les mancances textuais i organitzatives de R, i l'acumulació de materials innecessaris, com els poemes inacabats o les versions i reescriptures que, qui sap si no poden ser proves a l'espera d'una tria definitiva, que no s'hauria arribat a realitzar.

A falta d'evidències concloents, em sembla que tot el que es pot fer en el moment actual per explicar les particularitats del manuscrit és apuntar aquestes dues possibilitats. I confiar que la culminació de l'edició crítica, prevista per als propers anys, ens permeti continuar avançant, com s'ha fet en els 10 últims anys, en la recerca sobre el que és, sense cap mena de dubte, un dels manuscrits més importants del Barroc literari en l'àmbit català.

## Annex

Correspondència de les sigles dels manuscrits citats en el present treball:

- B1: ms. 27. Biblioteca Catalunya. Mitjan segle XVIII. 91 composicions.
- B4: ms. 80. Biblioteca Catalunya. Segona meitat del segle XVIII. 69 composicions.
- Bo: ms. D 47 de la Boston Public Library. Primer quart del segle XVIII.
- C: Reg. 7393. Museu Arxiu Municipal Calella. Final del segle XVII – començament del XVIII. 162 composicions.
- I2: ms. 83493. Institut del Teatre. Barcelona. Final del segle XVII – començament del XVIII. 163 composicions.
- L3: ms. 3-I-9. Arxiu Reial Acadèmia de Bones Lletres. Barcelona. Principi del segle XVIII. 22 composicions.
- L4: ms. 3-I-10. Arxiu Reial Acadèmia de Bones Lletres. Barcelona. Principi del segle XVIII. 194 composicions.
- Pa: *Francesc Fontanella, Occident, eclipse, obscuredat funeral; aurora, claredat, belleza gloriosa: al Sol, Lluna y estela radiant de la esfera, de l'epicicle, del firmament de Cathalunya. Panegírica alabança en lo últim vale, als Manes vencedors del molt il·lustre doctor Pau Claris...*, Barcelona: Gabriel Nogués, 1641 [=Panegíric a Pau Claris].
- R: 68. Biblioteca Lambert Mata. Ripoll. Final del segle XVII – començament del XVIII, 330 composicions.
- V2: ms. 268. Biblioteca Museu Episcopal. Vic. 1695. 166 composicions.

## Bibliografia

- BROWN, Kenneth, «Context i text del vexamen d'acadèmia de Francesc Fontanella», *Llengua i literatura*, 2 (1987), pp. 173-252.
- CASTAÑO, Marta, «*Ninguna fou tan amada*»: edició crítica i estudi de les gilettes de Francesc Fontanella, tesi doctoral, Universitat de Girona, Facultat de Lletres, Girona, 2017.
- FONTANELLA, Francesc, *Obra poètica completa de Francesc Fontanella, edició crítica electrònica*, a càrrec de Pep Valsalobre i Marc Sogues (coords.), Albert Rossich, Eulàlia Miralles, Marta Castaño,

- Anna Garcia Busquets, Verònica Zaragoza i Narcís Figueras. Servei de Publicacions de la Universitat de Girona, 2017 <<http://www.nise.cat/BibliotecaDigital/Autors/FrancescFontanella.aspx>>.
- FONTANELLA, Francesc, *O he de morir o he d'amar. Antologia poètica de Francesc Fontanella*, ed. Pep Valsalobre, Eulàlia Miralles i Albert Rossich, Empúries, Barcelona, 2015.
- FONTANELLA, Francesc, *La poesia de Francesc Fontanella*, ed. Maria-Mercè Miró, 2 vol., Curial, Barcelona, 1995.
- MIRALLES, Eulàlia, «Algunes reflexions sobre la disposició textual d'un cançoner barroc (BLM, ms. 68). Per a una lectora: un llibre-ofrena i un testament literari», *Zeitschrift für Katalanistik*, 28 (2015), pp. 187-230.
- MIRALLES, Eulàlia, «Per a una lectura de l'Ambaixada del príncep Licomandro a l'emperador de Bugia de Francesc Fontanella», a G. Sansano i P. Valsalobre (coord.), *Fontanellana. Estudis sobre l'època i l'obra de Francesc Fontanella (1622-1683/85)*, Documenta Universitaria, Girona, 2009, pp. 271-302.
- ROSSICH, Albert i Eulàlia MIRALLES, «Un pròleg desconegut de Francesc Fontanella», *Els marges: revista de llengua i literatura*, 102 (2014), pp. 90-102
- ROSSICH, Albert, «Notes sobre la transmissió textual de l'obra de Fontanella», a P. Valsalobre i G. Sansano (ed.), *Francesc Fontanella: una obra, una vida, un temps*, Edicions Vitel·la, Bellcaire d'Empordà, 2006, pp. 157-174.
- SOGUES, Marc, *Oferint flors al sol. Estudi i edició crítica del Cicle de[ls] rams de Francesc Fontanella*, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Alacant / Barcelona, 2022.
- SOGUES, Marc, «Sobre la particular devoció d'una ploma "desalinyada" per un "singular ingeni": una lectura del *Cicle dels rams* de Francesc Fontanella», *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 69 (2020), pp. 15-38.
- SOGUES, Marc, *Les cartes poètiques de Francesc Fontanella. Estudi i edició crítica*, tesi doctoral, Universitat de Girona. Departament de Filologia i Comunicació, Girona, 2018.
- VALSALOBRE, Pep, «"Vençuda la nit obscura". Una aproximació a la lírica religiosa de Francesc Fontanella», a *Sou lo que podeu mos-*

*trar que heveu begut d'aquesta font. Homenatge al professor Albert Rossich*, ed. E. Miralles, M. Sogues i P. Valsalobre, Paterna (País Valencià), 2023, pp. 507-526.

VALSALOBRE, Pep, «La conexión gala o la recepción del barroco francés en Cataluña», *Criticón*, 134 (2018), pp. 227-242.

VALSALOBRE, Pep, «En els marges de la poesia fontanellana: els textos d'atribució dubtosa o falsa (una aproximació)», *Revista de Cançoneros Impresos y Manuscritos*, 4 (2015a), pp. 132-166.

VALSALOBRE, Pep, «Sobre la transmissió manuscrita de l'obra poètica de Francesc Fontanella: els cançoners principals i l'ordenació dels textos», *Zeitschrift für Katalanistik*, 28 (2015b), pp. 167-186.



# EL DIVINO PORTUGUÉS, SAN ANTONIO DE PADUA. UNA COMEDIA HAGIOGRÁFICA, VARIAS VERSIONES Y ¿UN MISMO AUTOR?\*

ROCÍO ALONSO MEDEL  
Universitat Autònoma de Barcelona

rocio.alonso@uab.cat  
ORCID: 0000-0002-0402-1840

## 1. El corpus hagiográfico de Juan Pérez de Montalbán: *status quaestionis*

Diversos y en ocasiones controvertidos son los títulos que se inscriben en la producción literaria de Juan Pérez de Montalbán (1601-1638). Se estima que el escritor es autor de alrededor de cuarenta y siete comedias de distinta temática, pero en los últimos tiempos y con la colaboración de nuevos métodos de investigación propios de las Humanidades Digitales, muchos de ellos han sido objeto de cuestionamiento autorial<sup>1</sup>. En este sentido, de las siete comedias de santos que el dramaturgo pudo elaborar y en las que la crítica ha sostenido su autoría a través de los siglos, cinco no están exentas de polémicas de atribución. De esta manera, diferenciamos tres bloques en las comedias hagiográficas del madrileño. Por un lado, se sitúan las piezas teatrales de las que no hay dudas sobre la adscripción a la pluma del dramaturgo: *Santo*

---

\* Este trabajo se inserta en el proyecto de investigación, «Thal-IA. Patrimonio Teatral Áureo: Inteligencia Artificial y Fotografía Espectral» (CNS2023-145014), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

1 Me refiero a los estudios del ámbito de la estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro (Cuéllar y Vega García-Luengos, 2017; Cuéllar, 2023 y 2024). Otros estudios de referencia para consultar la obra de Montalbán son: Bacon (1912), Demattè (2010 y 2014), Dixon (1959, 1961 y 2013), Godínez de Batlle (1920), Parker (1952), Profeti (1976, 1982 y 2004) y Vega García-Luengos (1993). Finalmente, hay que mencionar la labor que el proyecto «Un autor madrileño recuperado: Juan Pérez de Montalbán» ([https://www.cervantesvirtual.com/portales/montalban/proyecto\\_investigacion/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/montalban/proyecto_investigacion/)) realiza en la edición y estudio de los textos del dramaturgo, tal como muestran las entregas de Pérez de Montalbán (2013, 2014, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022 y 2024).

*Domingo en Soriano* y *El hijo del serafín, san Pedro de Alcántara*. Por otro, varias comedias que difieren de los estándares que el escritor confiere a su creación literaria y, por tanto, debe descartarse la intervención del comediógrafo en el proceso de creación: *La gitana de Menfis, santa María Egipciaca*; *La sentencia contra sí y húngaro más valiente* y *El mejor padre de pobres*. Y, finalmente, dos títulos que, de una manera u otra, han sido y son objeto de revisión, aunque presentan algún indicio de pertenecer al legado de Montalbán: *La tercera orden de san Francisco* y *El divino portugués, san Antonio de Padua*<sup>2</sup>. El objeto de esta investigación no reside en debatir sobre la autoría de estos escritos, sino que radica en efectuar un análisis de un testimonio manuscrito del último título referido que presenta sugestivas variantes, para reconsiderar afirmaciones categóricas que hasta ahora han sido aceptadas.

## 2. *El divino portugués, san Antonio de Padua*: introducción, testimonios, versiones

*El divino portugués, san Antonio de Padua*, escrito alrededor de 1621-1623, como apunta Parker (1952: 187), es, al parecer, la primera comedia de santos elaborada por Juan Pérez de Montalbán<sup>3</sup>. En ella, el dramaturgo traslada al escenario una particular síntesis de la existencia del franciscano Antonio de Padua (c. 1191-1231), canonizado por Gregorio IX el 30 de junio de 1232. Sin embargo, varios son los investigadores que han dudado de la paternidad del discípulo predilecto de Lope de Vega para este título, del que conservamos dos redacciones o versiones diferentes, muestra de que las obras teatrales del barroco no se concebían como textos rígidos e invariables<sup>4</sup>. Tampoco están exentas de debate, asimismo, las diferentes

2 Para un estudio de conjunto de los títulos aludidos y la atribución a Montalbán, véase Alonso Medel (2022).

3 Este título se incluiría, así, en la amplia nómina de comedias del siglo XVII que destinan sus versos a exaltar la figura de este santo, tan del gusto de la imaginaria popular. Algunos de ellos son: *Vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua* de fray Alonso Remón o la comedia perdida *San Antonio de Padua* de Lope de Vega, que el propio Fénix menciona en la segunda lista de *El peregrino en su patria* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1618), además de la composición que inserta en las *Rimas sacras* (1614) sobre esta figura.

4 Hay dos corrientes en las investigaciones sobre la autoría de la obra. Están aquellos que consideran que esta comedia de santos se identifica sin duda con la escritura del hijo de Alonso Pérez (Fajardo, 1716: 17v y 47r; Medel del Castillo, 1735: 238; García de la Huerta, 1782: 29v y 95v; Mesonero Romanos, 1858-1859: xxxi; Urzáiz Tortajada, 2002: 508; Menéndez Peláez, 2004: 742; y Menéndez Peláez y Fernández

representaciones localizadas de los versos en loor del santo lisboeta durante el siglo XVII. Según los datos de ASODAT y de la documentación archivística inédita que he podido localizar, se pueden contabilizar seis representaciones de la comedia en la Península y en sus alcances transatlánticos. Hay que destacar que todas ellas se escenifican años después del deceso del autor, si aceptamos que las dos versiones del texto pertenecen a Juan Pérez de Montalbán, pero en ningún momento se indica cuál de las dos versiones es la que se representó sobre los escenarios. La más temprana se escenifica la mañana del Corpus Christi de 1641 en Paracuellos del Jarama por la compañía de Andrés de la Vega y Felipe Domínguez (ASODAT). En la década siguiente, en 1658, se registraron dos representaciones de la comedia en Lima para la octava del Corpus: la primera se identifica con una teatralización privada para el alcalde de la ciudad (Archivo General de la Nación del Perú, 1122: 308r) y la segunda aconteció en el cementerio de la catedral de la Ciudad de los Reyes por la compañía de Juan Ruiz de Lara (Archivo General de la Nación del Perú, 1122: 308r y Lohmann Villena y Moglia, 1941: 321-322). De vuelta a la Península, se documentan otras dos representaciones por la compañía de Miguel Vela en Valladolid durante el mes de marzo de 1686 (ASODAT). En último lugar, se cuenta con la puesta en escena bajo la dirección teatral de María Álvarez de Toledo, *La Perendenga*, en Zaragoza durante 1692 (ASODAT). Distingamos ahora el argumento y fortuna editorial que tiene cada una de las versiones de este título.

En cuanto a la transmisión textual de la obra, hay que puntualizar, como ya hemos indicado más arriba, que existieron dos versiones distintas del texto, que a partir de ahora vamos a denominar *San Antonio A* y *San Antonio B*. De la versión de *San Antonio A* se ha conservado el manuscrito objeto de estudio, fechado en la primera mitad del XVII a nombre de Bernardino Gómez de Obregón. Asimismo, este texto se difundió en diez testimonios impresos repartidos entre partes de comedias y sueltas. *San Antonio A*, así, se publica en el *Segundo tomo de comedias de Juan Pérez de Montalbán* (Madrid, Imprenta del Reino, 1638) y en su posterior reedición, impresa en Valencia por Claudio

---

Rodríguez, 2014: 21) y aquellos que con ciertos reparos se cuestionan esta aseveración (Dixon, 1967: VII-VIII; Barrera y Leirado, 1968: 267; Profeti, 1976: 430-438 y 1982: 38; y Vega García-Luengos 1993: 38). Asimismo, los resultados que arroja estilometría cuestionan la autoría a nombre de Montalbán. Sin embargo, los datos no son concluyentes ya que conocemos que los resultados que arroja esta herramienta en el contexto específico de las comedias de santos no son del todo fiables (Cuéllar y Vega García-Luengos, 2017).

Macé en 1652. Esta pieza teatral, también, se añade a la *Parte XLIV de comedias de diferentes autores* (Zaragoza, Herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, 1652). Y finalmente, se contabilizan, además, siete sueltas del texto con la peculiaridad de que, en ninguna de ellas, se explicitan datos editoriales.

La otra redacción, *San Antonio B*, únicamente se conserva en formato impreso. Así se localizan once testimonios. Uno se incorpora a la *Parte LVII de doce comedias nuevas de diferentes autores* (Valencia, Juan Sonsoni, 1646), y el resto se presentan en sueltas de los siglos XVII y XVIII. Quizá las más cercanas a la elaboración del texto carecen de datos editoriales, mientras que las seis que se sitúan en la centuria neoclásica integran alguna referencia precisa para su identificación, como la alusión a las imprentas en las que se elaboran. Se conoce que salieron de las prensas de Antonio Sanz, Juan Sanz, Quiroga, Santa Cruz, José Antonio de Hermosilla y Antonio José Villagordo<sup>5</sup>.

En cuanto al contenido, *San Antonio B* no incluye la llamativa conversión del santo que sí aparece en *San Antonio A* e incorpora al elenco de personajes aquellos relacionados con el contexto alegórico. De esta manera, en los versos de *San Antonio B* se organizan varias escenas que combinan la materia religiosa junto a la situacional y a la burlesca. En el primer acto, se nos presenta la conversión del labrador Ángelo tras contemplar los dominios de Antonio de Padua, ya convertido en santo; en el segundo, se revalida el alcance divino del protagonista de la obra; y, finalmente, en el tercer acto se enaltecen y alternan diferentes milagros efectuados por el santo<sup>6</sup>. En definitiva, el argumento de *San Antonio B* podría resumirse como la sucesión de una serie de milagrerías sin coherencia definida. Glaser (1957: 136) se ocupó de analizar algún aspecto del texto y asegura que es probable que esta versión de la comedia no fuera de Montalbán debido a la inferioridad en la calidad poética de sus versos. El investigador sospecha que los editores de las diez sueltas en las que nos ha llegado la comedia, conocedores del éxito que el comediógrafo tenía entre el público, hicieron circular este texto a nombre del poeta. Esta circunstancia, por otra parte, ya había sido denunciada por el mismo Pérez de Montalbán al comienzo de la única

5 Para una descripción detallada de cada uno de los testimonios de las dos versiones, véase Profeti (1976: 430-437 y 1982: 38), Vega García-Luengos (1993: 38), Pérez de Montalbán (2019: 213-218) y Alonso Medel (2022: 41-46).

6 Río Zamudio (2011: 117) tras realizar un estudio de la obra en el que destaca su vertiente pragmática promete una edición crítica del texto.

publicación que supervisó para su composición e impresión. En el *Primer tomo de las comedias* (Madrid, Imprenta del Reino, 1635), el escritor se quejaba de estas arbitrariedades que él mismo experimentaba, como expone el testimonio siguiente:

No digo esto porque me lo han dicho, sino porque yo lo he visto con los ojos, y cuando sea menester lo diré, señalando con el dedo a los delinquentes, que a vueltas del interés nos quitan la honra, y con más descaramiento de las comedias que adquieren por malos medios: porque como las imprimen por originales apócrifos y por ahorrar papel las envuelven en cuatro pliegos aunque hayan menester ocho, salen llenas de errores, barbarismos, despropósitos y mentiras hasta en el nombre, atribuyéndome muchas que no son mías, vanidad muy enojosa para mí, porque si son buenas, les usurpo la gloria a sus dueños y si malas me desacredito con quien las compra (Pérez de Montalbán, 2013: 19-20).

*San Antonio A*, que es la versión que contiene el manuscrito de la comedia, narra la conversión y buenas acciones de Fernando de Bulloñes, conocido tras su conversión como Antonio de Padua, insistiendo en la forma prefijada por la comedia hagiográfica del XVII que ya habían practicado otros dramaturgos<sup>7</sup>. En el primer acto se despliega la conversión del joven en su tierra tras un primer contacto con algunos frailes de la orden franciscana; en el segundo, se exaltan los alcances transcendentales del taumaturgo, tales como la oratoria para la conversión de los depravados o la resurrección de muertos; para acabar, en el tercer acto, con otras luchas extraordinarias del protagonista de la comedia contra el demonio y con la promesa de una segunda parte que, con probabilidad, relatase los años de senectud del franciscano y su muerte<sup>8</sup>.

### 3. El manuscrito 15222 de la BNE: ¿un ejemplo aislado?

El manuscrito *El divino portugués, san Antonio de Padua* atribuido a Bernardino Gómez de Obregón y conservado en la Biblioteca Nacional de España (BNE) con signatura Ms. 15222, constituye un testimonio

7 Se puede consultar un contexto general de esta tipología de textos en Dassbach (1997).

8 Para una información más detallada del argumento de cada acto y de las diferentes escenas que lo completan, véase Pérez de Montalbán (2019: 210-213).

singular y exclusivo en la transmisión literaria de los textos del barroco<sup>9</sup>. El códice, que procede de la colección de Agustín Durán y fue adquirido por la BNE el 27 de junio de 1863, contiene 66 folios numerados en el margen superior derecho del recto. En los folios 41-43 y 46-48 se omiten los números de las páginas intermedias que se situarían en el intervalo, pero al revisar el manuscrito *in situ* y comprobar el sentido argumental se descarta la posible ausencia de esos folios. Además, la observación de «mutilada con pérdida del texto en la h. 31» que añade la ficha bibliográfica de la BNE es errónea: tras verificar los versos de la pieza, este folio aparece partido, pero dicha peculiaridad no impide que el copista transcribiera el texto íntegro de la comedia.

En cuanto a la fecha de redacción del códice se estima, según los datos que ofrece el propio manuscrito, que se acabó el 27 de junio de 1623 (f. 25r<sup>10</sup>). El texto carece de licencias y aprobaciones que nos hagan sospechar, *a priori*, de que fuera utilizado para alguna representación teatral. Asimismo, el manuscrito presenta, al menos, dos manos diferentes en la transcripción de los versos, apunte que en cierta manera se indica en la ficha correspondiente de la base de datos *Manos teatrales*<sup>11</sup>. Mas aún, alguno de estos copistas emplea particularidades de la lengua propias del centro peninsular, tal como señalan las variantes lingüísticas en las que se intercalan ejemplos de loísmo, laísmo y léismo<sup>12</sup>:

- 472 aunque hermosura las sobre : aunque hermosura les sobre *M*  
 795 dejádmela dar mil besos : dejádmeme dar mil besos *M*  
 1258 que Antonio no le ha estimado : que Antonio no lo ha estimado *M*  
 1312 su fama no les esfuerza : su fama no los esfuerza *M*

9 Al revisar el manuscrito se observa que este poseía una signatura anterior (vv. 350). Asimismo, en la hoja de guarda del ejemplar, una mano ajena a la copia y a lápiz añade: «idéntica a la de Montalbán».

10 Para la referencia a las distintas alusiones que hago sobre el manuscrito, sigo la numeración que presenta el mismo, pese a los errores que se han referido en su descripción. Por otro lado, he escogido esta fecha por ser la más precisa que presenta el testimonio, si bien en reiteradas ocasiones se indica que el texto fue compuesto en el año 1623 (ver hoja de guarda; ff. 2r y 46r).

11 Véase Greer y García Reidy <<https://manos.net/manuscripts/bne/15-222-divino-el-portugues-san-antonio-de-padua>>.

12 Para la presentación de cualquier variante que aparezca en este estudio, se ha escogido la fórmula prefijada por el grupo de investigación PROLOPE (2008). Asimismo, para diferenciar las lecturas de los impresos de las del manuscrito, este último siempre aparecerá diferenciado con la sigla *M* tras la variante. El número de verso que aparece para anunciar la variante se identifica con la edición crítica de la comedia efectuada por Escudero Baztán (Pérez de Montalbán, 2019: 221-320).

- 1313 les haré venir por fuerza : los haré venir por fuerza M  
 1474 en que atentos le escuchéis : en que atentos lo escuchéis M

En otro lugar, descubrimos alternancias entre el género de algunos sustantivos y algunas diptongaciones y/o vacilaciones vocálicas:

- 420 cuando deje el cuerpo al alma : cuando deje al cuerpo el alma M  
 464 con esos remiendos pobres : con esos remendos pobres M  
 732 con esto la hambre se pierde : con esto el hambre se pierde M  
 1428 rubio panal que distila : rubio panal que destila M  
 1939 proseguiré estad atentos : proseguiré estad atentos M  
 2012 que de su dicha invidioso : que de su dicha envidioso M

En los folios iniciales (ff. 1-22), apreciamos una grafía con un trazo cuidado en el que se efectúan algunas correcciones con tinta diferente y otra letra sobre lo escrito (ff. 3v, 4v, 5, 6v, 7, 9, 11v, 13v, 14r, 15, 16v, 17v, 18r, 21v) (Ilustración 1)<sup>13</sup>.

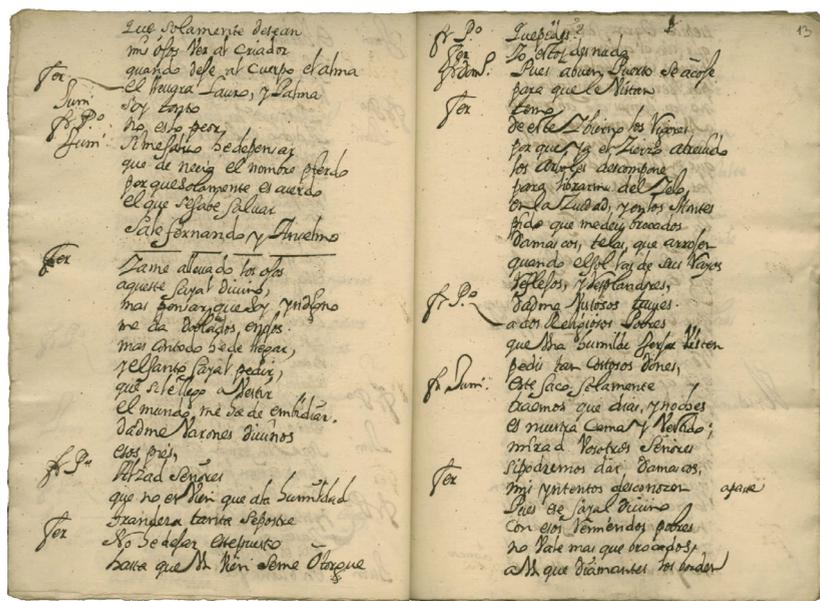


Ilustración 1. Mano 1; ff. 12v-13r (Ms. 15222)

13 Las imágenes del manuscrito manejadas en este trabajo proceden de la *Biblioteca Digital Hispánica*, recurso en *Open Access* que ofrece la BNE.

Seguidamente, se advierte otra mano al final del primer acto que se limita a copiar formas prefijadas para añadir en este tipo de textos (Ilustración 2).

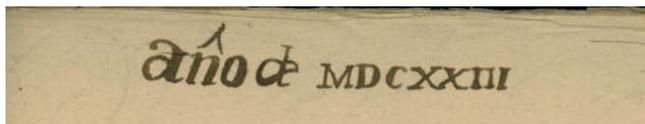
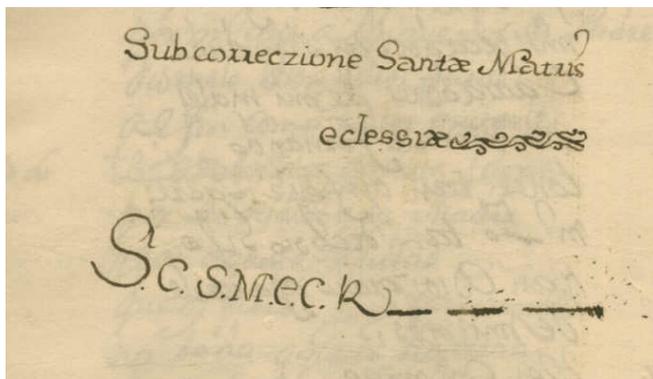


Ilustración 2a y 2b: Mano 2; ff. 24v-46r (Ms. 15222)

En el segundo acto, se observan tres manos en las que sobresale una disposición más prieta de la caligrafía: la segunda de ellas se podría identificar con los trazos que presentaba la mano 1 del primer acto (Ilustración 3). También aparecen varias oscilaciones en el tamaño de la letra y diferentes llamadas de atención, ya sea por medio de una cruz (ff. 29r y 40r) o ciertos símbolos (ff. 28r y 31r), cuyo propósito es añadir versos en las diversas intervenciones tras una revisión del texto (Ilustración 4).

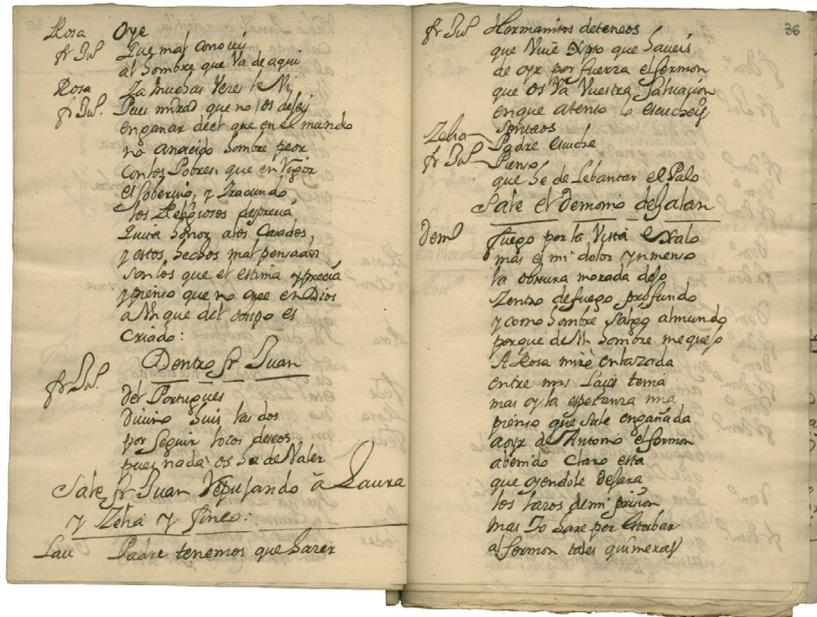


Ilustración 3: Mano 1; ff. 35v-36r (Ms. 15222)

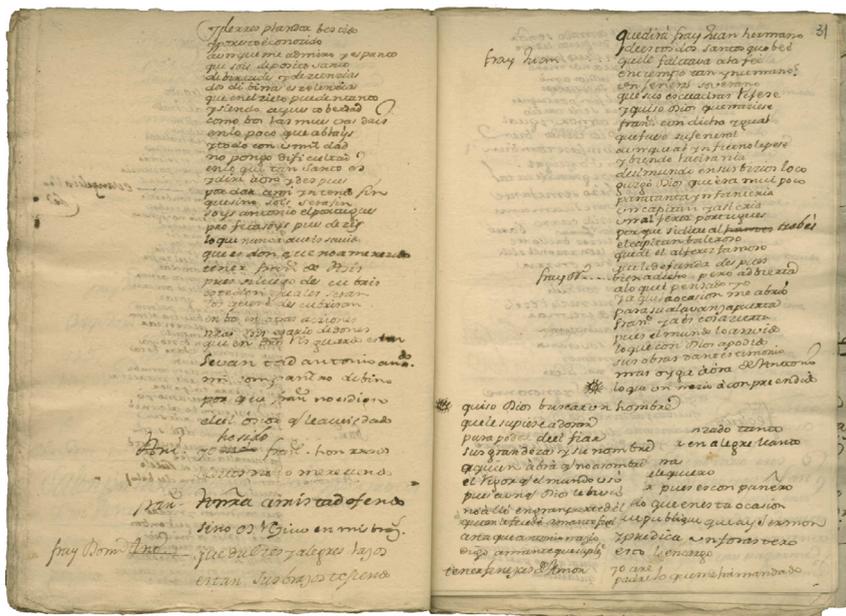


Ilustración 4: Mano 3; ff. 30v-31r (Ms. 15222)



con una puesta en limpio desde un borrador previo. Por último, el copista decide separar en distintas líneas aquellas interlocuciones que completan los versos partidos, característica que mantiene parte de la escritura autógrafa de Pérez de Montalbán y otros dramaturgos de la época<sup>15</sup>.

#### 4. Atribución de atribuciones: Bernardino Gómez de Obregón (Burgos, 20/05/1540 – Madrid, 06/08/1599)

En cuanto a su posible autor, Bernardino Gómez de Obregón, tras examinar distintos materiales que contienen su onomástico, hemos cogido que se podría identificar con un religioso conocido en su época por la dedicación a la fundación de hospitales y a la asistencia a los más desfavorecidos. Fue el fundador de la Mínima Congregación de los Hermanos Enfermeros Pobres, tercero de san Francisco y ostentó el hábito de Santiago gracias a la aceptación de Felipe II. También destaca el servicio que, tras su regreso a España, prestó en los ducados de Saboya y de Sessa. Luis Fernández de Córdoba y Aragón, VI duque de Sessa, le nombró caballero mayor<sup>16</sup>. Asimismo, es sugerente un texto dramático manuscrito conservado en la BNE con signatura Res. 139 y fechado a 29 de diciembre de 1626, que dedica sus versos a exaltar la figura de Obregón. Su autor, el murciano Gaspar de Ávila, en la comedia *El venerable Bernardino de Obregón* acentúa la trascendencia y las destrezas más conocidas de este religioso. Los personajes de la pieza teatral de Ávila, en este sentido, pronuncian las virtudes que definen a Obregón, como muestra esta breve selección de interlocuciones<sup>17</sup>:

MAYORDOMO Bernardino de Obregón,  
y digna fue su estimación  
de eterna opinión y fama.

[...]

15 Un contexto general de los autógrafos de Pérez de Montalbán en Alonso Medel (2024). Ejemplos en el texto de esta peculiaridad en ff. 4v, 5, 6v, 8, 10-12, 13v, 14v, 15v, 16r, 17-19, 20v, 21r, 22-24, 27r, 29, 30r, 31v, 32, 35r, 36, 37r, 38v, 39-41, 43-44, 49v, 50, 51v, 52-53, 54r, 57v, 58-59, 60r, 61, 62r, 65v, 66v y 67.

16 Una relación detallada de los hechos que destacan en la vida de este religioso en <<https://www.bernardinodeobregon.es>> y en la entrada que la Real Academia de la Historia destina a esta persona en su portal *Historia Hispánica*.

17 Para la cita de los versos, sigo la edición crítica de Hernández Valcárcel (Ávila, 1990: 147-236).

Es, señor,  
 su saber y su valor  
 digno de nombre inmortal.

HERNANDO      Besar enfermos, no más  
 y desentrampar difuntos. (Ávila, 1990: 152 y 172)

Sin embargo, lo que más llama la atención para el caso que nos ocupa es que este religioso tuvo contacto directo con la familia de Lope de Vega. Era amigo del padre del Fénix, hecho que causó que Lope testificara a su favor en el proceso de beatificación que se efectuó para este religioso entre 1630 y 1633 (Sánchez Jiménez, 2018: 30 y 39). Exceptuando estos detalles, desconocemos cualquier dato sobre su producción teatral. Solo se conocen dos obras no dramáticas que Bernardino Gómez de Obregón elaboró, publicadas póstumamente: *Instrucción de enfermeros y consuelo a los afligidos enfermos y verdadera práctica de cómo se han de aplicar los remedios que ordenan los médicos* (Madrid, Imprenta del Reino, 1617) y *Tratado de lo que se ha de hacer con los que están en el artículo de la muerte, sacado de diversos libros espirituales* (Madrid, Imprenta Real, 1625).

Si aceptáramos que el autor de la comedia fue Bernardino Gómez de Obregón, fallecido en 1599, ¿cómo se explica la fecha que aparece en el manuscrito de la obra? ¿Qué razón movería este hecho? Tal vez, ¿se querría ocultar con este nombre a algún protegido del VI duque de Sessa, al conocer el servicio que Bernardino de Obregón tuvo con este noble y, así, añadir una buena acción más a las obras del venerable? Sea como fuere, tras estas averiguaciones continuamos con el interrogante acerca del verdadero autor de la comedia.

## 5. Alteraciones, supresiones y añadidos del Ms. 15222

Para tener más datos acerca del origen textual del manuscrito, decidimos realizar un cotejo entre los diferentes testimonios impresos, que ya se habían revisado al realizar la edición crítica de la comedia (Pérez de Montalbán, 2019: 221-230), y el manuscrito 15222 que custodia la BNE<sup>18</sup>. El análisis de las variantes revela que el manuscrito presenta la

18 Para ello, hemos fijado como punto de partida la *collatio* que presenta la edición crítica del texto del hijo de Alonso Pérez, elaborada por Juan Manuel Escudero Baztán (Pérez de Montalbán, 2019: 321-323). El texto definitivo que se ha seleccionado para el cotejo, por otra parte, puede consultarse en Pérez de Montalbán

misma versión que los testimonios impresos de *San Antonio A.* Sin embargo, la copia del testimonio de la BNE presenta algunas alteraciones que llevan a replantearse el *stemma* aceptado. Juan Manuel Escudero Baztán propone que el texto más cercano a la voluntad del dramaturgo sería el que aparece en la edición del *Segundo tomo de comedias* del hijo de Alonso Pérez. A partir de este texto, tendríamos uno o varios ascendientes ilativos de los que derivarían, por un lado, la reimpresión del *Segundo tomo* en 1652; y, por otro, las sueltas (Pérez de Montalbán, 2019: 216-218). Esta hipótesis es aceptable, pero qué sucede con el manuscrito. ¿Por qué no se incluye en el *stemma*? Veamos algunos errores de este testimonio que las lecturas de los impresos corrigen:

37      quedara más satisfecho : que fuera más satisfecho *M*

El testimonio manuscrito incurre en un error por sustitución posiblemente por una lectura incorrecta del término que se había de trasladar. En la reflexión que el protagonista de la comedia realiza sobre su sentir al contemplar el sacrificio de Jesucristo, la lectura «que fuera» frente a «quedara» causa que el pasaje sea ininteligible.

69-70 mas la cruz quiero tomar / mostrando ánimo y braveza : mas la luz quiero tomar / ánimo mostrad braveza *M*

Se localiza otro error por sustitución debido a la similitud de las grafías entre los términos «cruz» y «luz». Este equívoco, además, provoca que el copista modifique el verso consecutivo para aportar verosimilitud al pasaje tras la variación. Así percibimos dos lecturas correctas pero diferentes entre los impresos y el manuscrito, si bien, en contexto, la interpretación que presentan los impresos es más adecuada. Destacan el deseo de mártir que siente Antonio de Padua.

90      volcanes vivos calienta : volcanes vivos ahorca *M*

Nuevo error por sustitución al confundir el término «calienta» por «ahorca». Este último hace que el pasaje, centrado en una breve loa a Lisboa, carezca de sentido.

354    España y el mundo ejemplos : el valor del mundo ejemplos *M*

---

(2019: 221-320), por si hubiera alguna variante que se escapa de la adenda que el editor incorpora al final de su propuesta. Por último, para una consulta exhaustiva de los cambios que presenta el cotejo de los testimonios impresos y el manuscrito véase Alonso Medel (2022: xix-xxx).

En este caso, se identifica un error por sustitución ya que reemplazan el sintagma «España y el» por «el valor del». Quizá esta imprecisión se debe a otras causas relacionadas con el mundo de la representación que escapan de nuestro alcance. Sea como fuere la lectura correcta en esta dicotomía parece ser la que los impresos explicitan. Por otro lado, este error, sumado al conjunto de otros versos, nos hace sospechar en una posible puesta en escena en dominios cercanos o propios del norte de Portugal en 1623, que probablemente utilizaría o estaría relacionada con el texto manuscrito de la BNE<sup>19</sup>.

562 hoy a las olas salobres : hoy a las islas salobres *M*

Otro error por sustitución en el que se confunde el término «olas» por «islas». Podríamos clasificarlo como una confusión metonímica en la que el significado de ambas palabras es cercano, pero no equivalente. De aceptar el término del manuscrito, obtendríamos una lectura inconexa<sup>20</sup>.

Por otra parte, hemos encontrado dos variantes del manuscrito que corrigen errores comunes de toda la tradición impresa:

48 al que de alto bajar quiso *M* : al que tanto valor quiso

Error por sustitución al modificar el sintagma «de alto bajar» por «tanto valor». Esta vez la lectura del manuscrito es más correcta al atender a la reflexión que el personaje realiza en la interlocución, centrada en repasar la pasión de Cristo. Incluso la lectura que aparece en

19 Véanse la referencia al río Miño (2707 las cadenas y aullidos : las cadenas que en el Miño *M*) y los añadidos que *M* presenta en los vv. 366, 623 y 626. Estos mencionan algún topónimo, propio de territorios fronterizos o de Portugal como es el caso de la alusión a «rúa Nova» del verso 623, e introducen el contexto de las comunidades negras y sus oficios en la Europa del siglo XVII, donde Portugal destacó por la entrada y tráfico de personas negroafricanas.

20 El listado de errores por sustitución se completa con: 120 quiero que me favorezcas : justo el que me favorezcas *M*; 447 para librarme del frío : para librarme del celo *M*; 508 que las hojas se deshojen : que marchitas se deshojen *M*; 513 la iglesia de Dios valor : la iglesia de Dios renueves *M*; 526 de agustino aqueso sobre : de agustino aqueso estorbe *M*; 623 pues cuando triste vinierais : pues cuando quise vinierais *M*; 664 entretener mi pesar : advertir mi pesar *M*; 1197 ya que la ocasión me dio : ya que la ocasión me abrió *M*; 1909 habrás mirado muy bien : pues que la mereces *M*; 1910 que a fe no estará lejos : no hayas visto halla *M*; y 2604 no tiene en los brazos : sol tiene en los brazos *M*.

los impresos podría explicarse como un error por atracción del término «alto» que también aparece en el verso anterior.

2689 y de mi error ofendido *M* : y de mi horror ofendido

En esta ocasión el error se debe a la similitud gráfica que hay entre las dos palabras. Sin embargo, al contextualizar el verso en su conjunto el término «horror» ofrece un juicio ilegible ante la conducta arrepentida de Delio.

Situación pareja se da con la existencia de versos hipermétricos e hipométricos. En el caso de la hipermetría el manuscrito trae la escansión silábica correcta en un verso, mientras que los impresos yerran:

1356 nace un deseo forzado *M* : nace de un deseo forzado

En contraste a la lectura de nueve sílabas que presentan los impresos, el testimonio de la BNE se ajusta al octosílabo que necesita la redondilla que integra.

Por otra parte, el manuscrito contiene cinco versos hipermétricos, mientras que los impresos se ciñen a la versificación que requiere la estrofa que configuran, ya sea una quintilla (53 Si no es que impida el leer : si no es que lo impida al leer *M*), un romance (322 ay Anselmo hiciste : ay Anselmo que hiciste *M*) o varias redondillas (365 y pensé que los capones : y así pensé que los capones *M*; 391 bien predicará la fe : bien predicará la fe mía *M*; y 1911 del sacro solio de Dios : y no lejos del sacro solio de Dios *M*).

En los equívocos por hipometría los impresos ofrecen las sílabas adecuadas en seis ocasiones para completar algunas redondillas (1383 lo que te he dicho has de hacer : lo que he dicho has de hacer *M*; 1396 a su nobleza he ofendido : su nobleza he ofendido *M*; 1400 lo que a mí me importa más : lo que a mí me importa *M*) y varios romances (1558 si hoy le doy a Dios cinco almas : si hoy doy a Dios cinco almas *M*; 2436 que la posee se sabe : la posee se sabe *M*; 2490 le ha de haber a cuchilladas : le ha haber a cuchilladas *M*). Únicamente, el manuscrito presenta un verso hipométrico, común en los testimonios impresos, para articular la métrica de una quintilla:

1795 aunque me haga mil pedazos *M* : aunque me haga pedazos

El manuscrito y los impresos, además, difieren en su extensión. En el testimonio de la BNE se observa cierta tendencia a desarrollar alguna escena tal como revela la lista de adiciones que ofrecemos:

- 50 por...daban *Después de este verso, M añade diez*: las lágrimas centellan / muestras de amor verdaderas / en las turbias vidrieras / que con dolor pestañean / todos los humanos vean / en sentimiento tan fiero / que soy el hombre primero / cielos que tengo disculpa / y lloro porque mi culpa / pagó tan manso cordero
- 358 solo...cuenta *Después de este verso, M añade ocho*: que esta maravilla octava / la gente que bien cuida / cortesana y comedida / por la fama deseaba / verla y cortés y advertido / que siendo tan habladora / para ser tan corta ahora / poca razón ha tenido
- 366 eran...cielo *Después de este verso, M añade veintidós*: y aquel contrario tan alto / por san Cristóbal le tuve / y a todo él cojo por nube / que al suelo bajo de un salto / mas si bien he reparado / cómo no ha de haber aquí / buenos nuncios si vi / en esto poco que he andado / a cada puerta tañendo / guitarras y más guitarras / a la moda con chicharras / a esas calles pareciendo / de solo verlos me alegre / así que cansancio se posa / no ve justo aquella casa / como está tocando un negro / ya canta mire los gestos / que hace el perro calle hermano / si apenas del suelo indícanos / a Portugal vienen estos / cuando ya músicos son / por imitarles así
- 496 son...rigores *Después de este verso, M añade seis*: fuera de eso has de advertir / que tienes un padre noble / y una madre que te adoran / y es fuerza que los enojos / tu ausencia y la muerte asalte / de su vida flacas torres
- 576 que...proponen *Después de este verso, M añade veintiocho*: venturoso soy Fernando / que ya mudado el nombre / como de estado desde hoy / me llamo Antonio y que iguales / el sentimiento que bajan / tus padres todos perdonen / el padre primero es Dios / mal Fernando correspondes / con amigo tan leal / Fernando tuvo ese nombre / de amigo leal mas ya / Antonio no te conoce / vamos padre hijo vamos / donde sus deseos se logren / pensarás que has de ser santo / no puede ser no respondes / no puede ser que lo sea / de los grandes pecadores / hace Dios muy grandes santos / vese san Antonio me contenta / y va seguro que más / de cuatro se invoquen / en Lisboa alguna vez / calle soy un mazacote / a su padre he de avisar / porque su partida estorbe / vamos qué contento voy / si ese no es santo me azoten<sup>21</sup>

---

21 Otros añadidos en 622 quizá...amarme *Después de este verso, M añade dos*; 623 pues...vinierais *Después de este verso, M añade cuatro*; 626 para...perdierais *Después de este verso, M añade veinte*; 658 a...antepone *Después de este verso, M*

No obstante, el manuscrito también presenta alguna supresión de versos que sí aparece en los impresos:

- 61           mas sin duda fue ilusión : *om M*  
 369-370    si...Sofí : *om M*  
 380-381    que...gatos : *om M*  
 1706-1754 en...delante : *om M*  
 1826-1827 ay...algo : *om M*

En otras palabras, los impresos constan de 2759 versos en total, en contraposición a los 2987 versos que se contabilizan en el manuscrito. Este último tiene 283 versos no presentes en los impresos, aunque carece de 55 que sí están en los testimonios aludidos.

Además, el manuscrito presenta otros errores de copia que se pueden atribuir a distintas causas:

- 545    que la causa de las causas : que las causas de las causas *M*

El verso del manuscrito se modifica por atracción de un fonema cercano como es el plural del sustantivo que lo ultima<sup>22</sup>.

---

*añade cuatro*; 702 paz...yo *Después de este verso, M añade dieciséis*; 710 vestido...munición *Después de este verso, M añade cuatro*; 880 nada...remediarse *Después de este verso, M añade seis*; 906 Ay...espantes *Después de este verso, M añade dos*; 992 defensa...alma *Después de este verso, M añade veinte*; 1873 viva...años *Después de este verso, M añade dos*; 1905 qué...sillas *Después de este verso, M añade cuatro*; 1981 de...majadero *Después de este verso, M añade cuatro*; 1993 y...tardanza *Después de este verso, M añade cuatro*; 2037 el...pies *Después de este verso, M añade veintiocho*; 2125 de...contrario *Después de este verso, M añade ocho*; 2143 habitáis...pardo *Después de este verso, M añade seis*; 2339 a...bocado *Después de este verso, M añade dos*; 2341 y...flaco *Después de este verso, M añade cuatro*; 2347 en...claro *Después de este verso, M añade dos*; 2403 rayos...arrojar *Después de este verso, M añade cuatro*; 2437 valer...tiempo *Después de este verso, M añade dieciséis*; 2451 a...cielo *Después de este verso, M añade ocho*; 2458 venid...tiranos *Después de este verso, M añade uno*; 2553 de...cubiertos *Después de este verso, M añade dos*; 2559 que...cielo *Después de este verso, M añade cuatro*; 2595 mas...cielos *Después de este verso M añade cuatro*; 2605 oh...cielo *Después de este verso M añade veinte*; y 2622 no...respondéis *Después de este verso, M añade ocho*.

- 22 Otros ejemplos en 1056 canónigos que allí llaman : canónigos que allí llaman *M*; 1224 y en amor se derritió : y en amar se derritió *M*; 1254 hará a los hombres consuelo : dará a los hombres consuelo *M*; 1346 de tu mano por quererte : en tu mano por quererte *M*; 1480 centro del fuego profundo : centro de fuego profundo *M*; 1620 tampoco esta vale nada : tampoco esto vale nada *M*; 1691 a Rodulfo ah

106 mil asombros y quimeras : mil asombros mil quimeras *M*

El ejemplo muestra el error por el traslado de una palabra idéntica al comienzo del verso. Se trata del determinante «mil», que el testimonio de la BNE duplica en el segundo sintagma que el verso enlaza<sup>23</sup>.

Y el verso cambia por atracción de un sintagma cercano, que se encuentra en el verso anterior o posterior al que presenta el error:

250 real orla de tu stirpe : real blasón de tu stirpe *M*

El testimonio manuscrito copia el mismo término que aparece en un sintagma cercano, creando así una repetición reiterada que desvalora el sentido primitivo del verso. En este caso en el verso anterior se lee «blasón de Portugal»<sup>24</sup>.

Asimismo, se localiza alguna *lectio facilior* en la que el copista trivializa el sentido por desconocimiento o por facilitar su interpretación. Sobre todo, destacan dos variantes en las que se sortea el uso del término poético en favor de una voz más clara:

94 que Aseo llaman y la puerta : que así llaman y la puerta *M*

El testimonio manuscrito trivializa el término «Aseo» por «así». Se trata de una lectura para facilitar la comprensión del texto manuscrito en la hipotética representación teatral, pese a que la buena interpretación, sin duda, es la que presentan los impresos. En la descripción que hace el demonio, la catedral de Lisboa es uno de los referentes para identificar la ciudad.

173 ignífera exhalación : una ardiente exhalación *M*

---

villanos y perjuros : a Rodolfo oh villanos y perjuros *M*; 2210 tomó carne en una virgen : toma carne en una virgen *M*; 2283 y le perdona el agravio : y le perdone el agravio *M*; y 2397 para castigar tu injuria : para castigar su injuria *M*.

23 Más casos en 415 o me empalan y apedrean : o me empalan o apedrean *M*; 533 los perseguía viniesen : los persiguiesen viniesen *M*; 883 diómele Dios y así puede : diómele Dios y Dios puede *M*; 1322 con darme tú dos favores : con darme tú tus favores *M*; y 2283 y le perdona el agravio : y le perdone el agravio *M*.

24 Diferentes errores de copia en 311 al levantar la planta : al levantar las plantas *M*; 746 tocino de gruesa ijada : tocino en gruesas ijadas *M*; 842 no bastaron a obligarle : no bastaron a obligarles *M*; 1033 pues ha sido el instrumento : pues ha sido mi instrumento *M*; 1055 en la orden de agustino : en la orden de agustinos *M*; y 2076 hagan funesto clamor : hagan funestos clamores *M*.

El sentido de ambos versos no varía, aunque en la familia del manuscrito se opta por una lectura más común. El adjetivo «ignífera» limita su uso al ámbito poético y es poco común en las obras teatrales del Siglo de Oro. Así lo muestra una búsqueda en *TEXORO* (Cuéllar y Vega García-Luengos, 2022), que solo devuelve dos resultados: uno se identifica con el ejemplo de esta comedia y el otro aparece en la pieza *De comedia no se trate, allá va ese disparate* de José de Cañizares.

En cuanto a las lecciones equipolentes que presentan los distintos testimonios, ya sean impresos o manuscritos, debe destacarse que su suma constituye más de la mitad del total de las diferencias que se perciben en el cotejo. Sin embargo, son menudas diferencias que complementan, pero no sostienen la naturaleza de las distintas familias en las que se divide el *stemma*. Algunos ejemplos:

- 115 no me hicieras cobarde : no me alejaras cobarde *M*  
 563 nos fiamos con deseo : nos íbamos con deseo *M*  
 938 yo disparates haciendo : yo disparates diciendo *M*  
 1601 sois Rosamira sí soy : sois Rosamira la misma *M*  
 1955 que antes que en ti me empleara : que antes que en ti me fiara  
*M*<sup>25</sup>

Lo mismo ocurre con las diferencias onomásticas y descriptivas que se perciben en dos parcelas del manuscrito. Por un lado, aparecen va-

---

25 Otras variantes equipolentes en vv. 10, 21-22, 24-26, 42, 63, 89, 92, 103, 112, 116, 118, 137, 151, 164, 167, 171, 177-178, 190, 197, 202, 206, 213, 247, 249, 252, 260, 276, 309, 326, 329, 332, 340, 346-347, 350, 359, 361, 389, 393-395, 398, 411, 445, 475, 492, 494, 505, 507, 509, 511, 527, 530, 542, 553, 558, 564, 566, 574, 579, 581, 611, 621, 625-627, 632-633, 644, 651, 662-663, 669, 671, 705, 712, 726, 731, 744, 758, 760-761, 770, 775, 794, 798, 811, 846, 852, 857, 860, 865, 869, 877, 881, 890, 893-894, 900, 926, 936, 960, 990-991, 993, 1075, 1084, 1099, 1100, 1129, 1150, 1156, 1163, 1230, 1233, 1259, 1263-1264, 1271, 1278, 1322, 1327, 1331, 1362, 1370, 1382, 1387, 1391, 1401-1402, 1417, 1442, 1457, 1460, 1466, 1492, 1507, 1531, 1535, 1545, 1557, 1560-1561, 1566, 1571-1572, 1577-1578, 1580, 1589, 1603, 1608, 1641, 1654, 1672, 1680, 1692, 1696, 1703, 1755, 1764, 1780, 1793, 1803, 1821, 1854, 1881, 1900, 1912, 1919, 1940, 1953, 1956-1958, 1974, 1994, 1996, 2017, 2026, 2032, 2034-2035, 2112, 2114, 2124, 2133, 2143-2144, 2154, 2182, 2186-2187, 2202, 2204, 2209, 2222, 2226, 2229, 2234, 2237-2238, 2249, 2252, 2255, 2257-2258, 2270-2271, 2288, 2294, 2300, 2305, 2309, 2317-2318, 2325, 2338, 2345, 2347, 2362, 2375, 2382, 2413, 2420, 2438, 2447, 2456, 2462, 2466, 2470, 2477, 2488, 2499, 2503, 2510, 2516-2519, 2544, 2567, 2588, 2591, 2620, 2622, 2630, 2671, 2673, 2676, 2707-2709, 2716, 2718, 2720, 2722, 2730, 2747 y 2759.

riantes de didascalía, sobre todo, en el primer acto. Así en el manuscrito se repone de manera automática el nombre de «Antonio» por «Fernando» en cada didascalía, antes de la conversión del personaje<sup>26</sup>. Este cambio parece verosímil si se atiende al argumento de la comedia, ya que hasta el término del primer acto su protagonista es un laico católico que mantiene su nombre en el siglo. En los actos restantes, no se perciben variantes de didascalía significativas respecto a este antropónimo, si bien el copista en algún momento intercala el tratamiento de «fray» para el protagonista<sup>27</sup>. Incluso, le equipara como el santo que es en la realidad de la época (variante 2540*Per*).

Otros cambios menores en estas denominaciones se experimentan en el personaje del demonio, en la madre del protagonista, en algunos cargos de la autoridad religiosa y civil y en la aparición *post mortem* de Federico. En estos casos, el manuscrito y los impresos coinciden, en su mayoría, en la denominación, pese a que el manuscrito incorpora alguna variación. Para el demonio, opta por utilizar el término «sombra» en el primer acto<sup>28</sup>; para la madre del protagonista incorpora el distintivo «doña» con el propósito de destacar su nobleza frente al nombre propio que aparece en los impresos<sup>29</sup>; para el fundador de la orden franciscana utiliza el adjetivo apocopado «san» en contraste con el nombre propio que aparece en los impresos<sup>30</sup>; para el cargo de la autoridad civil se utiliza el nombre común en el manuscrito frente a la individualización que se lee en los impresos<sup>31</sup>; y para las apariciones tras la muerte de uno de los galanes de la comedia emplea el término «alma»<sup>32</sup>.

El manuscrito, finalmente, presenta algunas intervenciones que en los otros testimonios aparecen a cargo de fray Domingo por un perso-

26 Véanse las variantes de didascalía de vv. 1, 75-76, 81-82, 92, 96, 109, 114, 118, 122, 127, 131, 147, 149, 153, 157, 191, 199, 207, 234, 242, 246, 321, 326, 329, 338, 340, 342, 427, 436, 439, 443, 462, 485, 539, 568, 572, 661, 681, 693, 695, 727, 731, 733, 761, 768, 776, 798, 811-812, 816 y 863.

27 Véanse las variantes de didascalía de vv. 2335, 2337 y 2342.

28 Véanse las variantes de didascalía de vv. 72, 75-76, 81-82, 93, 96, 100, 109, 113, 116, 121-122, 125, 129, 131, 133, 147, 149 y 152-154.

29 Véanse las variantes de didascalía de vv. 1754, 1766, 1774, 1777, 1793, 1802-1803, 1819 y 1840.

30 Véanse las variantes de didascalía de vv. 2323-2324 y 2336-2337.

31 Véanse las variantes de didascalía de vv. 2945 y 2947.

32 Véanse las variantes de didascalía de vv. 2666, 2699, 2704, 2708 y 2711.

naje desconocido, pero que cumple idéntica función que este actante. Es el fraile lego Jumpejo, que solo aparece en el primer acto del manuscrito<sup>33</sup>. Este nuevo personaje, también, tiene algunas interlocuciones del otro lego, fray Pedro<sup>34</sup>.

En cuanto al uso de acotaciones, en el manuscrito se localiza un cambio en cada una de estas descripciones escénicas. Estas variaciones, quizá, pueden haberse modificado en el impreso para suprimir la información escénica que traza al detalle cada cambio que debería efectuarse, por ejemplo:

- Acot. inicial* Descúbrese un oratorio y en él, Fernando estudiante, que es san Antonio, en una silla con un libro : Descúbrese un oratorio adonde estará Fernando sentado en una silla leyendo el dicho libro y él en traje de estudiante *M*
- 71*Acot* Va a abrir con la luz y sale el Demonio en figura espantosa con cadenas : Bajaban el paño con dicha luz en la mano y una figura con sombra espantosa que es el Demonio con cadenas a los pies *M*
- 1666*Acot* Vanse todo y salen Aristeo y Delio : Vanse y salen Aristeo y Delio y diríjase a la apariencia *M*
- 1825*Acot* Sale Rodulfo vestido como antes muy sangriento : Sale Rodulfo vestido como antes y como amortajado muy ensangrentado y diga los dos versos y éntrese por otra puerta *M*
- 2681*Acot* Sale Delio entre llamas de fuego de debajo del tablado : Sale Delio de debajo del tablado espantosamente vestido *M*<sup>35</sup>

## 6. Consideraciones finales

Al relacionar y comparar los diferentes datos que hemos expuesto durante el discurso, podríamos afirmar que el texto manuscrito conservado en la BNE sobre *El divino portugués, san Antonio de Padua* demuestra, por un lado, las evoluciones y/o transformaciones que una

33 Véanse las variantes de didascalia de vv. 343, 345, 348-349, 352, 361, 365, 385, 389, 393, 398, 413, 417, 422-423, 457, 526 y 572.

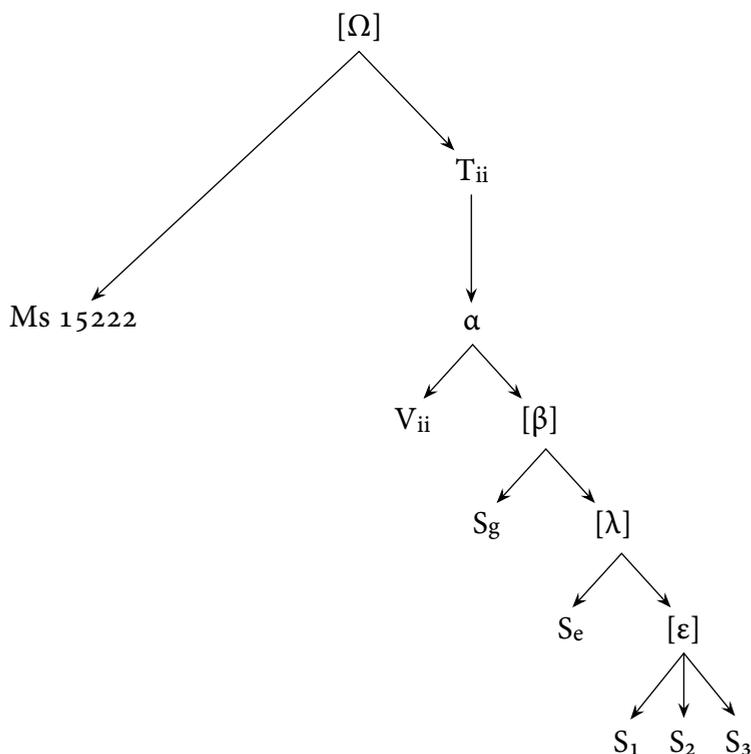
34 Véanse las variantes de didascalia de vv. 398, 461 y 522.

35 Más ejemplos en las variaciones de acotación en los vv. 54, 156, 186, 194, 202, 230, 342, 426, 604, 616, 623, 660, 679, 822, 852, 872, 918, 1084, 1468, 1526, 1603, 1633, 1646, 1705, 1795, 1845, 1873, 1961, 2313, 2348, 2350, 2362, 2390, 2475, 2499, 2519, 2539, 2595, 2609, 2622, 2657 y 2665.

misma pieza teatral experimentaba en los diferentes procesos de copia, dado el número significativo de variantes que hemos destacado en la *collatio* del testimonio y que nos hace pensar en la existencia de un ejemplar perdido que pudieron consultar o recordar los copistas al trasladar los versos del Ms. 15222 en la copia cuidada y revisada que nos ha llegado.

Sospechamos, asimismo, que la mayoría de las variantes que aparecen en el manuscrito podrían estar relacionadas con los ambientes teatrales de la época. Somos conscientes del reducido número de manuscritos que nos han llegado, si reparamos en el fenómeno de productividad literaria y de masas que supuso el teatro del XVII. Por ello y a simple vista, pese a conocer lo arriesgado de la propuesta, imaginamos que una de las posibilidades de creación de este manuscrito podría radicar en la copia en colaboración de varios de los afamados memorillas o poetas duende. Esto justificaría los cambios en el orden de las palabras junto a las supresiones y añadidos que presenta el testimonio de la BNE.

Sea como fuere, *San Antonio A* parece descender de un arquetipo perdido, identificado con el texto final ideado por el dramaturgo, dividido en dos ramas textuales. Por un lado, el manuscrito con la presencia de variantes que parecen vincularlo a la representación teatral. Por otro, una rama diferente de la que deriva toda la tradición impresa, empezando por la *editio princeps*, la del *Segundo tomo de comedias* de Pérez de Montalbán, del cual deriva la reimpresión de esa parte de comedias, preparada en las prensas de Claudio Macè en 1652. Finalmente, las sueltas descenderían de otros subarquetipos perdidos que copiaron directamente de la reimpresión de *San Antonio A* en algún testimonio desconocido. En otras palabras, podríamos actualizar y plantear un nuevo bosquejo para la conformación de *San Antonio A* respecto al propuesto por Escudero Baztán (Pérez de Montalbán, 2019: 218), por medio del siguiente *stemma*:

Ilustración 6: Stemma de *San Antonio A*

Por último, a pesar de los intentos para puntualizar la autoría de los versos de *El divino portugués, san Antonio de Padua* parece ser tarea compleja dadas las diferentes versiones que este título presenta y las falsificaciones y adulterios que cualquier persona del mundo teatral podía realizar con el propósito de obtener la codiciada fama y su inmediato provecho económico. Por tanto, esclarecer si son los verdaderos versos de Juan Pérez de Montalbán o de Bernardino Gómez de Obregón es labor improductiva, aunque hemos conseguido dilucidar que la única persona identificada con este último difícilmente podría ser el responsable de los versos de *San Antonio A*. Esperemos que las herramientas que proporcionan las Humanidades Digitales se perfeccionen con ayuda de los expertos en las disciplinas y que, en un futuro cercano, esta incógnita se pueda resolver.

En síntesis, los diferentes datos que hemos aportado en este estudio, lejos de agotar las posibilidades en la edición textual, ayudan a entender que algunos de los testimonios teatrales que conocemos son parte del complejo entramado literario del XVII que oscila entre el espectáculo y la fidelidad textual de la creación. Considero que una tarea deseable consistiría en plantear una edición crítica digital que aunase las distintas versiones de *El divino portugués, san Antonio de Padua* con las variantes, añadidos y contenidos dispares que presentan cada uno de los testimonios, ya sea manuscrito o impreso tanto en la versión de *San Antonio A* como en la de *San Antonio B*. De esta manera el lector podría reparar en el hecho de que, a partir de un mismo título y, al parecer, con un mismo esquema argumental, cada dramaturgo o, quizá el mismo, idea dos textos completamente diferentes con una idiosincrasia propia entre sí. Por ahora, y dejémoslo en este punto, el análisis de las variantes del manuscrito 15222 de la BNE demuestra las distintas etapas en el proceso de copia de un texto teatral y las posibles innovaciones que este traslado pudo padecer al entrar en contacto con la farándula, tan del gusto de la época.

### Bibliografía citada

- ALONSO MEDEL, Rocío, «Los autógrafos de Juan Pérez de Montalbán (1601-1638). El caso de *El caballero del Febo*», *Bulletin Hispanique*, CXXVI (2024), pp. 63-80.
- ALONSO MEDEL, Rocío, *Modalidades hagiográficas. Comedias de Juan Pérez de Montalbán (1601-1638) y atribuidas*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2022.
- Archivo General de la Nación del Perú, Sección Protocolos notariales, siglo XVII, nº 1122.
- ASODAT, *Asociar los datos: Bases de datos integradas del teatro clásico español*. <<https://asodat.uv.es/>>.
- ÁVILA, Gaspar de, *Comedias*, ed. María del Carmen Hernández Valcárcel, Universidad de Murcia, Murcia, 1990.
- ÁVILA, Gaspar de, *El venerable Bernardino de Obregón*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, 1626. [Ms. Res/139]
- BACON, George Williams, «The Life and Dramatic Works of Doctor Juan Pérez de Montalbán (1602-1638)», *Revue Hispanique*, XXVI (1912), pp. 1-320.

- BARRERA Y LEIRADO, Alberto de la, *Catálogo bibliográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Tamesis Book Limited, London, 1968.
- CUÉLLAR, Álvaro, «Stylometry and Spanish Golden Age Theatre: An Evaluation of Authorship Attribution in a Control Group of one Hundred Undisputed Plays», en *Digital Stylistics in Romance Studies and Beyond*, R. Hesselbach, J. Calvo Tello, U. H. Krahrmer (eds.), Heidelberg University, Heidelberg, 2024, pp. 101-117.
- CUÉLLAR, Álvaro, «La inteligencia artificial al rescate del Siglo de Oro. Transcripción y modernización automática de mil trescientos impresos y manuscritos teatrales», *Hipogrifo*, XI (2023), pp. 101-115.
- CUÉLLAR, Álvaro y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *TEXORO: Textos del Siglo de Oro*, 2022. <<http://etso.es/textoro>>.
- CUÉLLAR, Álvaro y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *EstilometríaTSO: Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro*, 2017. <<http://estilometriatso.com>>.
- DASSBACH, Elma, *La comedia hagiográfica del Siglo de Oro español*, Peter Lang, New York, 1997.
- DEMATTÈ, Claudia, «Los manuscritos teatrales de Juan Pérez de Montalbán en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid», en *La comedia española en sus manuscritos*, eds. M. Rodríguez Cáceres, E. Marcello y F. Pedraza, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2014, pp. 125-140.
- DEMATTÈ, Claudia, «El Proyecto “un autor madrileño recuperado: Juan Pérez de Montalbán”», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional del Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Olmedo, 20-23 de julio de 2009)*, eds. G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2010, pp. 401-407.
- DIXON, Victor, «New (and ancient) light on the life of Juan Pérez de Montalbán», *Bulletin of Spanish Studies*, IV-V (2013), pp. 509-534.
- DIXON, Victor, «Estudio introductorio a *El sufrimiento premiado*», en *El sufrimiento premiado*, Tamesis Books, London, 1967, pp. i-xviii.

- DIXON, Victor, «Juan Pérez de Montalbán's *Segundo tomo de comedias*», *Hispanic Review*, XXIX (1961), pp. 91-109.
- DIXON, Victor, *The Life and Works of Juan Pérez de Montalbán with special reference to his plays*, Tesis doctoral, University of Cambridge, Cambridge, 1959.
- FAJARDO, Juan Isidro, *Títulos de todas las comedias que, en verso español y portugués, se han impreso hasta el año 1716*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, 1716.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente, *Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos sacramentales, entremeses y otras obras correspondientes al teatro español*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, 1785.
- GLASER, Edward, «El divino portugués, san Antonio de Padua de Juan Pérez de Montalbán», en *Estudios hispano-portugueses, relaciones del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1957, pp. 133-177.
- GREER, Margaret Rich y Alejandro GARCÍA REIDY (dirs.), *Manos teatrales*. <<https://manos.net/>>.
- GODÍNEZ DE BATLLE, Ada, «Labor literaria del doctor Juan Pérez de Montalbán», *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, XXX (1920), pp. 1-51.
- HISTORIA HISPÁNICA (Portal Historia Hispánica de la Real Academia de la Historia). <<https://historia-hispanica.rah.es/>>.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo y Raúl MOGLIA, «Repertorio de las representaciones teatrales en Lima hasta el siglo XVIII», *Revista de Filología Hispánica*, V (1943), pp. 313-343.
- MEDEL DEL CASTILLO, Francisco, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos y de los autos sacramentales y alegóricos, así de D. Pedro Calderón de la Barca, como de otros autores clásicos*, Imprenta de Alfonso de Mora, Madrid, 1735.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús y Natalia FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, «El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro español: aproximación a una encuesta bibliográfica», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2014, pp. 1-97.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, «El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro español: aproximación a una encuesta bibliográfica», *Memoria ecclesiae*, XXIV (2004), pp. 721-802.

- MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Dramáticos posteriores a Lope de Vega: Colección escogida y ordenada con un discurso, apuntes biográficos y críticos de los autores, noticias bibliográficas y catálogos*, Ediciones Atlas, Madrid, 2 vols., 1858-1859.
- OBREGÓN Bernardino de, sitio web dedicado con motivo de su beatificación. <<https://www.bernardinodeobregon.es>>.
- OBREGÓN, Bernardino de, *El divino portugués, san Antonio de Padua*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, 1623. [Ms. 15222]
- PARKER, Jack Horace, «Chronology of the Plays of Juan Pérez de Montalbán», *Publications of the Modern Languages Association of America*, LXIII (1952), pp. 186-210.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Santo Domingo en Soriano*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes-Reichenberger, Alicante-Kassel, 2024.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Segundo tomo de comedias. Volumen 2.4*, Reichenberger, Kassel, 2022.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Segundo tomo de comedias. Volumen 2.3*, Reichenberger, Kassel, 2021.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Segundo tomo de comedias. Volumen 2.2*, Reichenberger, Kassel, 2020.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Segundo tomo de comedias. Volumen 2.1*, Reichenberger, Kassel, 2019.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Primer tomo de comedias. Volumen 1.4*, Reichenberger, Kassel, 2018.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Primer tomo de comedias. Volumen 1.3*, Reichenberger, Kassel, 2017.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Comedias varias. Volumen 3.1*, Reichenberger, Kassel, 2016.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Primer tomo de comedias. Volumen 1.2*, Reichenberger, Kassel, 2014.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Primer tomo de comedias. Volumen 1.1*, Reichenberger, Kassel, 2013.
- PROFETI, Maria Grazia, «Juan Pérez de Montalbán: entre la amistad de Lope de Vega y la manera de Calderón», en *Paraninfos, segun-*

- dones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, ed. I. Arellano, Barcelona-Pamplona, Antrophos-GRISO, 2004, pp. 139-145.
- PROFETI, Maria Grazia, *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán: Addenda e corrigenda*, Università degli Studi di Padova, Verona, 1982.
- PROFETI, Maria Grazia, *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán*, Università degli Studi di Padova, Verona, 1976.
- PROLOPE, *La edición del teatro de Lope de Vega*, Barcelona, Gráficas Celler, 2008.
- RÍO ZAMUDIO, Sagrario del, «*El divino portugués, san Antonio de Padua, de Juan Pérez de Montalbán, desde su vertiente pragmática*», en *Emocionar escribiendo: teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, eds. L. Gentilli y R. Londero, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2011, pp. 113-128.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope: el verso y la vida*, Cátedra, Madrid, 2018.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, *Para una bibliografía de J. Pérez de Montalbán: nuevas adiciones*, Università degli Studi di Verona, Verona, 1993.

## POESIA CANTADA ALS SEGLES XVII I XVIII: CONTRAFAC TA, FONTS I CIRCULACIÓ\*

LAURA PLANAGUMÀ-CLARÀ  
Instituto Complutense de Ciencias Musicales /  
Universidad Complutense de Madrid

lplanagu@ucm.es  
ORCID: 0000-0002-1142-8091

### 1. Introducció

En un recull poètic, Pere Serra i Postius (Barcelona, 1671 – Barcelona, 1748) va copiar l'obra següent:

Quando pensava hallarme,  
¡oh, hechiso de la mar!,  
en tu pecho me veo,  
en tu olvido y crueldad.  
*¡Ay, ay, ay,  
que es madre la fortuna,  
ay, ay, ay,  
de la ausencia y se muda  
con fasilidad!*<sup>1</sup>

Una rúbrica l'acompanya i diu: «Otra. Al tono: *Quándo podré lo-grarte*». Aquesta indicació era una forma senzilla d'assenyalar que aquest text es cantava amb una melodia (un «to» en deien a l'època, «tonada» actualment) coneguda amb el nom de «Quándo podré lo-grarte», el primer vers d'un número cantat de la segona jornada de la *zarzuela* de Francisco Bances Candamo *Fieras de celos y amor*, estrenada l'any 1690. És Acis qui canta:

---

\* Aquesta publicació és part del projecte I+D+i DEePMusic, Digitalización del Eco-sistema del Patrimonio Musical (TED2021-131738B-I00), finançat pel MICIU AEI/10.13039/501100011033 i per la Unió Europea NextGenerationEU/PRTR.

1 Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), Co6-A088, f. 97. En les transcripcions de tots els textos d'aquest estudi respectem la grafia original de la font, però modernitzem la puntuació i l'accentuació.

¿Quándo podré logarte,  
 ídolo de beldad?,  
 mas temo que el deseo  
 antes me acabará.  
 [...]
 *¡Ay, ay,*  
*que es pena la ventura*  
*si no está segura*  
*la felicidad!*<sup>2</sup>

Les similituds textuais entre les dues peces són evidents; també ho són les mètriques. Algú de l'època familiaritzat amb «Quándo podré logarte» s'havia d'adonar, en llegir «Quando pensaba hallarme», que aquesta estava estretament vinculada amb el text de Bances Candamo. I si aquest algú, a més a més, era aficionat a cantar, també havia de deduir que ambdues obres compartien melodia. És més, fins i tot és possible que fos capaç d'arribar a aquesta conclusió sense l'ajut de la indicació. En tot aquest procés deductiu aquest algú s'ha formulat un seguit de qüestions claus, encara que de forma intuïtiva i inconscient, que l'han ajudat a identificar el model musico-textual utilitzat per compondre «Quando pensaba hallarme». Ha estat capaç de fer-ho perquè coneixia el funcionament d'una pràctica de reutilització textual i musical molt popular a l'època que tingué un paper rellevant en la reescriptura i circulació de textos poètics barrocs; és el que actualment anomenem *contrafactum* (o *contrafacta* en plural).

Els *contrafacta* s'aprofitaven de la popularitat d'obres musico-textuals (o només musicals) i les utilitzaven com a models formals per compondre nous textos. Desafortunadament per als musicòlegs, les partitures de *contrafacta* que no deriven d'una activitat musical professional són escasses. No perquè hagin desaparegut, que potser també, sinó que el més probable és que mai hagin existit. Com que les melodies dels nous textos ja eren conegudes pel públic, quina necessitat hi havia de copiar-les? El que calia copiar per posar en circulació era l'element nou: el text. Per tant, és a les fonts que reporten únicament textos on es conserven majoritàriament aquestes obres i, en l'actualitat —a diferència d'aquell «algú» de l'època que sí que posseïa tot el coneixement inconscient necessari—, molt sovint quan ens les topem ens passen desapercebudes i no les reconeixem com a *contrafacta*. En aquest estudi

---

2 Bances Candamo (1722: 171).

ens proposem com a primer objectiu descriure diferents mètodes que facilitin la identificació dels *contrafacta* recollits en fonts textuales com ara cançoners manuscrits o plec solts.

Afortunadament, els compositors de *contrafacta* solien escollir com a models de composició veritables *hits* i d'aquests sí que en tenim testimonis musicals. De fet, les melodies de les cançons més populars sovint s'independitzaven del text i circulaven entre els músics aficionats que les interpretaven amb instruments com la guitarra o l'arpa. I probablement no només es tocaven aquestes tonades, sinó que res impedia, als propis instrumentistes o a qui fos, cantar els textos que s'hi associaven si els venia de gust. Així, si avui en dia volem tenir una visió completa sobre la circulació dels textos poètics barrocs no només és necessari considerar les fonts exclusivament textuales, sinó que també haurem d'anar a les fonts musicals.

Amb el propòsit d'exemplificar aquesta pràctica, aquest estudi també té la voluntat d'identificar els *contrafacta* del recull poètic de Serra i Postius que hem citat en començar, a la vegada que s'identifiquen els models de composició. Dels *contrafacta* que deriven d'un model vocal, és a dir, que imiten el motlle textual i musical d'una altra cançó, en buscarem fonts musicals on es conserven els seus tons, la qual cosa permetrà, per una banda, recrear musicalment aquests *contrafacta* i, per una altra, obtenir una breu panoràmica de les diferents formes de circulació i contextos de interpretació de la poesia barroca cantada.

## 2. Els *contrafacta* i la seva identificació

Abans de poder identificar-los, cal definir exactament què entenem per *contrafactum* des de la musicologia. L'origen del terme el trobem en els estudis literaris, quan Bruce Wardropper, en *La poesia lírica a lo divino en la cristiandad occidental* (1958), el va posar en circulació; considerava que era necessari trobar un substantiu senzill per referir-se al fenomen de la divinització poètica i que, a més a més, fos comú en qualsevol idioma. El va definir així:

Diremos que es una obra literaria (a veces una novela o un drama, pero generalmente un poema lírico de corta extensión) cuyo sentido profano ha sido sustituido por otro de sagrado. Se trata, pues, de la refundición de un texto. A veces la refundición conserva del original el metro, las rimas, y aun —siempre que no contradiga al propósito divinizador— el pensamiento (Wardropper, 1958: 6-7).

En la definició només s'ocupa de la part textual del *contrafactum*, però en realitat era conscient que la música tenia un paper rellevant en el fenomen:

Si se trata de una composición para cantar la retención del verso inicial sirve de alusión tácita al *tono* o melodía con la cual se ha de cantar el *contrafactum*. La historia de los *contrafacta* está irremediabilmente ligada a la música. Casi todos los *contrafacta* se compusieron para ser cantados sobre melodías populares (Wardropper, 1958: 6-7).

La musicologia també s'ha apropiat del terme. Per exemple, ja té la seva pròpia entrada en una obra de referència mundial en terminologia musical com és el *Grove Music Online*: «the substitution of one text for another without substantial change to the music» (Falck & Picker, 2001). També és interessant la definició que en fa Peter Burkholder, figura autoritzada en els estudis de préstecs musicals que, en l'entrada del terme *borrowing*, en el mateix diccionari, classifica i defineix diferents tècniques de préstec musical entre les quals figura el *contrafactum*. El descriu en els següents termes: el *contrafactum* és una nova obra que agafa l'estructura formal (sense pràcticament alteracions) d'una obra anterior, però textualment en difereix prou per considerar-la una nova entitat (Burkholder, 2001).

En les definicions de *contrafactum* del camp de la musicologia que hem esmentat, la música ja té un paper molt més central que en l'original de Wardropper. I hi ha una altra diferència important entre la d'aquest i la de Falck i Picker: el primer es refereix al *contrafactum* com a una obra i, en canvi, els segons posen l'atenció en l'acció. Si es revisa la historiografia literària i musical sobre el fenomen, fàcilment es veurà que en la literatura sobre *contrafacta* s'utilitza el terme en els dos sentits indistintament: el de *contrafactum* com un resultat, és a dir, com a text resultant, o com un procés, en el sentit de tècnica compositiva poètica. En aquest treball identifiquem *contrafactum* amb l'objecte, amb l'obra musico-textual.

Un cop establertes aquestes bases, convé tenir present un altre element, important, que s'ha de tenir en consideració: no tots els *contrafacta* deriven d'una peça musico-textual. Així, també hi ha la possibilitat que es tracti de textos de nova composició que s'han dissenyat per poder ser cantats amb una melodia instrumental preexistent (una dansa o una marxa, per exemple) que no està vinculada a cap text en concret. Considerant tots aquests elements, doncs, la definició operativa de *contrafactum* de la qual partim en aquest estudi és la de composició vocal

que es canta amb una melodia preexistent (un to o tonada que actua com a model de composició) sense que aquesta es vegi alterada formalment de manera significativa.

Per altra banda, quan parlem de *contrafactum* no només al·ludim a la divinització poètica. El terme actualment s'utilitza en un sentit molt més ampli perquè el fenomen es produeix en tots els sentits: de profà a diví, de diví a profà o inclús de diví a diví i de profà a profà. Els mateixos estudiosos de la divinització poètica són conscients d'aquest fet, com evidencia Sánchez Martínez:

Y es que el procedimiento de la contrafacción [...] es, ante todo, un mecanismo transformacional de textos literarios concretos, con prescindencia del sentido significativo hacia el que se oriente tal modificación. Este sentido direccional era muy amplio, y la transmutación de lo profano en lo divino constituía tan sólo una posibilidad [...] (Sánchez Martínez, 1995: 292).

Una vegada aclarida la terminologia, afrontem la tasca de definir mètodes concrets que permetin reconèixer aquests *contrafacta* conservats majoritàriament en fonts textuals com cançoners manuscrits i plec solts. Per a aquest propòsit pot ser d'ajuda revisar el que n'han dit els tractadistes poètics de l'època, com Luis Alfonso de Carvallo. En el seu tractat poètic *Cisne de Apolo* (1602), quan respon sobre la licitud de la imitació, comenta:

Carvallo— ¿Sería lícito imitar verso, copla, estilo y materia juntamente?

Lectura— Eso es lo que llaman *contrahacer*, o volver, como aquel romance viejo que dice:

*Por el rastro de la sangre  
que Durandarte dejaba.*

Lo van contrahaciendo a lo divino todo, imitando la materia, verso y asonancia, diciendo:

*Por el rastro de la sangre  
Jesu Cristo dejaba, etc.* (Carvallo, 1997: 345)

És interessant assenyalar els elements que diu que formen part del procés del *contrahacer*: el vers, la cobla, l'estil i la matèria. Tenint present aquests aspectes i alguns altres que hem pogut detectar en l'estudi del fenomen, descrivim tres mètodes generals que permeten identificar *contrafacta*. Són els següents:

1. Identificació d'indicacions explícites de la tonada.
2. Identificació de préstecs lèxics d'obres preexistents.
3. Identificació de formes mètriques vinculades a tonades concretes.

Tot i que poden funcionar per separat, és evident que de forma combinada s'obtenen resultats més precisos.

### 2.1. Indicacions explícites de les tonades

La forma més evident per detectar els *contrafacta* és buscant aquells textos els copistes dels quals han indicat que es cantaven amb una melodia coneguda, o bé, en què s'al·ludeix directament a la tècnica del *contrafactum*. Al llarg de la història han sigut molts els termes utilitzats per referir-se als *contrafacta* i no ha existit una sola manera de fer-ho. Francisco Javier Sánchez Martínez, a la *Historia crítica de la poesía lírica culta «a lo divino» en la España del Siglo de Oro*, fa una recopilació d'alguns dels termes emprats per referir-se a la divinització poètica en literatura dels segles XV al XVII (1995: 23-33). Algunes de les expressions més recurrents en àmbit hispànic són:

- *Contrahecer, contrahecho, contrafacción, contrahechura*
- *Volver a...*
- *Acomodar a*
- *Tornar a...*

L'estudiós també recull un terme de l'àrea catalanoparlant: «*contrafet al spiritual*» (Sánchez Martínez, 1995: 25). En canvi, convé remarcar que en cap de les fonts que hem considerat principalment en aquest treball (val a dir, cançoners manuscrits de finals del segle XVII i del XVIII de Catalunya) apareix recurrentment. L'expressió que trobem amb més freqüència és «lletra al to de» o bé, en castellà, «letra al tono de», com passa en el cançoner Co6-Ao88 (vegeu la taula 2). Per «lletra» o «letra» s'al·ludeix a «text cantat», independentment de la seva forma mètrica; per tant, l'expressió significa: «text que es canta amb la melodia de».

### 2.2. Identificació de préstecs lèxics

Els íncipits, com apunta Wardropper, són els préstecs lèxics més habituals que els *contrafacta* prenen del seu model. Aquest primer vers pot ser una cita literal. Un exemple és el *contrafactum* de caire diví «En

fantasmas de un sueño», el model del qual és «En fantasmas de un sueño» de l'òpera *La púrpura de la rosa* (1660), de Pedro Calderón de la Barca i Juan Hidalgo<sup>3</sup>. La casuística d'aquest model és molt similar a la descrita amb «Quándo podré lograrle»: una peça que forma part d'una obra escènica que comença a circular de forma independent. El cançoner Ms. 78 (ca. 1701 – ca. 1706) de l'estudiant de medicina Josep Bori, conservat a la Biblioteca de Catalunya (BC), recull els dos, model i *contrafactum*<sup>4</sup>:

**Model de composició:**

En fantasmas de un sueño,  
de aquello que antes vi,  
las especies soñé  
de un fiero jabalí.

***Contrafactum*:**

En fantasmas de un suenyo,  
queriéndome adormir,  
me inquieta la consciencia  
de que a Dios ofendí.

El mateix cançoner recull un altre *contrafactum* al mateix to, però en aquest cas és un text en català. També agafa el mateix íncipit del model, però traduït:

En fantasmas de un somni,  
de uns subjectes que viu,  
vaig somiar las espècies  
de dos o tres fadrins<sup>5</sup>.

També és comú que el primer vers d'aquestes «lletres al to» sigui una cita transformada, tot i que continua sent reconeixible, normalment perquè es manté la seva estructura sintàctica. Alguns exemples són el mateix «Quando pensaba hallarme», amb el model «Quándo podré lograrle», o «Con suspiros de rendido amante», que té

3 Per saber més sobre aquests *contrafacta* al to *Fantasma* i consultar una proposta de recreació musical, veure Planagumà-Clarà (2021).

4 Barcelona, Biblioteca de Catalunya (BC), Ms. 78, f. 74r [Sense rúbrica]; f. 105v «Letra a lo divino».

5 BC, Mss. 78, f. 50v «Lletra».

com a model «Con arrullos del céfiro manso», que comentarem més endavant.

A vegades, però, simplement s'imita el so, la fonètica de l'incipit del model, com el *contrafactum* propagandístic de la guerra de Successió «Los orgullos del gallo soberano», derivat també de «Con arrullos del céfiro manso»<sup>6</sup>.

Ara bé, els préstecs lèxics poden anar més enllà de l'incipit i produir-se també al llarg de l'obra, és clar. Tampoc és estrany que el *contrafactum* imiti l'esquema de les seves rimes i fins i tot el so<sup>7</sup>, com és el cas d'aquest «Al sarao del Amor» que recull Serra i Postius:

Model <sup>8</sup>		<i>Contrafactum</i> <sup>9</sup>	
¡Al sarao, que el Amor,	8a OR	¡Al sarao del Amor,	8a OR
hoy, la flor de Lis ofrece!,	8b ECE	oy, a una deidad se ofrese!,	8b ESE
porque a luces enriquece	8b ECE	porque solo ella merece	8b ESE
todo el mayo, flor a flor;	8a OR	de este sainete el primor;	8a OR
en su púrpura y candor	8a OR	cantaré qual ruyseñor	8a OR
aprendió el feliz oriente,	8c	elogios a su belleza,	8c
retratando de su frente	8c	que para tan alta empreza	8c
el dulcísimo esplendor.	8a OR	me dará el Amor favor.	8a OR

«Al sarao que el Amor» va ser un *tono humano* anònim popular durant el segle XVII i es conserva en nombroses fonts textuais i musicals<sup>10</sup>. Josa i Lambea (2008: 89) suggereixen que va ser una composició dedicada a la reina Isabel de Borbó, en commemoració del seu matrimoni amb Felip IV.

6 Més sobre aquests *contrafacta* i l'estudi de la seva recreació musical a Planagumà-Clarà (2023).

7 El mateix passa amb els *contrafacta* al to de «Fantasmes» que hem presentat més amunt.

8 Hispanic Society of America (HSA), Nova York, Ms. HC. 380/824<sup>a</sup>/47. Hem consultat l'edició de Josa & Lambea (2008: 149).

9 AHCB, Co6-Ao88, f. 97.

10 Per conèixer les fonts textuais i musicals on es conserva aquesta obra, vegeu Lambea (2024: 72) i Valdivia Sevilla (2008: xvi-xvii; 2023: 201).

### 2.3. Identificació de formes mètriques vinculades a tonades concretes

Certs tons estaven associats a mètriques especialment reconeixibles. Un cas conegut és el de la «Gaita gallega», vinculat al vers de gaita-gallega (o galaico-portuguès) típicament hendecasil·làbic, amb accent en les síl·labes 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> i 10<sup>a</sup> (Baehr, 1973: 141-142; Domínguez Caparrós, 2014: 136, 157). La seva tonada és avui dia encara molt coneguda a Catalunya, perquè es tracta de la melodia de la nadala «El noi de la mare». En cançoners del segle XVIII aquest to ja acompanya a nades amb forma de cançons de bressol, com aquesta en castellà:

*Ay, chiquitito, mas, ay, niño tierno,  
toma de gayta dos reales y medio.  
Ay qué dulçura, primor y assonancia  
forma el arco rum rum de la gayta;  
ay que aunque ciego del niño que adoro  
hago mi vista, pues él es mis ojos;  
ay, qué primor, qué dulzura que encierra  
con el psalterio la gayta gallega<sup>11</sup>.*

Els *contrafacta* al to de la «Xamberga» també són mètricament característics perquè sempre són *seguidillas chambergas*: 7- 5a 7- 5a + 3b 7b 3c 7c 3d 7d. Aquí transcrivim la primera estrofa de la «Letra a nuestra santa madre Teresa de Jesús, al tono de la Jamberga»:

*Oy, Teresa divina,  
con tu licencia  
cantar quiero tus glorias  
a la xamberga;  
de niña  
eres la maravilla,  
creciendo  
fuiste asombro de ingenio  
y grande  
todo el mundo ilustraste<sup>12</sup>.*

La «Xamberga» era un ball cantat que apareix amb freqüència en obres de teatre breu de la dècada dels anys setanta del segle XVII (Cotarelo y Mori, 1911: 1:ccxi, ccxlii; Buezo, 1993: 329).

11 BC, Ms. 49, f. 19 «Letra al bon Jesús a la tonada de la Gayta gallega».

12 Biblioteca Pública de Tarragona (BPT), Tarragona, Ms. 264, ff. 57v-60r.

Una qüestió que ens podem plantejar, després de tot plegat, és si qualsevol poesia amb alguna d'aquestes formes mètriques vinculades a melodies sempre es cantava. Per fer llum sobre aquesta qüestió és útil el testimoni de Beatriz Ana Ruiz Guill. En la seva vida espiritual *Vida de la venerable madre Sor Beatriz Ana Ruiz*, la terciària agustina recull dos poemes escrits per ella, un dels quals és una peça, sobre la passió i mort de Jesucrist, que proposa per acompanyar la feina de les labors del convent: «Y por si quieren cantar las coplas, cuando se ejercitan en alguna obra de manos, parece vienen bien a la tonada de la Xamberga [...]»<sup>13</sup>. És a dir, que potser aquests textos no eren cantats en totes les ocasions però, pel fet de ser compatibles amb melodies concretes, hi havia la possibilitat, com proposa Ruiz Guill, de fer-ho.

Per acabar, ens sembla oportú comentar el cas d'un dels tons més populars des de la segona meitat del segle XVII fins el XVIII: «Marizápalos». El text original probablement era de Jerónimo de Camargo y Zárate, perquè apareix a les seves *Obras divinas i humanas* (Alatorre, 1977: 377). Les lletres al seu to imiten la forma d'aquest romanç<sup>14</sup> amb ritme prosòdic ternari que presenta una combinació de versos de 10 i 12 síl·labes i rimes en -i (10- 12a 10- 12a). Alatorre (1977: 378-79, 388-89, 393, 395-96, 419, 437, 440) ja va descriure com el seu esquema mètric es va instal·lar en la pràctica compositiva poètica del segle XVII i va arribar fins el XVIII.

La «Marizápalos» és una cançó amb abundants jocs de paraules i dobles sentits que descriu la trobada amorosa entre aquesta jove i Pedro Martín. La font catalana més antiga on tenim constància que apareix aquest text és el *Llibre de tons Ioseph Vilamur*:

Mariçápalos era muchacha  
queridita de Pedro Martín,  
ella Adonis de toda la aldea  
y él sobrino del cura de allí<sup>15</sup>.

13 La referència a aquest passatge prové de la tesi de Verónica Zaragoza (2013: 524). Veg. Ruiz (1744: 111-115).

14 D'acord amb la proposta d'Antonio Alatorre, usem el terme romanç per tal com hi ha rima assonant en els versos parells; és la quarteta que respon a l'esquema general del romanç, que va patir múltiples transformacions mètriques (Alatorre, 1977; 2007).

15 Agraïm a l'actual posseïdor del quadern, Joseba Berrocal Cebrián, que ens hagi facilitat la seva consulta. Francisco Valdivia Sevilla ha publicat un estudi sobre el seu contingut (2023). El text citat és al f. 8r.

Una altra font catalana una mica posterior que també en recull una versió és el cançoner Ms. 78 de la Biblioteca de Catalunya (vegeu taula 1). El mateix testimoni conserva aquesta altra cançó:

Na Joana de na Baranguera  
 n'és molta falaguera dicreta y gentil,  
 ella diuhen s'és enamorada  
 y molt agradada  
*de la botifarra*  
 del fill d'en Pau Gil<sup>16</sup>.

Correspon a la forma mètrica de «Marizápalos», però té un hemistiqui de més (que assenyallem amb la cursiva). Aquesta petita variació formal té una fàcil explicació des del punt de vista musical, ja que podria simplement tractar-se d'una variació musical de la tonada més llarga, com per exemple per l'afegit cadencial que presenten moltes variants instrumentals<sup>17</sup>. A més, aquesta variació formal l'hem detectat en altres lletres al to de «Marizápalos» (Planagumà-Clarà, 2023: 69-71). «Na Joana de na Baranguera» no només és reconeixible com a lletra al to de «Marizápalos» per la seva mètrica, sinó també clarament pel seu tema: també parla d'una trobada amorosa sexual entre una noia (la Joana, en aquest cas) amb un noi (en Pere Gil, fill de Pau Gil). Realment és com una «Marizápalos a la catalana»<sup>18</sup>.

No obstant això, amb la deducció dels tons a través de la mètrica s'ha de tenir certa precaució perquè pot donar lloc a conclusions errònies o simplistes. Per exemple, de l'obra «Con arrullos del céfiro manso» en conservem la música i correspon a la del «Baile del Tata»<sup>19</sup>. En canvi, mètricament concorda totalment amb «Marizápalos»:

16 BC, Ms. 78, ff. 52v-53r «Cobles».

17 Per consultar variants i fonts musicals de «Marizápalos», així com de «Gaita gallega» i «Xamberg», recomanem Esses (1992; 1994), Russell (1995), Torrente (2016) i Valdivia Sevilla (2008; 2015; 2023).

18 Fontanella també té un poema a la tonada de «Marizápalos» («Amaranta, la nimfa més bella»), però, a diferència de la cançó que estem comentant, no imita el tema del romanç original. Sobre l'obra de Fontanella esmentada, vegeu Miralles (2015: 210-211), Fontanella (2017) i Pujol (2018: 174).

19 Sobre la música d'aquest to, i d'altres *contrafacta* a la seva tonada, vegeu Planagumà-Clarà (2023).

Con	a-	rru-	llos	del	zé-	fi-	ro	man-	so	
Ma-	ri-	sá-	pu-	la	lin-	da	mu-	cha-	cha	
	na-	sen	las	ho-	jas	con	dul-	ce	ru-	mor
e-	na-	mo-	ra-	di-	lla	de	Pe-	dro	Mar-	tín
y_al	com-	pás	de	las	cláu-	su-	las	dul-	ces	
por	so-	bri-	na	del	cu-	ra	se es-	ti-	ma	
la	fuen-	te	se	rí-	e	res-	pi-	ra	la	flor
la	ga-	la	del	pue-	blo	la	flor	del	a-	bril.

Taula 1. Comparació mètrica de «Con arrullos del céfiro manso» (BC, Ms. 78, ff. 73r-v) i «Marizápalos» (BC, Ms. 78, f. 70v). Elaboració pròpia

Amb quina de les dues tonades es cantava realment aquest text? Potser no és necessari decantar-se per una opció o una altra, perquè no és inviable que un mateix text es pogués cantar amb diverses melodies. No hem de pensar el repertori com a obres fixes i concretes, ja que l'oralitat i la memòria jugaven un paper molt important en la seva transmissió, sobretot pel que fa a la música.

### 3. Els *contrafacta* i les seves tonades: recreació musical i circulació

«Quando pensaba hallarme» no és l'únic *contrafactum* del cançoner de Serra i Postius. Aquest recull, com ja hem avançat, és una antologia on Serra i Postius deixa constància tant de la seva afició per les lletres com de la seva labor recol·lectora. Conegut per la seva prolífica activitat i interès per la història, Serra i Postius regentava una botiga de teles a la ciutat comtal i tenia una extensa col·lecció de llibres que li va valer l'ingrés a la Reial Acadèmia de Bones Lletres el 1729 (Bertrán, Espino & Toledano, 1992; Campabadal i Bertran, 2006: 87-88, 131; Molas *et al.*, 2012: 412). El volum en qüestió recull una sèrie de textos, copiats en diferents quaderns, que foren relligats per un possessor posterior a Serra i Postius respectant l'ordre original amb què li havien arribat a les mans. La cronologia dels textos va de 1697 a 1711 (data d'una carta dirigida al botiguer barceloní i signada a Berga); així, tot sembla indicar que els textos continguts en el volum podrien ser de finals del segle

XVII i inicis del XVIII. Coincidim, doncs, amb Brown (1989: 275), que el situa cap a 1700, pel que fa a la datació; al final, hi ha algun afegit més tardà, del XIX (Duran & Toldrà, 2011). En les pàgines del volum no sols es conserven poesies, sinó també contes trets de comèdies, endevinalles en vers i cartes. La primera col·lecció de poemes del manuscrit porta indicació de ser de Quevedo, però el recull també conté obres de Serra i Postius, com les que va presentar en la sessió «Dozena semiacadèmia, dia 2 de setembre 1699» (ff. 111r-113r). També conté una petita col·lecció titulada «Letras al humano» (ff. 95-102), en què hi ha tres *contrafacta*:

Posició dins del cançoner	Rúbrica	Íncipit
f. 96	Otra letra. Al tono del Sarao del Amor	El sarao del Amor
f. 97	Otra. Al tono Quándo podré logarte	Quando pensava hallarme
ff. 99v-100r	Otra. Al tono de la Marcha del rey de Inglaterra. Coblas	Al desdén de otra Dafne ingrata

Taula 2. *Contrafacta* del cançoner AHCB, Co6-Ao88. Elaboració pròpia

La «Marcha del rey de Inglaterra» era, amb seguretat, una melodia instrumental. En canvi, els tons «El sarao del Amor» i «Quándo podré logarte» eren *tonos humanos* ben coneguts des del segle XVII. Per *tono humano* ens referim, com afirma l'Álvaro Torrente, a una «composición culta sobre poemas en lengua castellana cuya aparición coincidió con el florecimiento del romance nuevo» (Torrente, 2016: 234). A partir de la segona meitat de segle s'utilitza la denominació «humanos» per diferenciar-los dels *tonos a lo divino*, de tema religiós; els temes dels *tonos humanos* son majoritàriament amorosos o, més concretament, de desamor, amb una veu poètica en primera persona que descriu el seu malestar per no ser correspost. Hi abunden les amants amb noms bucòlics pastorals com Filis, Flora o Amaril·lis, les referències mitològiques i les metàfores naturals. Les formes mètriques més habituals, segons Torrente novament, eren el romanç i la *letrilla*<sup>20</sup>.

20 Per a les formes mètriques dels villancets i *letrillas*, vegeu Torrente (2016: 244-252) i Arriaga (2008: 110-141).

Es poden distingir dues etapes pel que fa al desenvolupament dels *tonos humanos*<sup>21</sup>. A la primera meitat del segle XVII eren obres de compositors al servei de reis i nobles, generalment a 3 o 4 veus, i eren un gènere de càmera. A la segona meitat del segle, en canvi, predominen les obres *a solo*, és a dir, a una sola veu amb acompanyament. Els seus autors solen estar vinculat a l'activitat teatral i moltes d'aquestes peces provenen d'òperes i *zarzuelas* de les quals se n'independitzen i circulen com a cançons de càmera. Conèixer i identificar les característiques i les transformacions que van patir els *tonos humanos* és fonamental, perquè condicionen el tipus de fonts musicals que els conserven. Als musicòlegs, per altra banda, ens indica on hem d'anar a buscar les seves melodies.

Els dos *contrafacta* que ens proposem estudiar, per poder identificar i descriure el fenomen, són exemple de *tono humano a solo* de la segona meitat del segle XVII. Així, de *Fieras de celos y amor*, obra de la qual prové «Quándo podré lograrte», no en conservem partitures. Per conèixer la seva música hem d'anar a buscar-la en fonts d'aquesta altra vida que va més enllà del context cortesà teatral: per exemple, es conserva en un quadern de *tonos humanos* per a arpa (M/2478, f. 28v) de la Biblioteca Nacional de España (BNE). La transcripció amb xifres d'arpa és un tipus d'anotació molt especialitzada, i no sempre forneix tota la informació necessària per poder realitzar una traducció a notació musical convencional de la peça. Pot faltar el ritme o una melodia principal, com en el cas que ens ocupa, probablement perquè els intèrprets de l'època ja coneixien les obres i no en copiaven tota la informació. Núria Llopis i Cèlia Martín, especialistes en notació per a arpa, han dut a terme la tasca de reconstrucció d'alguns dels *tonos humanos* d'aquest quadern amb la comparació d'una altra font conservada a la Biblioteca Suro de San Francisco (SMMS-M1); entre aquests tonos hi ha «Quando podré lograte». Utilitzem aquesta transcripció per a la proposta de recreació musical del *contrafactum* «Quando pensaba hallarme», que hi encaixa molt bé:

---

21 Es poden consultar les fonts més importants on es conserven *tonos humanos a Torrente* (2016: 194). A aquest llistat s'hi pot afegir el *Libro de tonos compuestos por Juan de Serqueira* (BNE, M/18381), cançoner que ha adquirit la Biblioteca Nacional de España recentment.

Quan - do, quan-do pen - sa - va ha - llar - me, ¡oh, he - chi - so de la mar!

10 en tu pe - cho me ve - o, en tu ol - vi - do y cruel - dad. ¡Ay,

19 ay, ay, que es ma - dre la for - tu - na, ay, ay, \_\_\_\_\_

28 ay, de la au - sen - cia y se mu - da con fa - si - li - dad!

Imatge 1. Proposta de recreació musical de «Quando pensaba hallarme»  
utilitzant la melodia de «Quándo podré lograte» de BNE, M/2478 segons l'edició  
de Llopis i Martín (2009, 98-99). Elaboració pròpia

De «El sarao que el Amor» també en conservem un testimoni vocal en l'anomenat *Manojuelo poético musical de Nueva York*<sup>22</sup>. La lletra al «to del Sarao» del recull de Serra i Postius es pot cantar perfectament amb aquesta melodia:

Al sa - ra - o del A - mor oy a u - na dei - dad se o - fre - se

9 por - que so - lo e - lla me - re - ce de es - te sai - ne - te el pri - mor;

17 can - ta - ré qual ruy - se - ñor e - lo - gios a su be - lle - za

25 que pa - ra tan al - ta em - pre - za me da - rá el A - mor fa - vor.

Imatge 2. Proposta de recreació musical de «Al sarao del Amor»  
utilitzant la melodia de «Al sarao que el Amor» de HSA, Ms. HC. 380/824<sup>a</sup>/47  
segons l'edició de Josa & Lambea (2008: 318-319). Elaboració pròpia

22 HSA, Ms. HC. 380/824<sup>a</sup>/47. N'hi ha una transcripció a Josa & Lambea (2008), a la que ja ens hem referit.

Per la pràctica de cantar amb acompanyament d'un instrument, moltes melodies van viatjar del context vocal a l'instrumental amb facilitat. Per tant, per tenir una visió completa de la circulació d'aquestes obres de la segona meitat del segle XVII, també s'haurien de considerar en l'anàlisi les fonts instrumentals (és a dir, aquelles que només conserven música però no textos). Del «Quándo podré lograrte» també se'n conserva un testimoni melòdic a un quadern per a instrument de tecla de 1709, el *Huerto ameno de varias flores de música recogidas de varios organistas por Fray Antonio Martí y Coll*<sup>23</sup>.

En tot aquest context, hi ha una altra variable que potser, en determinats casos, s'hauria d'afegir. Quan un to havia tingut una circulació considerable, a vegades adquiria nous noms. És el cas del tonó del «Sarao», del que en conservem nombrosos testimonis instrumentals que responen a diferents títols com ara «canción francesa»<sup>24</sup>, «canción real francesa»<sup>25</sup>, «tocata italiana»<sup>26</sup>, «Monica forsata»<sup>27</sup> o el suggeridor «Al sarado o Bella lis por otro nombre».<sup>28</sup> Tot plegat, evidència que es podien utilitzar diversos noms per identificar la mateixa melodia.

Finalment, una altra font musical que recull la melodia del «Sarao» és un quadern de guitarra conservat al Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú (MVB, Ms. 145, f. 27v, «Al saraho que-l amor»), de factura catalana, que evidència la popularitat de la peça a Catalunya a inicis del segle XVIII. Aquest quadern conté tots els *hits* melòdics del moment, com la «Marizápalos» (f. 22v), que ja hem esmentat, o el «Ta, ta, ta que respiran las flores» (f. 47v). De fet, i a més a més de les transcripcions de tonades per tocar a la guitarra, en aquest manuscrit també s'hi van copiar alguns textos per a cantar. Fonts com aquesta revelen que les pràctiques vocals i l'instrumental no eren independents entre sí i que compartien espais d'interpretació. I, encara que no en quedi el testimoni escrit, quan es tocava a la guitarra l'arxiconeguda «Marizápalos» no podia algú cantar-la al mateix temps? Encara més, encara

23 BNE, M/1360 [Antonio Martín y Coll, *Huerto ameno de varias flores de música*], f. 229r.

24 BNE, M/9749 [Diego Fernández de Huete, *Compendio numeroso de zifras armónicas, con théorica y práctica harpa de una orden, de dos órdenes y órgano*], pl. 36.

25 BNE, M/1357 [Antonio Martín y Coll, *Flores de música*], pp. 185-189.

26 BNE, M/1357, pp. 136-138.

27 BNE, M/1360, f. 228r.

28 BNE, M/815 [Libro de música de clavicímalo del Sr. Dn. Francisco de Tejada], f. 12v.

que ningú la cantés, no és molt probable que el text d'aquesta lletra (o el d'algun dels seus *contrafacta*) es fes present a la ment dels oients? Us proposem fer la prova d'intentar escoltar la melodia d'una cançó que conegueu bé sense cantar-ne la lletra interiorment. O al revés, a llegir el seu text sense pensar en la seva melodia. Realment aconseguir-ho requereix d'una gran esforç conscient.

#### 4. Reflexió final

La musicologia tradicionalment s'ha ocupat d'estudiar les fonts que contenen notació musical i ha obviat el fet que molta de la circulació de músiques del passat, sobretot aquelles vinculades a contextos no professionals, va tenir lloc també per altres canals. Els cançoners literaris són un exemple d'aquestes fonts sovint ignorades per ser considerades només «literàries», quan en realitat també són testimonis molt valuosos de pràctiques musicals. Es pot afirmar el mateix sobre la recerca feta per filòlegs, que han parlat poc de les fonts considerades tradicionalment com a «musicals», com els quaderns de melodies presentats en aquest treball. No poden ser també aquestes fonts testimonis de la pràctica i circulació de textos? Esperem haver demostrat amb aquest estudi que és així. Tot plegat, fa evident, un cop més, que per comprendre en profunditat la pràctica poètica cantada dels segles XVII i XVIII —o de qualsevol època— és imprescindible una estreta col·laboració entre els experts d'ambdós camps, que vinculin i facin dialogar text i música, perquè, en la pràctica real, les barreres de les disciplines no hi tenien —ni hi tenen— cabuda.

#### Bibliografia i fonts

- ALATORRE, Antonio, «Avatares barrocos del romance», en *Cuatro ensayos de arte poética*, El Colegio de México, México, 2007.
- ALATORRE, Antonio, «Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26/2 (1977), pp. 341-459.
- ARRIAGA, Gerardo, *José Marín. Tonos y villancicos: estudio y edición*, ICCMU, Madrid, 2008.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, trad. de Klaus Wagner, pròleg de Francisco López Estrada, Gredos, Madrid, 1973.

- BANCES CANDAMO, Francisco, «Zarzuela Fieras de zelos y amor: fiesta que se representó a sus magestades, en celebridad del nombre de las augustísimas reynas de España, madre y reynante doña Mariana de Austria y Doña Mariana de Neoburg», en *Poesías cómicas: obras pósthumas de D. Francisco Banzas Candamo. Tomo segundo*, Lorenço Francisco Mojados, Madrid, 1722.
- BERTRÁN, José Luis, Antonio ESPINO i Lluís Ferran TOLEDANO, «Pere Serra i Postius y el criticismo historiográfico en la Barcelona de la primera mitad del siglo XVIII», *Manuscrits: Revista d'Història Moderna*, 10 (1992), pp. 315-329.
- BORI I SANTINYÀ, Josep, *Recull de poesies diverses en català i castellà del segle XVIII*, BC, Ms. 78.
- BROWN, Kenneth, «Encara més sobre Pere Serra i Postius», en *Actes del Vuitè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Tolosa de Llenguadoc, 12-17 de setembre de 1988*, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes / Abadia de Montserrat, Barcelona / Montserrat, 1989, vol. 2, pp. 267-290.
- BUEZO, Catalina, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro. Vol. I. Estudio*, Kassel, Reichenberger, 1993.
- BURKHOLDER, PETER J., «Borrowing», en *Grove Music Online*, 2001, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52918>>.
- CAMPABADAL I BERTRAN, Mireia, *La Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona en el segle XVIII. L'interès per la història, la llengua i la literatura catalanes*, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2006.
- Cançoner religiós: inclou poesies de Nadal*, BC, Ms. 49.
- CARVALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, ed. Alberto Porqueras Mayo, Reichenberg, Kassel, 1997.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Casa Editorial Bailly Baillié, Madrid, 1911, vol. 1.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica española*, UNED, Madrid, 2014.
- DURAN, Eulàlia i Maria TOLDRÀ, *MCEM – Manuscrits catalans de l'Edat Moderna*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 2011, <<https://mcem.iec.cat/>>.

- ESSES, Maurice, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*, vol. 2, Pendragon Press, Stuyvesant, Nova York, 1994.
- ESSES, Maurice, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*, vol. 1, Pendragon Press, Stuyvesant, Nova York, 1992.
- FALCK, Robert i Martin PICKER, «Contrafactum», en *Grove Music Online*, 2001, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06361>>.
- FERNÁNDEZ DE HUETE, Diego, *Compendio numeroso de zifras armonicas, con theorica, y practica, para harpa de una orden, de dos ordenes, y de organo / compuesto por don Diego Fernandez de Huete ...*; primera parte, BNE, M/9749.
- FONTANELLA, Francesc, *Obra poètica completa de Francesc Fontanella, edició crítica electrònica*, a càrrec de Pep Valsalobre i Marc Sogues (coord.), Albert Rossich, Eulàlia Miralles, Marta Castaño, Anna Garcia Busquets, Verònica Zaragoza i Narcís Figueras, Servei de Publicacions de la Universitat de Girona, 2017, Girona. <<http://www.nise.cat/BibliotecaDigital/Autors/FrancescFontanella.aspx>>.
- JOSA, Lola i Mariano LAMBEA, *Manojuelo Poético Música de Nueva York (The Hispanic Society of America). Edición crítica y estudio interdisciplinario*, CSIC / SEdeM, Madrid, 2008.
- LAMBEA, Mariano, *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada (NIPEM) (2024)*, CSIC, Barcelona, 2024. <<https://digital.csic.es/handle/10261/358755>>.
- Libro de tonos compuestos por Juan de Serqueira*, BNE, M/18381.
- Libro de tonos puestos en cifra de arpa: todos los cuales, tienen sus coplas consecutivas a ellos, debajo de las cifras*, BNE, M/2478.
- LLOPIS, Nuria, i Celia MARTÍN, *Tonos humanos a solo con acompañamiento de arpa. Concordancias entre el manuscrito 2478 de la Biblioteca Nacional de España y el manuscrito Sutro, SMMS-M1, de la Biblioteca Sutro de San Francisco, California*, Instituto Fernándo el Católico, Zaragoza, 2009.
- Manojuelo Poético Musical de Nueva York*, HSA, Ms. HC. 380/824<sup>a</sup>/47.
- MARTÍN Y COLL, Antonio, *Flores de música*, BNE, M/1357.

- MARTÍN Y COLL, Antonio, *Huerto ameno de varias flores de música*, BNE, M/1360.
- MIRALLES, Eulàlia, «Algunes reflexions sobre la disposició textual d'un cançoner barroc (BLM, ms. 68). Per a una lectora: un llibre ofrena i un testament literari», *Zeitschrift für Katalanistik*, 28 (2015), pp. 187-230.
- MOLAS RIBALTA, Pere, Eulàlia DURAN, Josep MASSOT I MUNTANER, Margalida TOMÀS, Mireia CAMPABADAL I BERTRAN, *Diccionari biogràfic de l'Acadèmia de Bones Lletres*, Reial Acadèmia de Bones Lletres / Fundació Noguera, Barcelona, 2012.
- PLANAGUMÀ-CLARÀ, Laura, «“Ta, ta, ta, que los gallos no cantan”: música i intertextualitat en *contrafacta* austriacistes durant la guerra de Successió», *Scripta: Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, 21 (2023), pp. 55-82.
- PLANAGUMÀ-CLARÀ, Laura, «Cantar “al tono de”: estudio y recreación musical de *contrafacta* (ca. 1700-ca. 1830)», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 34 (2021), pp. 353-392.
- PUJOL I COLL, Josep, «Ressonàncies musicals en l'obra de Fontanella», *Scripta: Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 11 (2018), pp. 170-77.
- RUIZ, Beatriz Ana, *Vida de la venerable madre Sor Beatriz Ana Ruiz, mantelata professa de la Orden de N.G.P.S. Agustín y doctrinas, o mística simbólico-práctica que le reveló el Señor, como farol preciso en estos tiempos, para entrar y correr los caminos de la christiana obligación y devoción, sin tropezar en la ilusoria quietud de molinistas y falsos alumbrados; con el bien regulado uso de sentidos y potencias, humanado con amenísima sensibilización, que le hace perceptible y útil, y dulcemente practicable. Reflexionadas por el R.P.M. Fr. Thomás Pérez*, Pascual García, Valencia, 1744.
- RUSSELL, Craig H., *Santiago de Murcia's “Códice Saldívar No. 4”: A Treasury of Secular Guitar from Baroque Mexico*, University of Illinois Press, Urbana / Chicago, 1995, vol. 1.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Francisco Javier, *Historia crítica de la poesía lírica culta “a lo divino” en la España del Siglo de Oro*, F. J. Sánchez Martínez-Editor, Alicante, 1995.
- SERRA I POSTIUS, Pere, *Manuscrit de Pere Serra i Postius amb contes, endevinalles, poesies, etc. d'alguns autors*, AHCB, Co6-Ao88.

- TEJADA, Francisco de, *Libro de música de clavicímbalo del Sr. Dn. Francisco de Tejada*, BNE, M/815.
- TORRENTE, Álvaro, «Tonos, bailes y guitarras: la música en los ámbitos privados», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 3. *La música en el siglo XVII*, ed. por Álvaro Torrente, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2016, pp. 189-275.
- VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso, «Nuevos sonos antiguos. *El Llibre de tons de Ioseph Vilamur*, una fuente desconocida de música ibérica para guitarra del siglo XVII», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 36 (2023), pp. 153-203.
- VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso, *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*, Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, Málaga, 2015.
- VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso, *Libro de diferentes cifras M/811 (1705)*, Sociedad de la Vihuela, Madrid, 2008.
- WARDROPPER, Bruce W., *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad*, Revista de Occidente, Madrid, 1958.
- ZARAGOZA GÓMEZ, Verònica, «*En vers vull desafiar...*». *La poesia femenina a l'àmbit català (segles XVI-XVIII)*. *Edició crítica*, Tesi doctoral, Universitat de Girona, 2015. <<http://hdl.handle.net/10803/458139>>.



# **DIEGO MAS, FRANCESC DIAGO I LA DISPUTA ENTORN LES RELÍQUIES DE SANT VICENT FERRER. LITERATURA, DEVOCIÓ I PROPAGANDA EN LA VALÈNCIA BARROCA**

JACOB MOMPÓ

Universidad Complutense de Madrid – Institut Ramon Llull

[jmomp@ucm.es](mailto:jmomp@ucm.es)

ORCID: 0000-0003-1178-9150

## **1. Introducció**

La veneració de relíquies ha estat una pràctica ben estesa en la societat occidental des dels inicis del cristianisme. El culte a la relíquia, bo i experimentant una notable evolució des dels primers segles cristians fins a l'actualitat, ha influït en la litúrgia, l'arquitectura, la cultura i, encara, en la literatura religiosa de les distintes comunitats cristianes. Certament, les relíquies van tenir un significat profund ja en el cristianisme primitiu, atès que servien com a connexions físiques, però també espirituals, amb un passat recent, diví i sagrat. I així, per als cristians primitius, les relíquies encarnaren la presència dels sants, en tant que el fragment més petit en posseïa l'essència completa. Aquesta percepció va donar lloc a una devoció intensíssima i a pràctiques rituals que buscaven establir un vincle directe amb el món celestial (García de la Borbolla, 2014; Mortensen, 2022).

Al mateix temps, les relíquies eren tractades com a mercaderies pertot Europa, comprades, venudes i robades, tal com passava —i passa— amb altres béns valuosos. Aquesta mercantilització no fa més que destacar la seua doble naturalesa: religiosa, en tant que objectes sagrats, però també mercantil, en tant que actius econòmics (Geary, 1986). En aquest context, al llarg de l'edat mitjana, la veneració de les relíquies es va generalitzar i va donar lloc a la creació d'elaborats reliquiariis construïts a partir de materials preciosos. Aquests reliquiariis custodiaven les relíquies, però, a més, representaven visualment la naturalesa sagrada i la identitat icònica del sant en qüestió, fet que n'afa-

doi: [https://doi.org/10.59010/9783967280852\\_007](https://doi.org/10.59010/9783967280852_007)

«In nova forma». *Reescrituras de la literatura del Barroco*. Sònia Boadas, Arantxa Llàcer y Eulàlia Miralles (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2025, pàgs. 161-182

voría la divulgació, l'impacte visual i el control social de la població, alhora que reflectia canvis en les pràctiques religioses, en els valors de la societat i en les interpretacions teològiques. Però el simbolisme de les relíquies cristianes va evolucionar significativament des del cristianisme primitiu fins a l'època barroca. En aquest sentit, mentre que, inicialment, les relíquies estaven associades a les restes físiques dels sants, amb el pas del temps la seua veneració es va expandir per a incloure-hi objectes associats a la Passió de Crist, amb una forta càrrega simbòlica, per tant. I al mateix temps, aparegueren el que podríem anomenar relíquies secundàries, que no eren més —ni menys— que objectes que havien pertangut en vida a un determinat sant (Mortensen, 2022). Però, tot i el simbolisme d'aquestes relíquies secundàries, no era el mateix, com veurem, tenir un fragment del cos d'un sant que tenir la sandàlia d'un sant.

En aquest sentit, a principis del segle XVI, el convent dels Dominics de València únicament disposava d'uns pocs elements de la vida quotidiana que havien pertangut a sant Vicent Ferrer. Els distints textos que en parlen deixen constància d'aquest fet i, en conseqüència, de l'anhel, no solament dels Predicadors, sinó de tota la ciutat de València, de comptar, entre els seus preats tresors, amb un fragment del cos de l'il·lustre sant valencià. La fita s'assolí l'octubre de 1532, quan la ciutat de València s'engalanà per a rebre, a la porta dels Serrans, la tan desitjada relíquia. Els textos que posteriorment es van generar per a deixar-ne constància foren, durant molt de temps, escassos i breus. Fins i tot podríem dir que foren massa prosaics si tenim en compte la importància que degué tenir, per als valencians d'aquell temps, l'arribada d'un fragment de sant Vicent.

En aquest treball, analitzem com, a partir de 1600, diversos textos contribuïren a la reescriptura del fet històric, afegint-hi altres elements per a ampliar el relat i per a justificar l'autenticitat de la relíquia que arribà al convent de Predicadors de València el 1532, en contrast amb les versions anteriors d'aquest mateix fet. Al mateix temps, constatarem les estratègies que s'hi utilitzaren per a legitimar les dites relíquies en un context de rivalitat entre la Catedral i els Dominics.

## 2. Les referències anteriors al 1600

Pel que fa als primers intents per posseir algun fragment del cos de sant Vicent Ferrer, destaquem ara la carta que la ciutat de València

envià, el 12 de juliol de 1525, al capità Hernando de Alarcón, virrei de Calàbria. En aquell temps, Alarcón custodiava presoner el rei de França, Francesc I, capturat per les tropes de l'emperador Carles V en el marc de la batalla de Pavia (Konstam, 2019). Llavors, quan presoner i carceller desembarcaren a València, i abans el captiu no fos traslladat a Madrid<sup>1</sup>, la ciutat envià una carta al capità perquè el rei francès intercedís en aquest assumpte:

Al molt spectable e virtuós senyor, lo senyor capità Alarcón, vizorrey de Calàbria [...] per quant no tenim ací relíquies algunes del dit gloriós sant, perquè aquell morí en terres de França y allà tenen lo seu sant cors, per ço, confiant molt en la bona voluntat que havem conegut en lo senyor rey de França, havem delliberat scriure y demanar de gràcia a vostra senyoria vulla, de part nostra y de aquesta ciutat, suplicar a sa real altesa sia mercè d'aquella voler scriure a la sereníssima senyora sa mare y manar als oficials e altres persones qui tenen càrrech del cors del dit gloriós sanct que donen e manen donar als qui iran, ab les letres de sa real altesa, una relíquia de bona quantitat del gloriós cors de sent Vicent, perquè serà en gran manera augmentar la devoció que tots tenim del dit gloriós sanct<sup>2</sup>.

Els jurats, doncs, li demanaren «una relíquia de bona quantitat». Noteu que no hi feren cap menció a la qualitat de la relíquia, això seria, a la importància, més o menys, icònica del fragment en qüestió, sinó a la quantitat. Aquesta circumstància es repetirà en els primers textos: no s'esmentarà si els ossos que, finalment, arribaren eren tals o tals altres, sinó la quantitat —realment, escassa— o quins haurien pogut ser i no foren. El cas és que, d'alguna manera, el rei francès hi degué intercedir, tot i que l'anelhada relíquia tardaria encara set anys a arribar-hi. I així, el 18 d'octubre de 1532, els jurats de València feien crida perquè l'endemà, dissabte 19 d'octubre, tothom assistís a la processó que s'hi organitzà per a rebre les nouvingudes relíquies del sant, que arribaven a la ciutat, tal com es pot llegir, gràcies a la intercessió del rei de França:

1 Redondo, 2021; Espejo, 2021. El monarca francès arriba a València el 21 de juny de 1525. Sota la vigilància d'Hernando de Alarcón, fou custodiat a Benicàssim, fins al 20 de juliol, que fou conduït cap a Madrid, on arriba el 12 d'agost (De Cadenas, 1999: 21).

2 Conservada a l'Arxiu Municipal de València (AMV), LLM, g<sup>3</sup>-43, fol. 142v (citada per Valor, 2017: 16).

Ara hojats que us fan saber los molt magnífichs justícia [e] jurats de la dita ciutat com demà, que serà dissabte, a les set hores de matí, se farà devota processó, la qual exint de la Seu irà al portal dels Serrans a rebre les relíquies del dit gloriós sanct Vicent Ferrer, fill natural de aquesta ciutat, les quals lo rey de França ha donat novament als frares e monestir de Prehicadors de aquesta ciutat<sup>3</sup>.

S'hi palesa, doncs, la mediació del rei francès per a l'arribada de les primeres relíquies del cos del sant, intervenció que recull, també, el *Llibre de Memòries de la ciutat de València*, per bé que l'autor d'aquella entrada s'equivoca en la datació de l'esdeveniment, que situa erròniament un any i un dia després:

A 20 de octubre, dit any [1533], foren portats a Predicadors certs osos del gloriós sent Vicent Ferrer, los quals donà lo rey de França perquè·ls havia promés, quant fon en est regne. Mestre frare Lluís Castanyolí, de la orde de Predicadors, anà per dites relíquies en companyia de mestre fra Gaspar Pérez, los dos valencians, del convent de València (Escartí & Ribera, 2019: 353).

Vegeu ara que, ni la crida de la Ciutat per a rebre les relíquies ni l'anotació del *Llibre de Memòries*, no identifiquen la relíquia que hi arribà amb cap part concreta del cos del sant. El primer text s'hi refereix com a «les relíquies del dit gloriós sanct Vicent Ferrer»; el segon com a «certs osos del gloriós sent Vicent Ferrer». Els dos, però, esmenten la intervenció del rei de França com a element que propicià l'arribada d'aquells ossos indeterminats de sant Vicent. El *Llibre de Memòries*, a més, menciona els dos personatges que anaren a recollir-les: fra Lluís Castellolí i fra Gaspar Peres.

A partir d'aquest fet, això és, l'arribada a València, l'any 1532, d'uns fragments ossis indeterminats de sant Vicent Ferrer gràcies a la mediació de Francesc I, s'escrigueren distintes versions, més o menys elaborades, que explicaven el viatge d'aquelles relíquies. La primera versió historiogràfica del fet de què tenim constància la devem a fra Vicent Justinià Antist, un dels primers biògrafs de sant Vicent. Fra Antist, en poques línies, descriu el viatge de Lluís Castellolí a Vannes per a recollir-ne els ossos. De la seua relació, en destaquem els següents fragments:

3 AMV, Manual de Consells, A-65, ff. 153v-154v (citada per Valor, 2017: 24).

Siendo preso el rey Francisco Primero de Francia [...] desembarcó aquí, en el Grao de Valencia. Algunos padres d'esta casa [...] le fueron a besar las manos y rogáronle que [...] prometiese de dar el cuerpo del mesmo santo o alguna parte d'él a este convento de Valencia [...] Dioles, pues, su palabra, y aún les libró una cédula para que en Francia les diessen un braço del sancto. Con este recaudo partieron de Valencia para Bretaña el maestro fray Luýs Castellolí y otro padre, su compañero. Pero hallaron tanta resistencia en Francia que se huvieron de contentar con uno o dos huessos pequeños. Y con no más d'esto se bolvió a Valencia el compañero del maestro Castellolí, porque al maestro le tomó la muerte en Francia [...] Llegando el otro religioso con las riquezas que de Bretaña traýa, fue inestimable el gozo que toda la ciudad recibió, y assí las salieron a recibir con grande solemnidad por la puerta de los Serranos (Antist, 1575: 433-434).

Excepte el nom de fra Gaspar Peres, que Antist desconeix, la informació que transmet la seua relació conté els mateixos elements, poc dalt o baix, que els textos de la crida i de l'entrada corresponent al *Llibre de Memòries* desús dits. Pel que fa a la relíquia, Vicent Justinià explicava que Lluís Castellolí partí de València a Bretanya amb un document signat pel monarca de França per tal d'aconseguir-ne un braç complet, però «se huvieron de contentar con uno o dos huessos pequeños».

Fra Antist tenia accés a l'arxiu del convent de Dominics de València, i en dominava molt bé la documentació, una documentació que, junt amb el procés de canonització de sant Vicent, va fer servir per a la biografia del sant. De fet, la còpia del procés de canonització que va arribar llavors a València es va fer a instàncies d'Antist mateix. A més, era un caçador voraç i incansable de relíquies. Com a mostra d'això, segons una relació manuscrita de Francesc Sala, arxiver de Predicadors<sup>4</sup>, quan Antist va morir, l'any 1599, els seus companys de religió entraren a la seua cel·la per a fer-hi neteja per tal que la pogués ocupar algú altre. A dins, hi van trobar ossos i nombrosos certificats de relíquies que ell mateix havia aconseguit al llarg dels seus viatges freqüents, entre altres llocs, a Roma. En el mateix lligall de l'AHN es conserven nombrosos documents signats per Antist, que tenen a veure amb distintes relíquies. Molts són petits fragments de paper, a tall d'etiquetes, que devien servir per a identificar l'element a què acompanyaven. Per exemple: «Esta re-

4 Conservada a l'Arxiu Històric Nacional de Madrid (AHN), Clero-Secular-Regular, lligall 7480.

liquia de St Antonino entregó fray Vicente Justiniano Antist a la sacristia de València dentro de una arquilla de plata donde está su nombre». Un altre document, de 1581, detalla com, quan morí fra Lluís Bertran, s'hi feu una memòria de la roba que li havia pertangut. Molt abans de la seua beatificació i canonització, Lluís Bertran ja tenia la consideració simbòlica de sant a València. Per aquest motiu, Vicent Justinià Antist s'encarregà d'inventariar tota aquella roba i, després, s'ocupà de retallar les peces de tela i regalar-les, a mode de relíquies, per exemple, quan els prínceps i infantes visitaven València. Amb tot això volem dir que, si algú sabia de relíquies al convent de Predicadors de València, aquest era fra Vicent Justinià Antist. Però a la relació de la relíquia que ara ens interessa, Antist desconeix bona part dels elements que, posteriorment, s'hi afegiren. I, sobretot, no identifica quin fragment de sant Vicent arribà a València en 1532, uns ossos que, per a Vicent Justinià, no devien ser gaire importants, almenys no tant com sí que seran en textos posteriors; recordem: «Y con no más d'esto se bolvió a Valencia el compañero del maestro Castellolí» (Antist, 1575: 434).

Posteriorment, l'any 1599, l'historiador Francesc Diago publicava una *Historia de la Provincia de Aragón de la orden de Predicadores*, impresa a Barcelona. Es tracta d'una obra extensa en què dedica un apartat important a la vida de sant Vicent, però també a molts altres dominics il·lustres, com ara fra Lluís Castellolí. Al capítol dedicat a sant Vicent, i prenent com a font la versió anterior d'Antist, Diago hi incorpora una breu notícia sobre la relíquia de 1532:

El qual [fra Lluís Castellolí], después d'esta jornada<sup>5</sup>, emprendió una de mucho merecimiento que fue yr a Bretaña para cobrar un brazo de san Vincente Ferrer y traerlo a Valencia. Tenía para ello una cédula del rey de Francia que él avía dado quando, viniendo preso de Italia a España en tiempo del emperador Carlos Quinto, desembarcó en el Grao de Valencia [...] Dio el rey palabra y aún la cédula referida. Con ella se puso en camino fray Luys. Y llegando a Vannes no pudo alcançar el brazo entero, sino cosa muy poca. Dando la buelta hazia Valencia, le dio en Francia una enfermedad, de la qual murió allá mismo [...] Tomó entonces su compañero las reliquias del santo y tráxolas a Valencia, la qual, con inestimable gozo, las salió a recibir a la puerta de Serranos (Diago, 1599: 221v).

5 Es refereix a la festa de canonització de sant Antoni de Florència que tingué lloc a la Seu de València, el 19 de març de 1527. En aquella festa, predicà fra Lluís Castellolí (Diago, 1599: 221r).

Els elements, com podem veure, són exactament els mateixos que ja eren presents a la versió d'Antist: la promesa, o el tracte a què havien arribat amb Francesc I, era aconseguir un braç de sant Vicent; en canvi, segons Diago, el fragment que arribà a València gràcies als esforços de Castellolí i a la mediació de Francesc I fou, realment, «cosa muy poca». Amb tot, Francesc Diago aprofità l'avinentesa per a incorporar-hi la notícia d'un miracle que propicià la relíquia del sant en entrar a la ciutat, fet que li atorgava, tot i la brevetat de l'anotació, una importància destacada, més enllà de la grandària:

Y Dios fue servido de obrar entonces un milagro a honra de su sirvo: que estando ya para morir doña Elena Sanoguera y de Almenar, quando passavan las reliquias por la puerta de su casa, se arrodilló su madre, Hierónyma Almenar, hija de los señores de Godella y Rocafort y de algunos otros lugares, que eran de un linage antiguo de cavalleros, y con mucha devoción dixo al santo que, si aquellas reliquias eran suyas, diesse salud a su hija. Y al momento, estuvo buena (Diago, 1599: 221v).

Aprofitant l'avinentesa del miracle, en aquest darrer fragment, a més, hi apareix un element, en forma de clàusula condicional, que serà utilitzat més avant com a mostra de l'autenticitat de la relíquia: «si aquellas reliquias eran suyas»; altrament, el miracle no hauria estat possible.

### 3. Els textos del 1600

Només un any després, en 1600, s'imprimiren dos textos molt més extensos, i amb la incorporació de distints elements més a la narració de l'arribada a València, en 1532, de la relíquia de sant Vicent Ferrer. Un dels dos textos és la *Relación verdadera de la reliquia santa, que el Convento de Predicadores de Valencia tiene del glorioso P. S. Vincente Ferrer, predicador apostólico, y hijo del mesmo convento*, de Diego Mas (1600). L'altre text és, precisament, de Francesc Diago; i la nova versió és distinta de la que acabava de publicar encara no feia un any.

El nou text de Diago conforma un capítol de la seua *Historia de la vida, milagros, muerte y discipulos del bienaventurado predicador apostólico valenciano san Vicente Ferrer* (1600) i depèn en bona part de la relació de Diego Mas, tot i que aquesta darrera, com veurem, és molt més agressiva, dialècticament parlant.

L'únic testimoni que coneixem de l'obra de Mas es conserva a l'esmentat lligall de l'AHN, junt amb altres textos que serviren de font per a les posteriors reescriptures que es feren sobre la relíquia de 1532. El dit lligall conté distints documents, generalment, desordenats. D'entre tots, destaquem ara una carta manuscrita d'Elionor May al convent de Dominics de València, datada el 1532, escrita en català. Aquesta carta apareixerà reproduïda en ambdues relacions i, també, en textos posteriors que tractaran sobre l'arribada de la relíquia de 1532, tant impresos com manuscrits, generalment traduïda al castellà, tot i que no sempre<sup>6</sup>. Cosides i unides pel llom, hi ha la dita relació impresa de Diego Mas, una còpia del 1600 de les anotacions de les despeses originades el dia de l'arribada de la relíquia de 1532 i una relació manuscrita sobre l'acte de translació de la relíquia i les festes i oficis religiosos que s'hi feren entre el 14 i el 15 d'octubre de 1600, un text que també es veurà reescrit en publicacions posteriors. Excepte la carta d'Elionor May, aquesta mena d'expedient està unit i abraçat amb un foli, que serveix de coberta i que té unes anotacions manuscrites.

El títol manuscrit que encapçala aquesta coberta improvisada no es correspon, ben bé, amb el contingut: «Verdadera relación de la reliquia del señor san Vicente Ferrer sacada del Brebe y traducida en romance castellano». Efectivament, conté una relació de la relíquia de sant Vicent Ferrer, la de Diego Mas. Però la relació en si no està extreta del breu del papa ni, per descomptat, tampoc no està traduïda. El que hom voldria dir és que la relació conté una traducció al castellà del breu en llatí.

D'altra banda, una altra anotació manuscrita que apareix a la part inferior del foli indica que aquesta relació «està registrada en la Corte del Official *in Libro Colationum* en calendario de 2 de agosto 1600». Per les referències a fets que hi passaren, sabem que la redacció s'inicià, almenys, el 16 de juliol de 1600. Els paratextos inicials de les llicències estan datats el 27 de juliol i l'1 d'agost d'aquell mateix any. A més, el text explicita —ara en parlarem— que el breu papal que autoritzava el Capítol de Vannes per a entregar les relíquies a fra Castellolí fou registrat, justament, el 2 d'agost de 1600, el mateix dia que, segons l'anotació manuscrita, es registrava la relació de Mas. Per tant, si l'anotació manuscrita fos certa, i tot i que es tracta d'un imprés breu, el procés d'escriptura i impressió hauria estat, almenys, precipitat.

---

6 En català, per exemple, es manté la narració d'aquesta mateixa història que recull el manuscrit de Jaume Joan Falcó i Segura, conservat a la Biblioteca Històrica de la Universitat de València (BHUV, Ms. 204: pp. 174-175).

Ara bé, la referència, ni que siga tangencial, del text als actes solemnes de translació de la relíquia que tingueren lloc entre el 15 i el 16 d'octubre de 1600 ens fa pensar que es tracta, de nou, d'una errada. En aquest sentit, l'anotació es referiria a l'enregistrament del breu pontifici al *Llibre de Col·lacions de l'Oficial*, i no a l'enregistrament de la relació de Diego Mas. Ara bé, si el breu ja el tenien des de 1532, per què van esperar 68 anys per a registrar-lo? El motiu el descriurem a l'apartat següent. Més avant, exposarem els elements principals de la relació de Diego Mas, la redacció i impressió de la qual fou, en tot cas, una mica apressada. Veurem també les principals diferències respecte de la segona versió de Francesc Diago. Abans, però, cal explicar el motiu que propicià tant la reescriptura d'aquella història com les presses per a publicar-la.

### 3.1. La relíquia, en entredit

L'any 1600, València tornava a engalanar-se per a rebre un altre fragment de les despulles mortals de sant Vicent. En aquest cas, la joia arribà en forma de costella, i ho feu gràcies al militar Juan del Àguila, fervent devot del sant, que l'aconseguí del Capítol de Vannes el 13 de juny de 1596, i que pocs anys després tingué a bé de regalar-la a la ciutat de València. L'1 d'abril, Juan del Àguila enviava el seu majordom amb la costella perquè l'entregàs a València, on arribà el 7 d'abril (Callado, 2018: 453). Després d'una rebuda triomfal, amb miracles inclosos, ben prompte, la relíquia propicià una aferrissada disputa entre els Dominics i la Catedral. El conflicte es va centrar en la custòdia física de la costella. Així, mentre que el Capítol catedralici argumentava que la Seu era el lloc més adient per a acollir les restes del sant, els dominics al·legaven que aquest honor corresponia al seu convent, perquè sant Vicent n'havia estat membre i perquè ja en tenien una, de relíquia del sant, i no era cas de separar-les.

Per la seua banda, els jurats decidiren traslladar la costella a la casa natalícia del sant, que havia estat adquirida per la Ciutat, però assistida en exclusiva pels Dominics (Callado, 2019: 85). Al remat, tot i algunes amenaces dels Predicadors i les accions corruptes d'alguns jurats, que havien ocultat documents de Juan del Àguila en què explicitava el seu desig que la costella descansàs a la Seu, la nouvinguda relíquia de Vicent Ferrer fou dipositada a la capella de Tots Sants de la Catedral. Entre unes coses i altres, la costella no hi feu l'entrada fins al 16 de juliol de 1600. Per a celebrar el trasllat de la relíquia i la seua entrada a la Seu,

València acollí nombroses celebracions religioses i festives que ompliren els carrers de foc, llum, música i poesia, tal com recollí Francesc Tàrraga (1600) a la seua relació de les festes que s'hi celebraren.

Enmig de les tensions sorgides arran les disputes entre els jurats, la Catedral i els Dominics, prompte aparegueren veus que començaren a qüestionar l'autenticitat de la relíquia del sant que, des del 1532, posseïen els Predicadors. Hom afirmava que els Dominics mai no havien mostrat públicament cap relíquia del sant, tal com sí que haguessen fet en cas de tenir-la. Per tal de fer callar aquells que en qüestionaven l'autenticitat, els Dominics decidiren traslladar la relíquia des de la sagristia, on la tenien amagada, fins a la capella de Sant Vicent, on podrien mostrar-la públicament a tots els devots valencians. I simultàniament, encarregaren a Diego Mas la redacció d'un text escrit amb una clara voluntat de deixar constància de l'expedició dominica de 1532, però sobretot de legitimar la relíquia que hi dugueren. Veurem que Diego Mas, a la seua relació, qualificarà aquestes veus discordants com a «ministros de la mentira» (Mas, 1600: 2v).

Un d'aquests ministres de la mentida devia ser Porcar, que al seu dietari constata que, si els Predicadors tinguessen una relíquia tan important del sant, no haurien mogut tan gran escàndol per a aconseguir la costella de la Seu. Porcar carregava la ploma contra els Predicadors, justament, a propòsit de la festa del dit trasllat de la relíquia, que organitzaren el 15 d'octubre de 1600. Per a Porcar,

yamay se ha sabut, ni entés, que·ls frares tenien relíquia del dit sant. Ans bé al contrari, perquè dels matexos frares se sap, y se à oyt dir predicant, que eren desdichats los valentians, que no tenien relíquia alguna del dit sant [...] y més fray Justiniano, que féu la obra del dit sant. Essent llibre a tan curiós, y de gran treball per a l'auctor, yamay ne fa mentió de relíquia del dit sant; que si la y aguera, fent mentió de moltes coses de menys importàntia, ne aguera fet mentió d'ella. Y lo que és de consideratió, que lo frare que hara, de nou, à compost la vida del gloriós sant, frare Diago, co[n]tradiu en moltes coses al tractat que ha fet frare Mas de la relíquia del dit. Y puix la relíquia à moltíssims anys que los frares de ara diuhen que la tenien, los sobre-dits sants y auctors ne agueren fet mentió, y com no la fan se creu que no és del sant [...] Perquè parlant los frares, predicant de dit sant, jamay han fet mentió de relíquia que tinguesen, ans bé que no la tenien sinó sols dels hàbit[s], lo bàculo, la çabata, però de son cos y persona, no res (Lozano, 2012: 111-112).

Tanmateix, Porcar diu que fra Antist no en parla, de la relíquia, i ja hem vist que sí, tot i que no identifique l'os en qüestió. Tornarà a referir-se a Antist poc més avant, quan argumenta que l'únic que han fet ara els Dominics és traure a la llum uns papers amb el pretext de legitimar la pretesa relíquia, uns papers que «fray Justiniano los tenia més ben llegits que no los de ara, que almenys ne fera mentió alguna en son llibre» (Lozano, 2012: 112). Els papers de què parla el dietarista, segurament, formen part de l'expedient a què ens hem referit adés, actualment custodiat per l'AHN. Igualment, afirma Porcar que Diago contradiu Mas, i tampoc no és cert: Diago explica, en termes generals, el mateix que Mas. Amb tot, l'argument més important per al dietarista és que «si dits frares tingueren a tant important relíquia, com la que diuhen que tenen, no agermanaren tan la gent de València per a què'ls donasen la que està en la Seu, y és verdadera, puix era més principal la sua que la nostra» (Lozano, 2012: 112).

En aquesta darrera afirmació, Pere Joan Porcar deixa entreveure un dels principals fets que s'afegiren en la reescriptura i ampliació d'aquella succinta narració d'Antist. I és que, a partir de Diego Mas (1600), tal com repetirà Diago (1600) i bona part dels hagiògrafs del sant després d'ell, la relíquia que arribà a València en 1532 ja no eren uns pocs ossos indeterminats, sinó, potser, la millor relíquia possible del sant: el dit índex de la mà dreta, aquell amb què, iconogràficament, se'l representa assenyalant el *Timete Deum*.

Tot seguit descriurem l'obra de Diego Mas per tal d'analitzar els elements que aporta a la seua ampliació del relat, així com les estratègies que utilitzà per a legitimar les dites relíquies i les principals discrepàncies respecte del segon relat de Francesc Diago.

### 3.2. La reescriptura del fet historiogràfic. Les versions de Mas (1600) i Diago (1600)

La diferència principal entre Mas (1600) i Diago (1600), més enllà de l'estil de redacció i del contingut, és que la *Relación verdadera de la relíquia santa*, de Diego Mas, és una obra completa, per bé que breu, escrita a propòsit com a resposta a les difamacions que corrien per València sobre la suposada relíquia que custodiaven els Predicadors. En aquest sentit, els Dominics necessitaven publicar de manera ràpida, i amb un opuscle que arribàs al major públic possible, la història de la relíquia de 1532 i les distintes argumentacions sobre la seua legitimitat. En canvi, el text de Diago queda diluït com un capítol breu al final

d'un volum extens dedicat a la vida de sant Vicent Ferrer, un capítol que, a més, comparteix amb la narració de l'arribada de la costella, en 1600<sup>7</sup>. Per aquest motiu, a banda dels capítols en què narra el viatge dels encarregats de dur la relíquia a València, veurem que Mas incorpora capítols parentètics amb una forta càrrega argumentativa. En canvi, Diago, generalment, es limita a narrar els fets històrics, que recull a partir de la versió de Mas<sup>8</sup>. Tanmateix, el caràcter més efímer de les publicacions circumstancials, com la de Mas, fa que els autors posteriors referencien, normalment, l'obra de Diago, i no aquella amb la qual, en bona part del relat, coincideix.

Pel que fa al contingut, Diago inicia la seua narració posant de manifest el desig de la ciutat de València d'aconseguir una relíquia del cos de sant Vicent. Just després, farà referència a la petició que feren els Predicadors al rei de França perquè poguessen obtenir un braç del sant; en canvi, Diego Mas obvia el paper del monarca francès. Creiem que Diago s'hi refereix perquè ja ho feia en la seua versió anterior, de 1599. Ara, però, converteix aquella expedició en què medià Francesc I en una d'anterior, en què els enviats dels Predicadors, ara anònims, no pogueren obtenir cap relíquia. En la nova versió de Diago, serà anys després que, gràcies al paper de Lluís Castellolí, s'obtindrà el dit índex del sant, desvinculant així el paper del rei francès d'aquesta història.

Per la seua banda, després dels paratextos inicials, Diego Mas comença el seu relat amb un capítol argumentatiu en què compara l'arribada de sant Vicent a València, en forma de costella l'any 1600, amb l'arribada del profeta Samuel a Betlem. Segons el Primer llibre de Reis, els ancians de Betlem preguntaren a Samuel si la seua arribada a Betlem era pacífica o no ho era. De la mateixa manera, cal preguntar-li ara a sant Vicent si la seua vinguda a València és sinònim de pau o de guerra:

Estos días ha venido a esta insigne ciudad de Valencia, por su reliquia, un propheta grande, que es el glorioso padre nuestro san Vincente Ferrer [...] Pero podémosle hazer la mesma pregunta que los de Bethlén hizieron a Samuel: «Glorioso padre, *pacificus ne est adventus tum?*». ¿Es por ventura vuestra venida de paz o de guerra, para bien o para mal nuestro? (Mas, 1600: 2r-2v).

7 El títol del capítol de Francesc Diago és «De las dos santas reliquias del cuerpo del bienaventurado san Vincente Ferrer que llegaron al convento de Predicadores de Valencia y del milagro que entrando por Valencia hizieron» (Diago, 1600: 459)

8 Per aquest motiu, ens referirem a l'obra de Diago únicament en aquells pocs passatges en què les narracions divergeixen.

Necessàriament, per a Diego Mas, l'arribada ha de ser sinònim de pau, però alguns volen convertir aquesta pau en guerra. Mas acaba directament l'arrel de la polèmica suscitada arran de l'arribada de la costella del sant, això és, que els «designios particulares de algunos han hecho que esta paz se convirtiese en guerra» (Mas, 1600: 2v). En primer terme, la disputa pel lloc on hauria d'anar a parar, en aquest cas, la Catedral de València, on finalment es diposità, en lloc del convent de Predicadors, on, a parer de Mas, hauria d'haver anat. A tots aquells que han propiciat que la costella anàs a la Seu, els acusa de «quererle quitar la compañía que, en el cuerpo del santo, ella y la que en este Convento ay tuvieron» (Mas, 1600: 2r-2v). Ara bé, l'arribada de la costella i les disputes entre els Dominics i la Seu foren el detonant que empenyeren Mas, a petició del convent de Predicadors, a publicar la relació de la relíquia de 1532, però no tant la causa de la reescriptura del fet històric.

El motiu que empenyé Diego Mas a reelaborar la narració i afegir-hi, com veurem, distints elements simbòlics i documents justificatius no va ser tant que la costella anàs a parar a la Seu com el fet que bona part dels valencians començàs a dubtar de l'autenticitat de la que ja tenien els Dominics:

Pues no han faltado muchos ministros de la mentira, los quales han persuadido una falsa opinión: que la que se pretende reliquia de san Vincente no lo es, sino otra de algún otro santo, la qual se cubre con el nombre de san Vincente. Haviendo, pues, esta división, para que la venida del santo sea de paz, me ha parecido dar cuenta d'esta santa reliquia y provar con auctos y instrumentos públicos la verdad d'ella y cómo se sacó del cuerpo del gloriosísimo padre san Vincente y vino a este Convento de Predicadores (Mas, 1600: 2v).

La relació en si de la relíquia comença, al capítol II, evidenciant l'anhel que la ciutat de València tenia per aconseguir una relíquia del cos de sant Vicent, tot i que, especialment els Dominics, ja tenien bastants relíquies secundàries, com ara un «cilicio de cerdas, la túnica de lana, el çapato, dos báculos y una alba para celebrar» (Mas, 1600: 2v). Per apaivagar aquest desig, els religiosos decidiren d'anar a Roma i demanar al pontífex un breu perquè el Capítol de Vannes accedís a entregar-los un fragment del cos del sant. Per a aquesta empresa, es presentaren voluntaris fra Lluís Castellolí i fra Gaspar Peres. Arribaren a Roma pel mes de maig de 1532, mentre se celebrava el capítol general d'elecció en què s'elegí, com a general de l'orde dels Dominics, fra Joan

Fenario. Clement VII els signà un breu per tal que els de Vannes els donassen «alguna reliquia notable del cuerpo de san Vincente» (Mas, 1600: 3r). Encara a Roma, obtingueren cartes de favor del bisbe de Vannes, el cardenal Turgonio.<sup>9</sup> Aquí apareixerà un dels elements més destacats, i més repetit en les versions posteriors, de l'ampliació narrativa d'aquell viatge: l'ambaixador de Carles V a Roma els oferí els serveis d'un criat seu perquè els servís en el llarg camí que els hi quedava.

Després, abandonaren Roma rumb a París, on obtingueren més cartes de favor, en aquest cas, del cardenal de Santa Anastàsia i de la reina de França, «doña Leonor de Austria, hermana del emperador, las quales dio ella amorosamente y con mucha voluntad firmadas de su real mano» (Mas, 1600, 3r). De París a Vannes, hagueren d'aturar-se a Lambrey, perquè fra Gaspar Peres emmalaltí i hagué de passar-hi alguns dies convalescent. Diego Mas ens presenta ara un fra Lluís Castellolí impacient per arribar a Vannes, el qual «viendo [...] que esto se alargaba [...] se resolvió de dexar allí al dicho padre» (Mas, 1600: 3r-3v). En canvi, per a Diago, Castellolí «se detuvo cosa de ocho días hasta que vio a su compañero fuera del peligro en que estava» (Diago, 1600: 463). Cap dels dos explica que Peres morís a Lambrey, tal com referiran distintes versions posteriors<sup>10</sup>.

El cas és que Castellolí decidí no endarrerir més l'estada i partí de Lambrey, sols amb el servent de l'ambaixador, cap a Vannes. I aquí apareixerà un altre dels personatges, ni que siga metafòric, que tindrà un paper destacat: la pesta. En aquest sentit, Castellolí i el servent passaren vint dies abans d'arribar a Vannes, un itinerari que feren passant «muchos trabajos, dificultades y molestias, por estar toda aquella tierra apestada y peligrosa» (Mas, 1600: 3v). Hi arribaren a primers d'agost de 1532 i hi passaren prop d'un mes. Durant aquell temps, Castellolí intentà aconseguir les relíquies, però el Capítol de Vannes no accedia a la petició, per bé que Castellolí «allanó estas dificultades [...] y supo también grangearles, que después con mucho gusto le dieron las reliquias que pedía» (Mas, 1600: 3v). En aquest punt, Diago converteix la pesta en un element quasi necessari per a l'obtenció de la relíquia, ja que l'empresa no hauria estat possible «si no fuera por la ausencia de muchos canónigos que se fueron de la Ciudad para verse libres de la pestilencia» (Diago, 1600: 464).

9 Francesc Diago (1600: 462) recull la variant «Aurgonio», que repetiran distints autors que seguiran el seu text, com ara Gavalda (1668) o Serafi Tomàs (1713).

10 Per exemple, la referida de Serafi Tomàs (1713).

A continuació, Mas i Diago inclouen la traducció d'un instrument públic. Redactat el 2 de setembre de 1532 per Mateu de Guillo, notari apostòlic, s'hi dona fe que el Capítol de Vannes, reunit al voltant de la tomba de sant Vicent Ferrer, hi mostrà el breu de Clement VII que els havia fet arribar fra Lluís Castellolí. Examinades i aprovades les característiques legals del document, Guillo prosseguia la redacció amb la còpia del contingut del breu, que Diego Mas tradueix al castellà al seu capítol V (Mas, 1600: 4r-4v). En aquell document, Clement VII exhortava el Capítol de Vannes que entregassen a Castellolí i a Peres algunes relíquies del sant, i deixava clar: «las quales desseamos que sean notables» (Mas, 1600: 44; Diago, 1600: 469). El desig del pontífex es recuperarà i serà important més avant, en la justificació de Diego Mas. Així, segons l'instrument notarial de Mateu de Guillo, en llegir el breu del pontífex i les cartes de favor que duia Castellolí, el Capítol s'avingué a entregar-li les tan volgudes relíquies.

I és aquí i ara, i reforçat amb l'autoritat que se li pressuposa a un text notarial, que s'esmenta per primera vegada quina part del cos de sant Vicent eren aquells «certs osos», la «cosa muy poca» amb què «se huvieron de contentar», segons s'hi havien referit, respectivament, el *Llibre de memòries de la ciutat de València* (Escartí & Ribera, 2019: 353), Diago (1599: 221v) o Antist (1575: 433):

con mucho acuerdo y madura deliberación, por ellos y muchos otros ausentes por la peste que de presente ay en esta ciudad de Vanes, hizieron sacar y traer allí [...] el sagrado cuerpo y reliquias del mesmo santo y beatissimo padre sant Vincente, confessor de Valencia. Y le dieron al reverendo padre fray Luýs [...] dos reliquias de su cuerpo, es a saber: la una, de la garganta, y la otra, de la mano, tan larga casi como un dedo, embueltas en paños de seda (Mas, 1600: 5v).

Així doncs, les relíquies que aconseguí fra Lluís Castellolí no eren uns fragments qualssevol, sinó uns ossos de la mà i part de la gola, l'instrument fonador del més gran predicador valencià de tots els temps. Ara bé, tal com explica Mas —i els motius els adduirà més avall— l'os de la gola fou donat a na Elionor May, l'esposa de l'ambaixador de Carles V a Roma. Per tant, calia justificar la importància dels ossos que conservava el convent de Predicadors de València. Per fer-ho, Mas referència l'opinió científica del doctor Vicent Salat, catedràtic d'Anatomia de la Universitat de València, el qual:

llamado para esto, juntó todos los tres huesos entre sí y, mirándolos con atención, vio claramente que el mayor era un hueso de la mano que los médicos llaman methacarpó o, por otro nombre, *post brachial*, el qual es fundamento en que restriban los dedos. Y los otros dos son los sobredichos artejos del dedo, que restriban sobre el hueso primero (Mas, 1600: 6v).

Diego Mas admet que, certament, no es pot saber quin dit és, ni de quina mà, però tradicionalment, des que la relíquia arribà l'any 1532, s'ha cregut fermament que es tracta del mític índex de la mà dreta, «el qual en las imágenes de san Vincente está levantado y señala el *Timete Deum* con que se pinta», una relíquia, per tant, que esdevé, sense dubte, «de las más principales de su cuerpo» (Mas, 1600: 6v). Per a reafirmar aquesta creença, l'autor esgrimeix el fet que el pontífex, en l'esmentat breu, demanà que els en donassen una relíquia notable.

Acomplida la missió del viatge de Castellolí, el capítol IX en descriu el viatge de tornada cap a València, un viatge que fra Lluís mamprenia content, amb la joia més preada, «la que por tantos años se desseó en esta ciudad sin haverse alcançado» (Mas, 1600: 7r). Malauradament, una gravíssima malaltia atacà fra Castellolí al seu pas per Nantes, on morí al cap de tres dies. Poc abans de morir, quan el temor que les relíquies es perderen l'envai, Jaume Sererol, el servent de l'ambaixador, li prometé que ell mateix s'encarregaria de dur-les a València, al convent de Predicadors. D'aquesta manera, Sererol partí amb les relíquies de sant Vicent, de Nantes cap a València. De camí, s'aturà a Barcelona, a casa de la seua senyora, n'Elionor May, la muller de l'ambaixador, la qual, «viéndose indigna de tener un huésped tan grande en su casa, sabiendo que venía para este convento, mandó luego a su criado que tomase el camino para Valencia» (Mas, 1600: 7r). Segons Mas, el criat emprengué el camí cap a València amb la companyia d'un frare predicador, del convent de Santa Caterina de Barcelona. Junt amb el criat, n'Elionor hi envià, escrita i signada per ella mateixa, «en lengua catalana, esta carta, la qual, puesta en castellano, dize assi» (Mas, 1600: 7r).

El capítol X de la relació de Mas el compon la traducció al castellà de la carta d'Elionor May al convent de Predicadors de València, datada a Barcelona el 18 de setembre de 1532. La carta resumeix en poques línies el viatge de Lluís Castellolí i Jaume Sererol (no s'hi parla de Gaspar Peres), de Roma a Vannes, la mort del primer a Nantes i la promesa del criat de fer arribar les relíquies a València. En la segona part de la carta, n'Elionor expressava al convent de Dominics de València que ella els hi enviava totes les relíquies «pudiendo quedarme con ellas, y no lo he

hecho», i demanava, en contraprestació, «que me hagan charidad de darme alguna parte d'ellas» (Mas, 1600: 7v).

El capítol XI descriu l'arribada de les relíquies a València. Segons Mas, els ossos de sant Vicent entraren novament al regne de València el 12 d'octubre. Pocs dies després, el 16 d'octubre, la notícia arribà a oïdes dels jurats de València. Aquests enviaren a Morvedre, per a rebre les relíquies en representació seua, mossèn Pere Exarque i mossèn Ramon Çaera, respectivament, jurat major dels cavallers i jurat major dels ciutadans. Els ossos arribaren el 19 d'octubre de 1532 al convent de Sant Miquel dels Reis, «que entonces era Monasterio de padres Bernardos» (Mas, 1600: 7v). L'endemà, diumenge, anaren a Sant Miquel dels Reis i, en solemne processó, foren dutes, per fi, al convent de Predicadors.

Francesc Diago, en canvi, únicament menciona l'arribada de la relíquia a València i el fet que el poble l'anàs a rebre al portal dels Serrans. Immediatament després explica el miracle que feu la relíquia tan bon punt traspassà les muralles de la ciutat en salvar d'una mort segura n'Elena Çanoguera (Diago, 1600: 477). Mas, en canvi, separa els miracles de la narració principal i els situa al final, en un capítol a part, perquè, com veurem, ho fa servir per rebatre aquells que no creuen en l'autenticitat del dit índex. Les dues narracions prossegueixen amb la col·locació de les relíquies en un lloc públic i ben visible durant el solemne octavari que els hi dedicaren. Finalitzat el dit octavari, situaren les relíquies en un reliquiari d'argent:

que en peso, hechuras y lavores es uno de los mejores que ay en este reyno, para el qual dio la ciudad liberalmente mucho dinero, con el qual y con otras limosnas se acabó después y doró. Está, en un arco que ay en medio del reliquiario, una mano de plata encarnada, en cuya palma ay un veril o cristal por donde se descubren estas santas reliquias que están dentro d'ella (Mas, 1600: 8r).

Francesc Diago finalitza la seua relació amb les despeses de la dita celebració. Diego Mas encara l'allargarà per tal de fonamentar la seua argumentació. En aquest sentit, havent exposat al capítol inicial la voluntat de l'autor de legitimar l'autenticitat de la relíquia de sant Vicent que posseïen els dominics, al llarg de tota la relació, Diego Mas ha anat detallant els distints esdeveniments amb una narració que busca aquest efecte, però que no deixa de ser, principalment, expositiva. El capítol XII, però, conté una forta càrrega argumentativa, de vegades àdhuc bel·ligerant, contra tots aquells que han convingut de difamar la relíquia del dit índex.

Així ho explica a l'inici del dit capítol, quan afirma que «todo lo que hasta aquí se ha dicho basta para que entienda qualquier entendimiento bien dispuesto y nada apasionado la verdad d'esta reliquia» (Mas, 1600: 8r), ja que, segons l'autor, s'hi ha exposat arguments més que suficients. Però, tot i que les proves, a parer de Mas, són irrefutables, n'hi ha que «siembran por el pueblo una tan gran falsedad como es dezir que esta santa reliquia no es de san Vincente» (Mas, 1600: 8r). A tots aquests «sembradores de mentiras y levantadores de testimonios» els adverteix que no fan més que injuriar el convent dels Predicadors amb una ofensa tan gran com la d'acusar-los falsament de sacrilegi, com seria el cas de publicitar relíquies falses per vertaderes. «Y si levantar un testimonio a una persona particular y común es pecado mortal gravíssimo, ¿qué será levantarlo a una comunidad de religiosos tan grave?» (Mas, 1600: 8v). A més, en l'autenticitat de la relíquia, hi ha cregut fills tan il·lustres del convent de Predicadors com ara fra Amador Espí, fra Joan Micó o sant Lluís Bertran, els quals haurien pecat gravíssimament si, sabent que la relíquia era falsa, l'haguessen tingut públicament per bona.

Diego Mas dedicarà el capítol XIII a exposar els dos arguments principals d'aquells que volen desprestigiar els Dominics per a, més avant, poder refutar-los. Els dits arguments són, en primer lloc, que la relíquia mai no ha sigut mostrada públicament fins recentment, després de l'arribada de la costella a la Seu. Segons els detractors, si els Dominics l'haguessen tinguda, l'haurien mostrada. L'altre argument és que, el dia que entrà la costella a la ciutat de València, es produí un miracle en la persona de na Blanca de Cardona, muller del governador de la ciutat de València. En canvi, no es coneix cap miracle esdevingut per intercessió del suposat dit índex. Segons Mas, el primer argument és completament fals, ja que el dia que arribà el dit índex a la ciutat, «no entró secretamente ni a sombra de tejados, sino publica y manifestamente, con mucha solemnidad, acudiendo toda la ciudad a la processión en que fue recebida» (Mas, 1600: 9r). A més, des de llavors, cada any l'han mostrada públicament el dia de la festa de sant Vicent. La resta de l'any, la relíquia roman a la sagristia, junt amb la resta de relíquies, però no restava inaccessible, perquè la treien cada vegada que algú la demanava per devoció. Entre les persones il·lustres que l'han adorada en la sagristia de Predicadors, Mas destaca el monarca Felip II, el 16 de febrer de 1586, quan visità València junt amb el seu fill, el futur Felip III. L'autor defén que, si ara la mostren públicament a la capella del sant, és per eliminar l'errònia creença que la relíquia és falsa, així com per fer créixer, encara més, la devoció dels valencians envers sant Vicent Ferrer.

El text dedica el darrer capítol per a desmuntar el segon argument dels detractors, aquell que tracta sobre els miracles que han fet —o no— les relíquies. Abans de narrar els miracles que ha produït la relíquia del dit índex, Mas fa un circumloqui sobre si distintes parts d'un sant poden fer miracles i d'altres no, sense que per això deixen de ser parts del mateix sant. L'autor no s'està de recórrer a l'argument d'autoritat de sant Tomàs d'Aquino, segons el qual, les relíquies en si no són la causa principal del miracle; ni tan sols ho és el sant a qui havien per-tangut. La relíquia no és més que l'instrument mitjançant el qual ningú altre sinó Déu realitza el miracle, de la mateixa manera que «de muchas plumas que ay en una escrivania o tintero, la una escribe y las otras no; porque el escriviente, que es la causa principal d'ella, toma aquella por instrumento para las letras y no a las otras» (Mas, 1600: 10r).

Però sobretot, en aquest capítol XIV, Mas dedica els seus esforços a manifestar els miracles que sí que ha fet el dit índex. I així, recull el mateix miracle d'Elena Çanoguera que ja havia recopilat Diago (1599), però amplificat. Segons les dues relacions, Elena estava a punt de morir i es va curar. Ara, Mas —també Diago (1600)— afegeix que, a més, Elena era cega de naixement i, gràcies al dit índex de sant Vicent, va recuperar la vista. Hi suma, a més, un altre miracle que va fer la relíquia dels Dominics per salvar la vida del fill del senyor de Fenollet l'any 1587, i tants altres que l'autor s'estalvia adduint falta d'espai.

#### 4. Conclusions

L'anàlisi dels diversos textos que han intentat reconstruir l'arribada de la relíquia de sant Vicent Ferrer a València palesa unes diferències substancials entre els textos generats abans i després de juliol de 1600 pel que fa a la forma i als objectius que es volen aconseguir. Els relats elaborats amb anterioritat a aquella data es caracteritzen per una exposició més directa, breu i concisa dels fets; presenten, per tant, els esdeveniments sense l'ampliació de detalls que caracteritzarà les versions posteriors. L'arribada, en aquelles dates, d'una nova relíquia vicentina a València propicià notables tensions entre els Dominics i la Seu i, de retop, alimentà els rumors segons els quals la relíquia que havien aconseguit els Predicadors en 1532 era falsa. Aquesta acusació, gravíssima, obligà els Predicadors a encarregar a Diego Mas la publicació d'un opuscle que donàs nova forma al relat dels esdeveniments històrics, capaç d'explicar els fets que permeteren l'arribada de la relíquia a Va-

lència i, al mateix temps, de rebatre els arguments dels que en qüestionaven l'autenticitat.

Aquesta evolució en la narració s'aprecia també en el fons, és a dir, en el tractament dels miracles associats a l'arribada de la relíquia: mentre que en els textos anteriors els fenòmens miraculosos es presentaven de manera incidental, en els textos posteriors, sobretot en l'obra de Diego Mas, aquests esdeveniments reben un tractament central i són aprofitats com a prova complementària de la legitimitat de la relíquia. Així doncs, Diego Mas, en la seua relació assumeix una postura polemista, bo i defensant, sovint amb vehemència, la veracitat de la relíquia i confrontant aquells que la consideraven falsa. Per contra, Francesc Diago aprofita l'avinentsa de l'arribada de la costella en 1600 per a enllestir un capítol al si d'un volum extens sobre la vida del sant que just estava enllestint. De retruc, feu servir la informació que contenia la relació de Diego Mas per completar el dit capítol amb la narració de l'arribada d'una relíquia anterior.

### Bibliografia

- ANTIST, Vicent Justinià, *La vida y historia del apostólico predicador Sant Vicente Ferrer, valenciano, de la Orden de Sancto Domingo*, Pedro de Huete, València, 1575.
- CALLADO, Emilio, «Pels seus ossos el coneixereu. Relíquies de sant Vicent Ferrer a la València barroca», *Revista Valenciana de Filologia*, 3 (2019), pp. 77-102.
- CALLADO, Emilio, «Relíquies vicentines en disputa: València, 1600», *Afers, fulls de recerca i pensament*, 90/91 (2018), pp. 451-483.
- DE CADENAS, Vicente, *Caminos y derroteros que recorrió el emperador Carlos V. Noticias fundamentales para su historia*, Instituto Salazar y Castro, Madrid, 1999.
- DIAGO, Francesc, *Historia de la vida, milagros, muerte y discipulos del bienaventurado predicador apostólico valenciano san Vicente Ferrer, de la orden de Predicadores*, Gabriel Graells & Giraldo Dotil, Barcelona, 1600.
- DIAGO, Francesc, *Historia de la Provincia de Aragón de la orden de Predicadores, desde su origen y principio hasta el año de mil y seys-cientos*, Sebastian Cormellas, Barcelona, 1599.

- ESCARTÍ, Vicent y Josep RIBERA, *El Llibre de Memòries de la ciutat de València (1308-1644)*, Ajuntament de València, València, 2019.
- ESPEJO, Javier, «La batalla de Pavía (1525) vista desde España y Francia», en *Metamorfosis y memoria del evento. El acontecimiento en las relaciones de sucesos europeas de los siglos XVI al XVIII*, ed. L. Torres, H. Tropé & J. Espejo, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2021, pp. 553-564.
- GARCÍA DE LA BORBOLLA, Ángeles, «Reliquias y relicarios: Una aproximación al estudio del culto a los santos en la Navarra medieval», *Hispania Sacra*, 66/2 (2014), pp. 89-118.
- GAVALDÀ, Francesc, *Vida de el angel profeta y apostol valenciano san Vicente Ferrer*, Junto al Molino de Rovella, València, 1668.
- GEARY, Patrick, «Sacred commodities: The circulation of medieval relics», en *The Social Life of Things*, ed. A. Appadurai, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, pp. 169-192.
- KONSTAM, Angus, *Pavia 1525: The Climax of the Italian Wars*, Osprey Publishing, Oxford, 2019.
- MAS, Diego, *Relación verdadera de la reliquia santa, que el Convento de Predicadores de Valencia tiene del glorioso P. S. Vincente Ferrer, predicador apostólico, y hijo del mesmo convento*, Junto al molino de Rovella, València, 1600.
- MORTENSEN, John, *Relics and Reliquaries*, Routledge, Londres, 2022.
- PORCAR, Pere Joan, *Coses evengudes en la ciutat y regne de València. Dietari (1585-1629)*, ed. de Josep Lozano, Publicacions de la Universitat de València, València, 2012.
- REDONDO, Agustín, «El doble desafío de 1528 de Francisco I, el rey de Francia, a Carlos V, el emperador, y las respuestas de éste: Las dos visiones propagandísticas del acontecimiento gracias a las relaciones de sucesos y a otros tipos de comunicación», en *Metamorfosis y memoria del evento. El acontecimiento en las relaciones de sucesos europeas de los siglos XVI al XVIII*, ed. L. Torres, H. Tropé & J. Espejo, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2021, pp. 403-419.
- TÀRREGA, Francesc, *Relación de las fiestas que el arzobispo y cabildo de Valencia hizieron en la translación de la reliquia del glorioso san Vicente Ferrer a este santo templo*, P. Patricio Mey, Valencia, 1600.

TOMÀS, Serafí, *Historia de la vida de S. Vicente Ferrer, apòstol de Europa*, Junto al Molino de Rovella, València, 1713.

VALOR, Pilar, *Buscando a san Vicente Ferrer. En torno a las reliquias vicentinas en el siglo XVI*, Ediciones del M. I. Capítulo de Caballeros Jurados de San Vicente Ferrer, València, 2017.

# LA REESCRITURA DE LA CRÓNICA VALENCIANA DE PERE ANTONI BEUTER. OTRA MIRADA CON PERSPECTIVA DIGITAL\*

CELIO HERNÁNDEZ TORNERO  
Universitat de València

celio.hernandez@uv.es  
ORCID: 0000-0001-6802-9975

## 1. Introducción

El creciente interés sobre historiografía histórica va ocupando un lugar mayor dentro de los campos de los estudios culturales, ya que estas narrativas han sido claves para la configuración de las mentalidades de cada periodo y para la constitución de identidades tanto regionales como nacionales a lo largo del tiempo. Si ya a finales de la centuria pasada encontramos trabajos de este ámbito como el coordinado por Andrés-Gallego (1999), en tiempos más próximos vemos cómo toman relevancia otras puestas en valor sobre las crónicas y los cronistas (Kagan, 2010; Ríos, 2022).

En el ámbito de la Edad Moderna se debe atender al trabajo de Xavier Baró (2009) que trata sobre la historiografía catalana en el Barroco. Para los estudios valencianos, solamente hay que acercarse al destacable estado de la cuestión sobre la edición de fuentes elaborado por Miralles y Escartí (2018) y ver las numerosas investigaciones relacionadas con esta tipología textual que se han realizado sobre el País Valenciano. Es en este contexto, atendido tanto por historiadores como por filólogos, donde la obra de Pere Antoni Beuter, el destacado cronista del siglo XVI —cuya obra tiene pervivencia hasta el siglo XVII—, supone un hito en los análisis sobre la cronística valenciana.

---

\* Este trabajo ha sido realizado gracias al proyecto Valentiae Historici Fontes (CIAICO/2021/262), financiado por la Generalitat Valenciana.

En 1538 se publicó la *Primera part de la història de València, que tracta de les antiquitats de Espanya y fundació de València [...]*, escrita íntegramente en lengua valenciana y que es considerada la primera historiografía sistemática sobre el homónimo reino escrita en la Edad Moderna. Huelga decir que este texto no solamente relata la historia del Reino de Valencia desde sus orígenes legendarios hasta la época de Jaume I, sino que también establece un marco narrativo que influyó en los cronistas posteriores y puso en valor este género en su defensa de la labor de «scriure històries», como se muestra en su prólogo.

Por sus características y su contexto histórico, el análisis de la crónica de Beuter y, especialmente, de la *Primera part*, han sido elemento de atención de grandes autores de la talla de Enric Valor, Enric Iborra o Vicent J. Escartí a la hora de editarla (Beuter, 1971; 1998; 2018). Sus trabajos revelan la interesante transmisión del texto, además de su alcance. No obstante, al revisar dichos estudios llama la atención la poca importancia que se ha dado a lo que se ha llamado la «traducción» al castellano de esta primera parte de la crónica, publicada en 1546.

Sobre este aspecto Vicent J. Escartí menciona que el mismo Enric Valor en una conversación amistosa sugería llevar a término la edición crítica de toda la obra historiográfica del cronista. Entre otras tareas explicadas, sugiere «comparar la *Primera part* amb la traducció castellana enllestida pel mateix Beuter» (Beuter, 1998: 7). Es, precisamente, en esta cuestión en la que se adentra este trabajo.

Quiero destacar el uso de la palabra «traducción» que la tradición académica más reciente ha venido utilizando sobre la edición de 1546. Lejos de mi intención queda contradecir a tan ilustres investigadores, sino que mi interés va más en afinar y perfilar el estudio de la crónica en un intento de dar contexto a esta publicación y de aportar nuevos datos sobre la misma, tal y como recomendaba Valor. Por tanto, planteo si este texto de 1546 es en realidad una traducción expandida de la de 1538 o si debiera tratarse como una reescritura nueva.

Parece evidente al ver sendos libros que la publicación de 1546 es, cuando menos, una ampliación. Llama la atención no solo por el cambio de título, *Primera parte de la Coronica general de toda España, y especialmente del Reyno de Valencia [...]*, que ya parece indicar un cambio de perspectiva editorial respecto al anterior, sino también por los cambios sustanciosos en el índice o la propia extensión de los volúmenes, que como veremos, se diferencia en un total de cuarenta y ocho folios y de dieciséis capítulos. Además, para poder analizar de una manera

cuantificable y constatable si se trata de una simple traducción de las partes comunes entre las dos publicaciones o si, en cambio, se produjo una reescritura de los textos, es recomendable prestar atención a herramientas tecnológicas. Es en este otro aspecto donde quiero incidir con este trabajo.

En este aspecto he de destacar que las Humanidades Digitales han irrumpido con fuerza en el ámbito de la investigación —aunque esto no se corresponde en el área docente, donde es complicado hallar perfiles formados y un tanto alejados de las ramas especializadas tradicionales. Los proyectos demandan innovaciones tecnológicas cada vez más frecuentemente y, sin embargo, a la comunidad investigadora de las áreas humanísticas a veces nos exige demasiado tiempo aprender el uso de nuevas herramientas o actualizarnos sobre las existentes, sobre todo, sin tener garantías de su utilidad. La propuesta de investigaciones como la que aquí se presenta permite aventurarnos a explorar y evaluar la utilidad de algunos de estos instrumentos a la hora de elaborar nuevas metodologías aplicadas al análisis de textos.

### 1.1. Notas sobre el autor y la trayectoria de la crónica

Sobre Pere Antoni Beuter poco puedo aportar más allá de lo que otros investigadores ya han dicho, pero considero necesario establecer un breve marco expositivo. Sus datos biográficos son recogidos ya en el XVIII por Vicente Ximeno (1747) y con cada edición de sus trabajos (Beuter, 1971, 1998, 2018) o con investigaciones sobre su figura se ha profundizado en su vida y obra<sup>1</sup>.

Aquellos que se han aproximado a su estudio concuerdan en que debió nacer en Valencia entre 1490 y 1495, probablemente, en una familia de mercaderes de procedencia extranjera. Su fallecimiento es más claro, ya que se fechó el 5 de diciembre de 1554 y consta su sepultura junto a los capellanes de la catedral de Valencia.

Desde 1530, como menciona el propio Beuter en la epístola con la que comienza la *Primera part de la Història de València*, se le nombró

---

1 Para una información detallada sobre su trayectoria educativa y profesional, basada en la documentación archivística, es recomendable el trabajo de Manuel Vicente Febrer (2007). Además, su implicación en diversas cátedras del *Estudi General* de Valencia fue recogida por Amparo Felipo (1993) al estudiar la Universitat de València en el siglo XVI. Por último, su perfil erasmista fue investigado por Helena Rausell (1997).

predicador de la ciudad y encargado de sermones importantes como, entre otros, el del día de Sant Donís, con motivo del tercer centenario de la conquista de la ciudad. A partir de este momento es cuando los jurados de la ciudad le encargan y sufragan la composición de una obra sobre la historia del reino y que daría lugar a la *Primera part*, en lo que también concuerdan sus editores.

Es precisamente esta faceta como historiador del autor la que nos interesa aquí. Valor comentaba que le faltaba el sentido crítico, que no resultaba tan «científico» como intentaba parecer, que se dejaba llevar por la imaginación y que mezclaba la fe y el esteticismo (Beuter, 1971).

Escartí (Beuter, 1998: 19-23) expone que el presbítero creó un relato identitario valenciano conveniente a su contemporaneidad y para lograrlo partió de una historia mítica para la *Primera part*. Basándose en las fabulosas falsificaciones de Joannis Annius —también conocido como Annio de Viterbo— describió una fundación peninsular fantástica que dotaba a Valencia de gran protagonismo. A modo de ejemplo, se refiere a Valencia como la primera Roma, fundada por un mítico rey Romo, un relato que Annio inventó para agradar a Alejandro de Borja y a los Reyes Católicos. Sobre la segunda parte —ya en castellano—, el investigador afirma que se basa en la relación de hechos del propio *Llibre dels feits* de Jaume I, con poca originalidad.

El uso de mitos y leyendas en la obra de Beuter ha sido tratado por Arantxa Llàcer (2021), a propósito de los primeros poblamientos tras el Diluvio Universal. Todo ello en un contexto histórico de los cronistas renacentistas de habla catalana donde pese al planteamiento teórico de una hipotética y primaria construcción «científica» de la historia, no es llevado a la práctica.

Iborra (Beuter, 2018: 23-32) justifica la ingenuidad de Beuter para creerse los textos falsarios de Annio de Viterbo, seducido por su relato. Así mismo afirma que las genealogías delirantes y las mistificaciones clasicistas son propias del Renacimiento y que, por tanto, Beuter pertenece a una tendencia común en su época y es en este contexto en el que se le debe leer e interpretar. En este sentido, conviene atender a Eulàlia Duran (2004) ya que analiza profundamente el desarrollo de la historiografía en el siglo XVI y presta atención a cuestiones como el uso de la historia en la formación humanística, su vínculo con el poder político y la función que tenían las leyendas en estas narraciones.

Febrer (2007: 575-576) habla del éxito de la *Història* pero pone de manifiesto una deficiente metodología y la escasez de crítica documental por parte de Beuter y, en este sentido, lo paraleliza con la producción de otras obras historiográficas renacentistas influidas por Annio. A pesar de ello, Beuter en su prólogo presenta una metodología —basada en cuatro reglas supuestamente procedentes de Plinio, de Marsilio Ficino, de Filón de Alejandría o de Megástenes y, por último, de Joan Annio— con la que intenta dar autoridad al proceso que ha seguido a la hora de elaborar su obra.

Al margen de esto, es indiscutible la repercusión que tuvo esta obra tanto en vida del autor como proyectada en el tiempo, hasta llegar a influir en los cronistas posteriores, algo que también acuerda el resto de investigadores. Prueba de esto es también la trayectoria editorial que tuvo la propia crónica.

Si ya en la epístola de la *Primera part* (1538) el autor nos exponía el momento del encargo de la obra, es en la de la *Primera parte* (1546) cuando explica el devenir de la crónica hasta ese momento:

Muchos años ha Magníficos Señores, que a petición de los que entonces tenían el regimiento de la ciudad, entendí en compilar un libro de las antigüedades que en este reyno acaecieron, por buenos y justos respetos. Y [...] repartí aquella summa en tres partes. En la primera puse lo que pasó dende el diluvio de Noé hasta la venida del esclarecido rey don Iayme para conquistar este reyno. [...] En la Segunda recogí la conquista de la ciudad y reyno de Valencia [...]. En la Tercera, los diversos acaescimientos que de entonces hasta nuestros días han sido [...]. Y como estuviese ya la primera parte quasi puesta en algún orden, pareció adaquellos Señores que se debía imprimir, porque saliese a la luz, [...] y sirviese también por espía, explorando el camino y seguro para las otras dos partes que deban en mi casa. Imprimióse pues en lengua Valenciana, como yo la compuse, y pienso que hizo algún provecho en nuestra tierra. Y según que de algunos curiosos fuera recogida en Aragón, y Castilla, pareció que con alguna poca de mejoría se podía embiar por toda España [...]² (Beuter, 1546)

Parece, pues, que la *Primera part* de 1538 fue la única en valenciano que se publicó —aunque la edición carece de datos de imprenta. A

---

2 Las ediciones de las citas de texto de los originales son propias, salvo cuando se indique lo contrario.

pesar de que varios autores se han dedicado a estudiar e, incluso, especular sobre la existencia de otras —Vidal y López (1952-1953: 53) llega a hablar erróneamente de siete libros—, no han quedado vestigios de otra hipotética *part* o de una reedición de la de 1538.

En 1546 es publicada la *Primera parte* en castellano, mientras que la *Segunda parte* es publicada en 1551, tres años antes de la muerte del autor, en la imprenta de Joan Mey. Tal fue su repercusión que en 1556 aparece una traducción al italiano de las dos partes castellanas bajo el título *Cronica general d'Hispanna et del regno di Valenza*, publicada en Venecia por Gabriel Giulio dei Ferrari e fratelli.

A partir de aquí he podido localizar una edición de la *Primera parte* en 1563 —no así de la segunda— también impresa en casa de Joan Mey, por lo que o debió tener más reclamo esta parte, o se ha perdido una hipotética publicación de la segunda. Por último, aún se volvieron a reeditar en 1604 ambas partes, esta vez la casa de Pedro Patricio Mey; lo que revela su influencia hasta el Barroco.

## 2. Objetivos

A la hora de abordar este estudio, pretendo iniciar una nueva vía de investigación que aún estaba pendiente sobre la crónica de Beuter. El objetivo principal es comprobar el grado de fidelidad de la edición de la *Primera parte* de la crónica en castellano respecto de la versión en valenciano y resolver la pregunta de si realmente es una traducción ampliada o una reescritura nueva con entidad propia. Con ello, además, se pone en valor el ejercicio llevado a cabo por Pere Antoni Beuter para dar una mayor proyección a su obra.

Por tratarse de dos extensos textos he necesitado recurrir a herramientas digitales que permitan una mayor rapidez en ciertas tareas y otras que faciliten un estudio comparativo basado en un léxico de emociones. Para dar valor a esta parte, clave para el desarrollo de este estudio, he utilizado *software* diseñado para ayudar en las tareas de análisis y edición, concretamente para transcripción, alineamiento, análisis estadístico de emociones e inteligencias artificiales. El segundo objetivo, por tanto, es la experimentación y evaluación de la tecnología empleada para labores de investigación histórica o filológica.

Con todo esto, planteo mostrar una metodología con perspectiva digital, tal y como anuncia el título de este escrito, que sirva para enriquecer el conocimiento sobre la tradición de la crónica. Asimismo,

se espera que este ensayo anime a la comunidad académica a experimentar con las tecnologías al alcance para plantear otros métodos y desarrollos.

### 3. Metodología

Un estudio como el que se expone aquí debe basarse necesariamente en una orientación metodológica que varíe entre lo cuantitativo y lo cualitativo. El primer enfoque viene dado por el uso de herramientas digitales, mientras que el análisis cualitativo se hace de la forma más tradicional, con una mirada en la crítica textual para poder observar las diferencias entre ambas ediciones, pero atendiendo también a cuestiones estilísticas y tintes propios de la historia de las mentalidades o de la hermenéutica.

Con todo ello, he diseñado una metodología interdisciplinar específica para cumplir los objetivos planteados pero que puede ampliarse con la evolución del estudio de la obra. Asimismo, pretendo que sea un ejemplo de una dinámica de trabajo híbrida entre lo analógico y lo digital y que pueda ser útil para otras investigaciones similares.

No me adentraré a explicar métodos humanísticos, filológicos o historiográficos, ya de sobra conocidos, sino más bien en la exposición de aquellos basados en herramientas digitales, que pueden resultar más novedosos, centrándome en la intención de su uso y su función. Presento, pues, una metodología basada en estos instrumentos tecnológicos ordenada según la función de estos.

Se parte de dos reproducciones digitales de las primeras ediciones en valenciano (1538) y en castellano (1546) de la *Primera part/Primera parte* de la crónica de Pere Antoni Beuter. En primer lugar, y para cotejar y establecer una relación entre los temas tratados por el autor en las dos versiones de una forma visual a través de los índices, escogí el programa LF Aligner. Este está diseñado para crear corpus paralelos, tal y como veremos en el apartado sobre el desarrollo del análisis. Para su uso se han seguido las directrices de Armando Luza (2019).

Una vez analizados los índices y escogido el fragmento de texto con el que trabajar —ya que, como explicaré, no es posible hacerlo con los volúmenes completos— comencé el proceso de transcripción automática. Para esta tarea usé Transkribus (Kahle et al., 2017), probablemente una de las herramientas más conocidas en las Humanidades Digitales, basada en el uso de tecnologías HTR —*Handwritten Text Recogni-*

tion— y OCR —*Optical Character Recognition*. Esta plataforma permite entrenar modelos probabilísticos o utilizar los preexistentes para identificar las grafías de imágenes digitalizadas y obtener el texto digital de forma automática. Dicho método procede del área de la ingeniería informática del Reconocimiento de Formas o *Pattern Recognition* y hace uso de sistemas inteligentes a través de redes neuronales.

A continuación, y teniendo en cuenta que lo que a continuación se expone es el núcleo sobre el que orbita el desarrollo de este estudio, empleé el análisis estadístico, realizado en este caso con el ambiente de programación R. La utilización del software R no es nueva entre las humanidades, ya que desde los años 90 se usa frecuentemente en disciplinas como la historia, la arqueología o la sociología, entre otras. Sin embargo, es desde no hace mucho que esta herramienta se ha hecho más presente en el campo de la filología, especialmente debido a su aplicación en la rama de la estilometría a través del paquete —o colección de funciones— *Stylo*. El grupo ETSO —*Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro* (Cuellar & Vega, 2017-2023)— de la Universidad de Valladolid, creado por Álvaro Cuellar y Germán Vega, ha sabido aprovechar el potencial para clasificar la autoría de las obras teatrales auriseculares para así crear un excelente corpus de esta materia y, además, conseguir atribuir la autoría de la comedia *La francesa Laura* a Lope de Vega mediante dicha técnica (Cuellar & Vega, 2023).

Dejando al margen *Stylo*, R ofrece otras posibilidades que resultan de interesante aplicación para la investigación de los textos. Ejemplo de ello es el Análisis de Sentimiento estadístico, pieza fundamental de este trabajo, en el que se asigna un valor binarizado — de 0 o de 1 — a los sentimientos que transmiten las palabras. Generalmente, los distintos paquetes atribuyen a las palabras un valor de significado positivo o negativo, pero existen algunos que, además, recogen otras emociones —alegría, tristeza, confianza, enfado, expectación, sorpresa o asco. Con esta categorización la palabra dolor, por ejemplo, puede tener un valor negativo, pero también puede transmitir tristeza y enfado.

El Análisis de Sentimiento estadístico —o de emociones en este caso— obtiene un cómputo total de los vocablos existentes en el texto que contengan alguna emoción y permite un estudio sobre dicho resultado. Jennifer Isasi (2021) expone un método de uso, a través del paquete *Syuzhet* (Jockers, 2015), sobre textos literarios que es en el que inicialmente nos basamos. No obstante, debido a problemas lingüísticos —ya que no reconoce bien el catalán— hubo que hacer uso de la ac-

tualización del lexicón *NRC EmoLex* (Mohammad y Turney, 2011) que desde el 2022 integra otras lenguas.

En el campo de la literatura del Siglo de Oro, el Análisis de Sentimiento fue utilizado por Barquero (2021) para evaluar la variación de diversas traducciones al inglés de *El Quijote* respecto al original cervantino. El estudio parte de la premisa de que hay traducciones que buscan preservar la rima y la métrica y otras que se preocupan más por mantenerse fieles al contenido, por ello observa la variabilidad de la curva de sentimientos positivos y negativos respecto al original. No obstante, en este caso no hace uso de R, sino que parte de una librería de Python denominada *Textblob* (Loria, 2020), que proporciona una API —interfaz de programación de aplicaciones— para tareas de procesado de lenguaje natural (NLP), entre las que se encuentra el Análisis de Sentimiento.

Este método en específico permite un nuevo enfoque para atender a las traducciones o reescrituras. Mediante el mismo, podemos averiguar no solo la calidad de una traducción respecto al contenido original, sino que también es posible ver si la reescritura se desliga del original y hasta qué punto. Esto en un análisis crítico con un sistema neolachmanniano puede suponer separar un elemento de la tradición para considerarlo como una obra nueva.

Además de LF Aligner, Transkribus o R hice uso de otras herramientas auxiliares como la inteligencia artificial generativa de OpenIA, ChatGPT. Esta última, utilizada para adaptación y limpieza de las transcripciones automáticas, pero también como soporte y asistencia técnica en cuestiones sobre el uso de R.

#### 4. Desarrollo del análisis

El primer paso a la hora de aplicar el análisis fue la decisión de qué textos se han de utilizar. La rica tradición de la *Primera parte* de la crónica ofrece una amplia variedad de testimonios entre los que escoger. No obstante, para la aplicación de esta prueba de concepto no es necesario analizar todas las ediciones y, por tanto, siguiendo un criterio ecdótico trabajé, además de con la parte en valenciano de 1538, con la edición en castellano de 1546, como ya he adelantado anteriormente.

Sin embargo, la decisión de establecer la base del estudio con dichas publicaciones no es la única que se tuvo que tomar, ya que al acercarnos a ambos textos podemos observar la disparidad que hay entre los dos

volúmenes. En la introducción de este artículo se advierte ya que los dos títulos completos dan una clara pista de la diferencia en el enfoque: *Primera part de la Història de València que tracta de les antiquitats de Spanya y fundació de València [...]* (1538) y *Primera parte de la Coronica general de toda España, y especialmente del Reyno de Valencia [...]* (1546). También se ha mencionado la disparidad de tamaño —setenta folios el texto de 1538 frente a los ciento dieciocho del de 1546— que responde a una notable ampliación respecto a la edición en valenciano.

La ampliación parece responder a un criterio comercial de distribución peninsular, algo sobre lo que ya han escrito sus editores. En cambio, queda establecer cuántas partes comunes existen entre ambas versiones y, para ello, he recurrido, en primer lugar, a la observación de los índices de cada edición.

#### 4.1. Alineamiento de índices

Para poder comparar los índices hice uso de LF Aligner, desde las directrices de Armando Luza (2019). Tal y como dice el autor, este programa permite la creación de un corpus paralelo —bitexto— y forma parte del grupo de las CATs —*Computer Assisted Translation Tools*—, que se basa en un algoritmo de código abierto que alinea las oraciones en distintas lenguas. La idea de utilizar LF Aligner es la de poder facilitar el cotejo en documentos semejantes y, en este caso, los índices.

Para obtener los índices realicé de forma manual una transcripción modernizada de los mismos, con actualización del vocabulario para minimizar el número de posibles errores que el sistema pudiera cometer. No obstante, a pesar de la sencillez de uso y de aprendizaje de LF Aligner, el resultado no fue el esperado y hubo que recurrir a una importante corrección manual de dicho alineamiento automático que afectó a dos tercios del total.

Con el bitexto de los índices disponible enseguida pude observar ya grandes diferencias entre ambos volúmenes. De los veinte capítulos de la edición de 1538 se incrementa a un total de treinta y seis en 1546 —algo ya visible solamente en la numeración del índice. Este proceso de ampliación, generalmente, se realiza de forma cronológica y, respecto al texto valenciano, mantienen el orden de acontecimientos y simplemente se amplían contenidos respecto a otros territorios peninsulares. Se puede observar este fenómeno en la siguiente tabla a propósito de la II Guerra Púnica y la destrucción de Sagunt:

Capítol huité. De la destrucció de Sagunto feta per Haníbal i de la restitució après feta per los Escipions, i fundació de València, per recompensa dels mals que havien rebut los saguntins, fins a la mort dels Escipions, a cartes XXXV<sup>3</sup>

Capítulo XV. Cómo Haníbal destruyó la gran ciudad de Sagunto, y del esfuerzo de los saguntinos que en los combates mostraron, y como después de presa la ciudad partió Haníbal para la Italia, y de la provisión que en España dejó y muchas otras cosas de notar. Folio XLIII.

Capítulo XVI. De la provisión que los romanos hicieron en esta guerra y de lo que sucedió en España después de la partida de Haníbal, y como los Escipiones vencieron a Hanón y Asdrúbal y de las diversas batalla que en España hubo, con muchas revueltas de los españoles con romanos y africanos. Folio XLVIII.

Capítulo XVII. De la enmienda que los romanos hicieron a los saguntinos, por los grandes daños y males que padecieran, y como les restituyeron su ciudad y destruyeron la de los turdetanos, que fueran causa de la guerra y edificaron allá junto a ella la ciudad de Sigüenza en el Andalucía y acá, cerca de Sagunto, la noble y gran ciudad de Valencia, y mejoraron a Barcelona, llamándola Favencia. Folio LIII.

Capítulo XVIII. Cómo fueron vencidos y muertos los dos Escipiones en dos batallas, y cómo después Lucio Marcio venció a Magón y destrozó dos reales de los africanos con grandísima pérdida de los cartaginenses y recobró lo que en las dos batallas se perdiera muriendo los Escipiones. Folio LVII.

El texto de 1546 tiende a una mayor inclusión de acontecimientos y precedentes, y busca una mayor estructuración e intención historiográfica —con mayor o menor veracidad. Esto es visible, por ejemplo,

---

3 Por la necesidad de disponer de una versión modernizada, la transcripción del índice en valenciano está basada en la edición de Iborra (Beuter, 2018).

en los primeros capítulos donde profundiza en cómo se ha contado el tiempo a través de las épocas y amplía la «protohistoria» para hablar de los sucesos tras el diluvio universal. Este tema, que ocupa dos capítulos en la edición de 1538 abarcará seis en la de 1546.

Adicionalmente, se producen algunas reestructuraciones de capítulos. Esto sucede en el discurso sobre los míticos príncipes de España hasta llegar a Romo, fundador hipotético de la «primera Roma» que cambiaría su nombre a Valentia. Durante esta narración, en el capítulo quinto de la edición de 1538 se incluye incluso una mayor descripción de la propia ciudad. No obstante, en 1546 —entre los capítulos nueve y once—, Beuter compartimenta más estos acontecimientos y da protagonismo a la figura de Hércules Livio u Oro Livio, para acabar reduciendo la descripción posterior de la fundación de la supuesta Roma valenciana.

Otra ampliación y gran reorganización se produce en la llegada de los musulmanes, la figura del Cid, los reinados hasta Zahén —Zayyán ibn Mardanish— y la aparición de Jaume I. Todo ello sucede entre los capítulos diecisiete y diecinueve en 1538. En la versión castellana se amplían estos entre los capítulos veintinueve y treinta y seis, con excepción de la figura de Jaume I que se pospone para la segunda parte de la obra, y entra a analizar las divisiones internas entre los reyes musulmanes a causa de su religión, según el autor, hasta llegar a Zahén.

El vigésimo capítulo de 1538 supone el cierre de dicho volumen. Bajo el título «De la forma que tenia primer la ciutat de València i com se nomenaven los portals» se hace una descripción de la capital en época medieval, acompañada por un grabado de la ciudad. No obstante, Beuter prescinde de dicho tema en el índice de 1546.

Con esta variabilidad de contenidos, resulta claro que el análisis de sentimiento no se puede aplicar a los dos libros completos porque la diferencia entre ambos daría datos dispares provocados por la diferencia de extensión. Por tanto, había que buscar un fragmento que fuese común en ambos casos y que contase con una extensión lo suficientemente amplia para poder llevar a cabo el estudio probabilístico.

Después de indagar en las dos ediciones y de comprobar varios temas —una tarea más complicada de lo que parecía debido a las inserciones de información en todas partes—, escogí un capítulo que podía ser de utilidad. El martirio de san Vicente y de otros santos se relata en sendos ejemplares, aunque aparece posteriormente con una estructura distinta:

Capítol tretzé. De la successió dels emperadors aprés de Júlio Cèsar fins als temps dels godos i la predicació de la Sancta Fe en Espanya i València, a cartes. XXXXVII.

Capítulo XXIII. De la sucesión de los emperadores y persecuciones que movieron a la fe de Cristo, y de los mártires que florecieron en España y, señaladamente, en Valencia y muchas cosas de notar singulares. Folio LXXVIII.

Capítulo XXV. De los Santos que en España padecieron y especialmente de San Vincencio, que fue martirizado en Valencia. De la paz que fue dada la Iglesia por el emperador Constantino y repartición de los obispados de España. Folio LXXXI.

El texto es un fragmento del capítulo XIII de 1538. Ese tema es dividido en dos en 1546 y el martirio gana protagonismo al aparecer explícitamente expuesto en el capítulo XXV de su índice. El episodio se localiza en valenciano (1538) desde el final de la segunda columna del folio 49v hasta el inicio de la segunda columna del folio 51r; en castellano (1546) abarca desde el inicio del folio 81r hasta finales del 82v.

El martirio es una escena cargada de emociones por el tema en sí mismo y esto permite que sea más sencillo poder extraer un cómputo válido para comprobar hasta qué punto los fragmentos se perfilan como semejantes o dispares. Pero para poder realizar el análisis de sentimiento primero es necesario obtener el texto transcrito.

#### 4.2. Transcripción y modernización automática

Transkribus es una plataforma de transcripción de sobra conocida por cualquiera que se acerque a las Humanidades Digitales<sup>4</sup>. Mediante este sistema es posible obtener el texto digitalizado de imágenes de impresos y manuscritos —estos con un buen modelo probabilístico entrenado para ello. En el caso que nos ocupa ahora, el de los dos impresos, los resultados son estupendos en ambos sistemas tipográficos —uno de escritura gótica y otro humanística. No obstante, las transcripciones

---

4 La elección de esta herramienta se debe en gran medida por mi familiaridad con ella, ya que la he utilizado y experimentado con en diversos momentos de su desarrollo (Hernández, 2021; 2022). He de destacar que gracias al uso del *toolkit* de PyLaia para HTR y la inclusión de OCR, es más asequible para la comunidad académica, tanto en tiempo de aprendizaje como económicamente.

no están exentas de errores e, incluso, nos encontramos con la problemática de las palabras segmentadas a final de línea.

Con el texto obtenido en bruto había que aplicar algunas mejoras: en primer lugar, es necesaria una corrección de errores y, en segundo lugar, una actualización de la escritura para poder realizar el análisis de emociones. Para automatizar el proceso de actualización de grafías se optó por la utilización de la inteligencia artificial *ChatGPT*, de OpenAI.

En este caso, con *ChatGPT* procesé los dos textos obtenidos y el resultado de modernización fue sometido a un análisis comparativo manual respecto a los textos originales. Hubo algunos errores menores que pudieron ser corregidos, pero estos no afectan en gran medida al cómputo estadístico de las emociones de las palabras, ya que R atiende a un proceso de «lectura distante», concepto en boga gracias a las Humanidades Digitales que se refiere a la capacidad de análisis de un gran conjunto de datos, generalmente, con métodos computacionales. Muy distinto hubiera sido en el supuesto de tener que realizar una edición crítica, ya que la «lectura cercana» —análisis profundo de un objeto, vinculado al pensamiento crítico— necesita de una fiabilidad absoluta del texto editado y, por tanto, no convendría el uso de la IA de esta forma.

Finalmente, con el texto digital adecuado para el análisis, observé ya una pequeña diferencia de extensión entre ambos fragmentos. En valenciano el martirio posee 1.739 palabras mientras que la misma pieza en castellano tiene 2.209, lo que supone una diferencia de 470 términos. Esto en sí no tiene por qué suponer una gran diferencia de resultados a la hora de evaluar las emociones, puesto que puede mantenerse la misma tendencia a pesar de dicha disparidad.

#### 4.3. Análisis de emociones

En el apartado sobre metodología he mencionado que partí del método propuesto por Isasi (2021) basado en *Syuzhet*. Procesé, pues, ambos textos para extraer las gráficas correspondientes, ya que R te permite poder crearlas. No obstante, al obtener las nubes de palabras de *Syuzhet* enseguida se observó una irregularidad<sup>5</sup>. Como se puede ver en las ilustraciones, los términos en catalán son demasiado escasos frente a los castellanos.

---

5 A la hora de analizar las nubes de palabras se ha de atender a dos cuestiones: primero, al tamaño de las palabras —a más tamaño, mayor presencia de esa palabra— y, segundo, al color —cada uno representa una emoción analizada.

Al entrar en detalle en el desarrollo metodológico, la autora advierte respecto a un problema con el idioma de los diccionarios utilizados por *Syuzhet*, que atribuye los valores de sentimiento a las palabras:

El léxico en español es una traducción directa realizada por traducción automática —estos sistemas son ya muy fiables entre inglés y español, pero no así en otras lenguas que NRC dice poder analizar como, por ejemplo, el euskera. (Isasi, 2021).

Podemos ver que esto también sucede con el catalán (imágenes 1 y 2). Esta es la razón por la que hubo que buscar un diccionario más actualizado que pudiera funcionar en ambas lenguas. El resultado fue el uso de *NRC EmoLex* con actualizaciones en varias lenguas desde agosto de 2022.

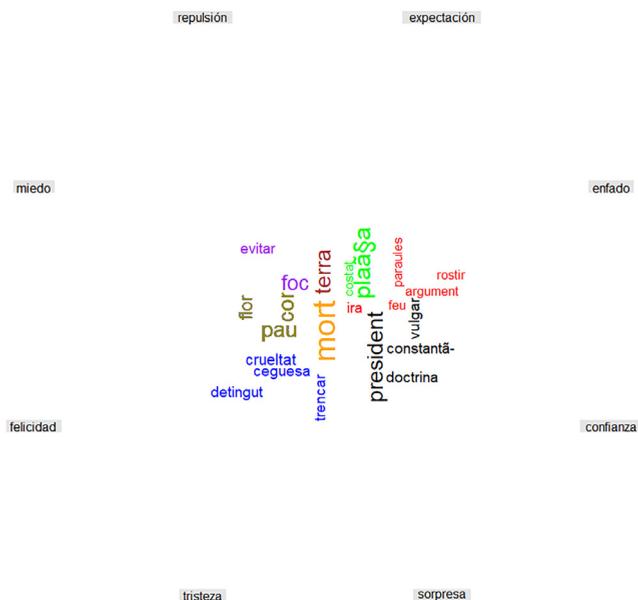


Imagen 1. Nube de emociones 1538 (*Syuzhet*)





Esta visualización reseña las palabras más representativas para cada emoción en cada edición. No obstante, la imagen nos sirve para observar una especie de cambio entre fragmentos, sin obviar que se mantiene una cantidad aproximadamente similar de términos entre las dos lenguas. Este paralelismo permite poder afirmar que dicho método es válido para la obtención definitiva de resultados.

Para hacer más evidente el contraste entre métodos, en la siguiente gráfica (imagen 5) podemos observar claramente la diferencia de proporción de términos con valor de emoción que han sido obtenidos mediante el mismo método pero con el diccionario de *Syuzhet* (verde) y el de *EmoLex* (azul). Es sorprendente cómo la barra de los vocablos reconocidos en el texto en castellano se dispara con *Syuzhet* y llega a superar en más del doble a las emociones positivas, lo que indica que llega a evaluar más palabras que *EmoLex*, pero no sucede así en catalán. Esta clara divergencia invalida el uso del primer diccionario, puesto que necesitamos unos resultados más parejos y, por ello, se corrobora que el uso del segundo da a los textos valores más aproximados entre sí.

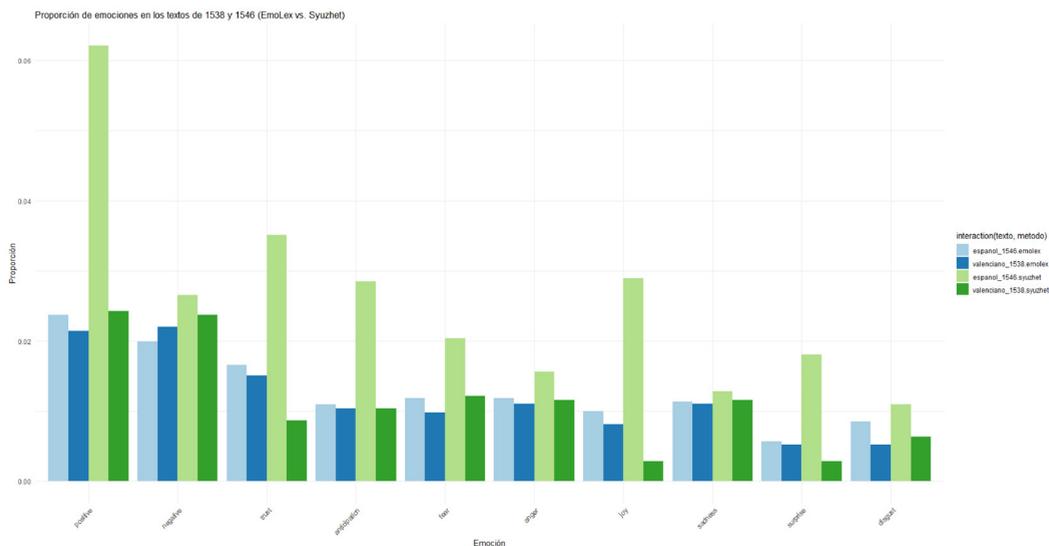


Imagen 5. Gráfico de barras emociones (*Syuzhet-EmoLex*)<sup>6</sup>

6 Columnas de izquierda a derecha: *negative, positive, trust, anticipation, fear, anger, joy, sadness, surprise, disgust*.

Fijémonos ahora en los datos sobre emociones que hemos dado por válidos. En este gráfico de barras comienza a manifestarse una realidad y es que la proporción de los valores es muy similar entre ambos casos. No obstante, sí que podemos ver que hay un incremento de la proporción en el texto castellano de sentimientos como el de la repulsión —*disgust*—, seguido del miedo —*fear*— y de la alegría —*joy*. También se puede observar un cambio en el orden de las categorías entre las dos ediciones. En 1538 el orden es, de mayor a menor: confianza, tristeza, enfado, expectación, miedo, alegría, sorpresa y repulsión —con empatie entre tristeza y enfado entre sorpresa y repulsión. La presencia proporcional de emociones en 1546 es: confianza, enfado, miedo, tristeza, expectación, alegría, repulsión y sorpresa —con la misma proporción entre miedo y enfado.

En los valores positivo y negativo vemos que el fragmento de 1538 tiende a lo segundo, aunque no se percibe una diferencia sustancial. En cambio, en la edición castellana de 1546 podemos contemplar como la proporción del valor positivo es claramente superior. Observemos entonces cómo se distribuye a lo largo del texto a través de las siguientes gráficas.

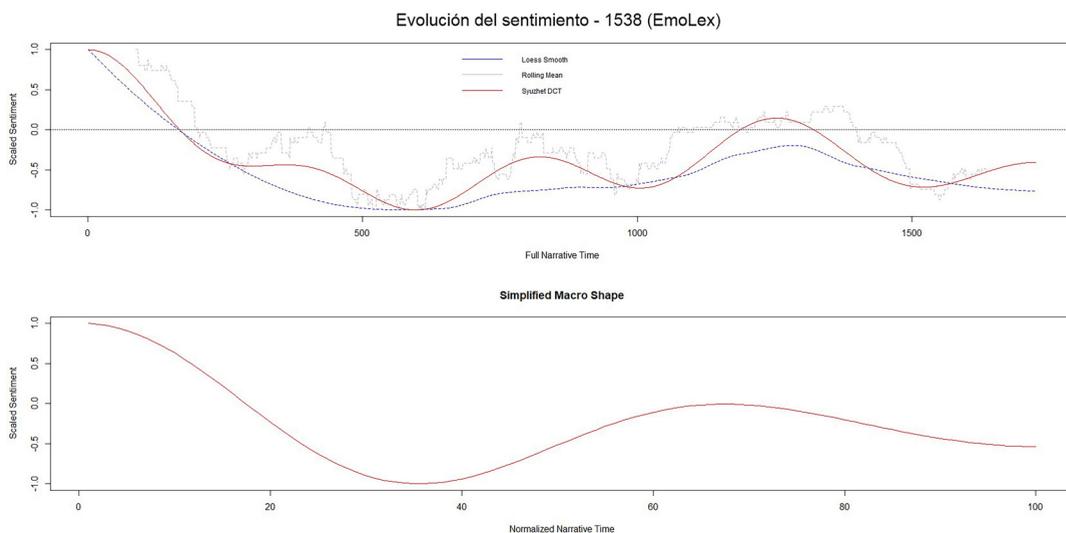


Imagen 6. Gráfico de línea positivo-negativo 1538

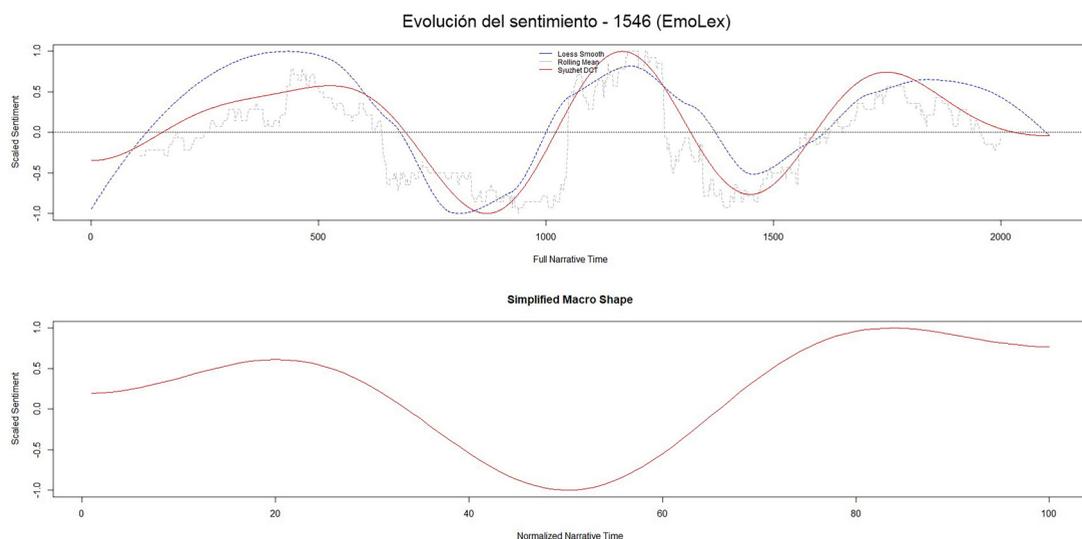


Imagen 7. Gráfico de línea positivo-negativo 1546

Gracias a estas gráficas de líneas (imágenes 6 y 7) podemos ver que ambos textos poseen una polaridad muy oscilante que alterna de forma regular picos y valles. Si miramos la línea roja continua—*Syuzhet DCT*— o la media móvil en la gris discontinua —*Rolling Mean*—, aparecen tres cenit en cada tabla que resultan mucho más pronunciados en la parte en castellano, mientras que en valenciano se mantiene en una tendencia negativa. A pesar de las evidentes diferencias, se puede percibir una especie de estructura aproximada, pero sin llegar a considerarse similar.

Los tres puntos positivos corresponden en valenciano a los siguientes fragmentos<sup>7</sup>:

7 He decidido ofrecer la transcripción y modernización generada automáticamente, tanto en valenciano como en castellano, para que quien consulte esta publicación pueda observar y valorar el resultado y los errores cometidos por el sistema. Para una edición crítica del texto de 1538 recomiendo consultar la de Vicent J. Escartí (Beuter, 1998) y si se quiere una versión modernizada, la de Enric Iborra (Beuter, 2018).

1. I per això el seu gloriós ardiaca, S. Vicent, semblant-li que allò seduïa<sup>8</sup> els miradors que li<sup>9</sup> atribuirien a temor: i flaqueja de cor en la confessió de la fe: prengué la mà al seu gloriós bisbe demanant-li primer llicència per a respondre de la fe a Dacià.  
Era el gloriós S. Vicent exercitat en tota santa doctrina i tan ferm en el zel de la fe que amb poques paraules tingué confús el president.
2. Aquella nit fou visitat el gloriós cavaller pel Senyor amb multitud d'àngels: i fou tanta la resplendor i fragància amb melodia de celestial música que eixia d'aquella presó fonda per les finestres<sup>10</sup> de les portes i els espiralls que hi havia a l'hora de mitjanit que fou aquesta meravella: que els guàrdies es convertiren: i donaren lloc que alguns cristians que eren vinguts aquella nit davant la presó per a sentir què es deia de Vicent i què se'n faria d'ell veiessin aquell miracle.
3. Però<sup>11</sup> mostra Déu allí un miracle que un corb es posa en guarda d'ell contra els llops i gossos que s'hi ajuntaren. De manera que estaven parats aquests animals al voltant del cos sant, quasi reverint-lo.

En castellano coincide la polarización positiva en:

1. Pidióle licencia, y tomando la mano, dijo con mucho ánimo y soltura: «Séanse para ti, oh Deciano, estos tus dioses. Adora tú los mármoles y maderos, y cábalos<sup>12</sup> con perfumes cuanto quieras, y con la sangre de los animales santiguete en sus nombres: nosotros<sup>13</sup> para siempre confesaremos un solo Dios verdadero, Padre eterno, y su hijo Jesucristo, y el Espíritu Santo, creador del mundo, a quien ofrecemos incienso de nuestras almas santiguando nuestros corazones con la sangre del que nos redimió Dios y hombre verdadero».
2. Allí le vino el santo consuelo de la visión divina: pues<sup>14</sup> le pareció el Señor con grandes compañías de ángeles, regalando sus tra-

---

8 En el original: *desedificava*.

9 En el original: *u*.

10 En el original: *fenelles*.

11 En el original: *Mas*.

12 En el original: *çahumalos*.

13 Se produce omisión de *ca*: *Ca nosotros*.

14 En el original: *Ca* en lugar de *pues*.

bajos. Sintióse un extraño y maravilloso olor, y vieron los carceleros una claridad que por los resquicios de la puerta y umbrales relucía, estando la cárcel tan clara como el mismo día y oyeron la música celestial de los ángeles. Por lo cual atónitos de tan extraña cosa, primero estuvieron casi fuera de sí, después convertidos a Dios, abrieron las puertas, y saltando a la plaza llamaron los que allí estaban, que viesen el misterio nunca oído. Eran venidos con la oscuridad de la noche muchos cristianos disimulados, a saber, que se hacía de aquel santo clero<sup>15</sup>. Y como entraron en la cárcel, y gozaron de aquella maravilla, saliendo de allí toda la ciudad lo supo.

3. De suerte que dicen tener el cuerpo de San Vicente en la real ciudad de Lisboa. Mas Prudencio dice que salió el cuerpo en la marina de Valencia, cerca de la Albufera, y de allí le tomaron los cristianos y le pusieron en un soterranio en casa de una buena mujer, y encima hicieron un altar, donde poco después se hizo una iglesia, que hasta hoy se llama aquel lugar San Vicente fuera de los muros de Valencia.

Podemos apreciar que en ambos casos los episodios son los mismos en los dos primeros puntos, siendo más similar el segundo de ellos. Algo más distanciado está el tercer punto, que en la versión valenciana se focaliza en el milagro de los animales, mientras que en la de 1546 expande e incide más en el tránsito del cuerpo. En lo relativo a los valles centrales de las gráficas, estos se corresponden con los momentos más explícitos y descriptivos de las torturas sufridas por San Vicente en ambos textos. Ambos fragmentos se preceden y siguen también de otras consecuencias de la persecución cristiana por los romanos.

Con esta estructura parece evidente que el análisis varía del texto en valenciano al castellano, pero se mantiene cierta tendencia. Que el fragmento de 1546 posea una polarización más extrema pero mantenga un sentimiento casi neutral de media responde a una categorización deliberada de cada uno de los episodios y a una narración cargada de detalle; los hechos relatados buenos son positivos, y los malos, negativos. En cambio, en el de 1538 se mantiene una tendencia negativa, fruto de una narración más directa con una visión más unificada, subjetiva, donde las emociones de tristeza, miedo y enfado reflejan un impacto emocional particular.

---

15 En el original: *Clérigo*.

El cotejo y estudio manual de los fragmentos resulta necesario para conseguir dar un contexto a los datos. Gracias a este se pueden observar algunas características particulares de cada uno de ellos. En el de 1538 detectamos que existe una mayor cercanía al lector valenciano. El uso excesivo del calificativo «gloriòs», que no utiliza ni con sinónimos en castellano para referirse a San Vicente o, incluso, a San Valerio, indica una mayor reverencia al santo, en conexión con el público. Pero lo más evidente es el uso de localizaciones que el autor presupone que el receptor conoce como, por ejemplo, «en una roqueta que venia des de Russafa fins al camí que va a Xàtiva» o «en la presó del sant que està a la plaça de la Seu». El estilo, por tanto, es más cercano, coloquial y conciso en el relato. Las referencias utilizadas de Prudencio y Vicent Històrial o, también, San Agustín aparecen hacia el final.

El texto de 1546 gana en detalles de los eventos, llega a ser más pormenorizado y dramático en la narración y, además, llega a incluir discursos atribuidos al propio San Vicente en primera persona. No obstante, en vez de mencionar las referencias al final, las intercala a lo largo del texto. Además de los autores anteriores, se amplía con una mención al trabajo de Eusebio de Cesarea. La narración adquiere una pátina de espectacularidad y busca fundamentarse en otros autores, enriqueciendo la dramatización en un estilo que recuerda a los relatos «historiográficos» y crónicas de autores de la Edad Antigua.

Finalmente, queda decir que no he observado en castellano esos elementos de cercanía con el lector que sí tiene el texto valenciano y, a pesar de que en el de 1546 se produce una profundización en las descripciones de los episodios, su estilo puede resultar algo menos florido o incluso más alejado respecto del hecho narrado. Esta no es una percepción infundada por mi parte, ya que Enric Valor también lo percibió y comentó en sus «Notas preliminares» a la edición que «Beuter no acabà de dominar el castellà en un grau mitjanament insigne» (Beuter, 1971).

## 5. Conclusiones

Tras este análisis realizado y después de ver los resultados de los análisis cuantitativos y cualitativos, considero que no es posible considerar la edición de 1546 una simple traducción de la de 1538, sino más bien una reescritura en su más pura definición. Este hecho ya lo mencionaba Enric Valor en la «Nota preliminar» a la edición facsimilar de

1971: «La *Corónica* no era una simple traducción de la *Història*. El canvi d'idioma, Beuter va aprofitar-lo per ampliar i esmenar el text». Vicent Ximeno también lo afirmaba en el siglo XVIII: «se resolvió a escribirla otra vez en lengua castellana, por ser la más común, y añadiendo tanto a esta primera parte, que se reputa por obra distinta, la publicó» (Ximeno, 1747: 104).

Es cierto que hay que considerar que los resultados obtenidos están solamente relacionados con el fragmento del martirio de San Vicente y convendría ampliar el estudio al resto de episodios comunes. Sin embargo, la tarea de encontrar dos fragmentos de la misma temática aproximados en cuanto a extensión para poder realizar las pruebas ha sido más complicada que lo que una traducción directa debería, un indicio más para no considerar la edición de 1546 como tal.

Lo que sí que podemos acordar es que la base para creación de la obra de 1546 —por lo menos en lo que respecta al fragmento analizado— es indudablemente la de 1538, puesto que, aunque varía, sigue manteniendo una estructura cercana en el relato. Esto se manifiesta en el paralelismo entre las formas, más y menos polarizadas, de la gráfica del análisis de sentimiento en ambos textos. Por ello, a expensas de ampliar este análisis, debería comenzar a considerarse dicha obra posterior una reescritura total del texto elaborada por el mismo autor.

Otro de los objetivos que planteaba era el uso y evaluación de herramientas digitales para ofrecer una nueva perspectiva de análisis, así como una metodología distinta. Claramente se puede ver la satisfacción y los interesantes datos que se han generado. Exceptúo a nivel personal el uso de LF Aligner, que considero un software obsoleto, teniendo en cuenta que con la llegada de las inteligencias artificiales se pueden obtener unos resultados mejores. Se destacan, por contra, la utilidad del resto de elementos que han favorecido la transcripción, limpieza y análisis de texto de una forma positiva. Se abre, por tanto, un camino de investigación que permite indagar sobre otras formas de usarlos.

Aun así, se deben tener en cuenta ciertas consideraciones a la hora de entender los resultados ofrecidos para no asumir errores. En primer lugar, hay que comprender que el análisis de sentimiento que se ha llevado a cabo ha partido de diccionarios en el siglo XXI, en un contexto estadounidense, por este motivo no se debe obviar que existe un sesgo temporal y cultural alejado de la realidad del siglo XVI. No obstante, aunque esto pueda parecer que invalida los resultados, hay que resaltar que su uso mantiene un criterio uniforme útil para evaluar las diferencias entre texto y reescritura. Puede que no recoja toda la esencia de

todos los sentimientos y aparte otros, pero en suma acaba recopilando los más universales.

Es por eso por lo que para un estudio más preciso y como vía de investigación a desarrollar, sería conveniente la creación de un diccionario de términos históricos —o la modificación de uno existente— que atienda al periodo histórico dentro de lo posible y que, por supuesto, ponga empeño también en el desarrollo de la diversidad lingüística.

También hay que pensar que este análisis pertenece al área de la estadística. Con esto quiere decir que los cálculos de valores no tienen en cuenta las negaciones. Por poner un ejemplo: si en el texto pusiera «no estoy alegre» el cómputo sigue atribuyendo las características de positivo y felicidad a la palabra «alegre». Para poder definir esta parte se debería contar con herramientas de procesado natural del lenguaje (NLP) e, incluso, con el uso de sistemas inteligentes. Pero como hemos dicho anteriormente, el método estadístico es consistente al analizar los dos fragmentos por igual y, por ello, sus resultados son válidos para el estudio.

### Bibliografía

- ANDRÉS-GALLEGO, José, (coord.), *Historia de la historiografía española*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1999.
- BAQUERO PÉREZ, Pedro J., «Comparing translations of literary texts using language technologies: sentiment analysis of translations of Don Quixote», *Academia Letters*, art. 2263, 2021.
- BARÓ I QUERALT, Xavier, *La historiografía catalana en el segle del Barroc (1585-1709)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Montserrat, 2009.
- BEUTER, Pere Antoni, *Primera part de la Història de València*, ed. de Vicent J. Escartí, Universitat de València, València, 1998.
- BEUTER, Pere Antoni, *Crònica. Primera part de la història de València*, ed. de Enric Iborra, Institució Alfons el Magnànim, València, 2018 [1ª ed. 1982].
- BEUTER, Pere Antoni, *Primera part de la Història de València* [facsimil], Lèstel, València, 1971.
- BEUTER, Pere Antoni, *Cronica generale d'Hispania, et del Regno di Valenza. Nella quale si trattano gli avvenimenti, & guerre, che dal Di-*

*luvio di Noe insino al tempo del Re Don Gaime d'Aragona, che acquistò Valenza in Spagna si seguitarono:insieme con l'origine delle città, terre & luoghi piu notabili di quella, & di tutte de nationi, & popoli del mondo: opera veramente molto curiosa, & dilettevole, Gabriel Giolito de' Ferrari, Venecia, 1556.*

- BEUTER, Pere Antoni, *Segunda parte de la Corónica general de España y especialmente de Aragón, Cathaluña y Valencia, donde se tratan las cobranças d'estas tierras de poder de moros por los ínclitos reyes de Aragón y condes de Barcelona. Y pónese en particular la conquista de la ciudad y reyno de Valencia y Murcia, con las yslas Mallorca, Menorca, Eviça y las otras*, Joan Mey, València, 1551.
- BEUTER, Pere Antoni, *Primera parte de la Corónica general de toda España y especialmente del reyno de Valencia, donde se tratan los extraños acaescimientos que del diluvio de Noé hasta los tiempos del rey don Jayme de Aragón, que ganó Valencia, en España se siguieron, con las fundaciones de las más principales della y las guerras cruels y mutaciones de señorías que ha huvido*, Joan Mey, València, 1546.
- BEUTER, Pere Antoni, *Primera part de la història de València, que tracta de les antiquitats de Espanya y fundació de València, ab tot lo discrus fins al temps que lo Inclit Rey Don Jaume Primer la conquistà*, Joan Mey, València, 1538.
- CUÉLLAR, Álvaro y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, «La francesa Laura. El hallazgo de una nueva comedia del Lope de Vega último», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 29 (2023), pp. 131-198.
- CUÉLLAR, Álvaro y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *CETSO: Corpus de Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, 2017-2023.
- DURÁN, Eulàlia, «Historiografia dels temps de l'Humanisme», en *Història de la historiografia catalana*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 2004, pp. 77-92.
- FEBRER ROMAGUERA, Manuel V., «Estudios, grados y magisterio universitario del doctor en Teología Pere Antoni Beuter (1490-95-1554)», en *Homenaje al doctor Mariano Peset*, Universitat de València, València, 2007, pp. 499-510.
- FELIPO ORTS, Amparo, *La Universidad de Valencia durante el siglo XVI*, Universitat de València, Departamento Historia Moderna, València, 1993.

- HERNÁNDEZ TORNERO, Celio, «Reflexiones y aplicaciones de la tecnología del reconocimiento de texto manuscrito en las Ciencias y técnicas Historiográficas: el caso de *La dama boba*», en *Estudios sobre patrimonio escrito*, Guillermo Escolar Editor, Madrid, 2021, pp. 259-274.
- HERNÁNDEZ TORNERO, Celio, *Investigaciones sobre la transmisión, recepción y tradición cultural de La dama boba: del manuscrito autógrafo a la era digital*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2022.
- ISASI, Jennifer, «Análisis de sentimientos en R con “syuzhet”» [recurso en línea], *Programming Historian en español*, 5 (2021). <<https://doi.org/10.46430/phes0051>>.
- JOCKERS, Matthew L., *Syuzhet: Extract Sentiment and Plot Arcs from Text*, 2015.
- KAGAN, Richard L., *Los cronistas y la corona: la política de la historia en España en las edades media y moderna*, Centro de Estudios Europa Hispánica y Marcial Pons Historia, 2010.
- KAHLE, Philip, Sebastian COLUTTO, Günter JACK y Günter MÜHLBERGER, «Transkribus – A Service Platform for Transcription, Recognition and Retrieval of Historical Documents», en *2017 14th IAPR International Conference on Document Analysis and Recognition (ICDAR)*, IEEE, Kyoto, 2017, pp. 19-24.
- LLÀCER, Arantxa, «Els gegants de la historiografia», en *Llegenda i mite*, Reichenberger, Kassel, 2021, pp. 57-74.
- LORIA, Steven, *textblob Documentation*. Release 0.19.0., 2020.
- LUZA, Armando, «Creación de corpus paralelo con LF Aligner» [recurso en línea], *Programming Historian en español*, 3 (2019). <<https://doi.org/10.46430/phes0044>>.
- MIRALLES, Eulàlia y Vicent J. ESCARTÍ, «L'edició de textos valencians (1601-1832)», *Notandum*, 48 (2018), pp. 59-68.
- MOHAMMAD, Saif M. y Peter TURNEY, *NRC Word-Emotion Association Lexicon (EmoLex)*, 2011.
- RAUSELL GUILLOT, Helena, «La espiritualidad de Pedro Antonio Beuter: Erasmismo y corrientes de reforma», *Estudis. Revista de Historia Moderna*, 23 (1997), pp. 41-73

RÍOS SALOMA, Martín F., «De la crónica a la historia: el discurso historiográfico y la percepción del pasado en el mundo hispánico (S. XIII-XVI)», *Revista Mosaico*, 15 (2022), pp. 76-92.

VIDAL Y LÓPEZ, Manuel, «Pedro Antonio Bauter y su *Crónica general de toda España*», *Saetabi*, 9 (1952-1953), pp. 47-53.

XIMENO, Vicente. *Escritores del Reyno de Valencia*, Esteban Dolz, València, 1747.

# ESCRITURA Y REESCRITURA TEATRAL EN EL ENTORNO DIGITAL: MÁS ALLÁ DE LOS LÍMITES DE LAS EDICIONES EN PAPEL\*

EMANUELE LEBOFFE

Universitat Autònoma de Barcelona

emanuele.leboffe@uab.cat

ORCID: 0009-0009-8233-6889

## 1. Introducción

En el ámbito de la edición de textos, el proceso dinámico de redacción, corrección y, en ciertos casos, reescritura de una obra literaria por parte del autor plantea cuestiones complejas que pueden dificultar la presentación de texto y aparato crítico a los lectores especializados. De hecho, cuando el proceso creativo de la obra es especialmente denso y elaborado, o en aquellos casos en que este ha dado lugar a múltiples versiones de un mismo texto que podrían requerir un análisis comparativo detallado, la elaboración de una edición se convierte en un reto de notable complejidad. Si luego el trabajo editorial está orientado a la elaboración de una edición en papel, puede volverse incluso más arduo, ya que el formato impreso impone una serie de limitaciones formales y estructurales que restringen la manera en que la información puede ser representada. En particular, uno de los problemas principales que plantea este tipo de edición radica en las limitaciones de espacio, las cuales responden, en gran medida, a los criterios y restricciones establecidos por las editoriales. Dichas limitaciones hacen que la información sobre el proceso creativo y la variación textual de una obra no pueda presentarse de manera desarrollada ni contextualizada. Como consecuencia, el editor se ve obligado a condensarla y distribuirla en distintas secciones, como el estudio preliminar de la edición, eventuales

---

\* Este trabajo se inserta en el proyecto de investigación «La integral dramática de Lope de Vega: textos, métodos, problemas y proyección» (PID2021-124737NB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

apéndices adicionales y un aparato crítico estructurado y conciso que suele situarse después del texto crítico. Esto dificulta su consulta fluida y obliga al lector a desplazarse constantemente entre las varias partes de la edición, perdiendo así la inmediatez en la relación entre el texto y sus variantes (Valdés, 2014: 5-6). Este tipo de aparato impreso, e incluso algunas veces aislado respecto al texto, resulta poco funcional, sin contar con que, en el caso de tradiciones textuales particularmente complejas, puede convertirse en un recurso críptico y de difícil interpretación hasta para los especialistas en la materia, un entramado de anotaciones cuya intrincación se ve acentuada por las convenciones simbólicas empleadas para su codificación<sup>1</sup>.

En los casos en que haya presencia de versiones alternativas de una misma obra, estas dificultades se agravan considerablemente. A tal respecto, hay que considerar que históricamente se ha defendido en el ámbito de la edición crítica en papel la necesidad de ofrecer a los lectores un texto único y estable como referencia. Esta tendencia radica en la exigencia, según la concepción tradicional de la crítica textual, de fijar un texto considerado más auténtico y cercano a la última voluntad del autor dentro de la tradición manuscrita o impresa de una obra. Por esta razón, la edición sinóptica resulta poco viable en este formato, sin contar que podría generar dificultades en términos de legibilidad dentro del espacio limitado de la página en papel. El resultado, como ya hemos hecho notar, es que el proceso de escritura y reescritura y la filiación entre versiones quedan invisibilizados.

En las últimas décadas, sin embargo, la llegada de la ola digital ha implicado una revolución en el ámbito filológico, impulsando un cambio sustancial en la forma de abordar, estudiar y editar los textos literarios. En este sentido, el proceso de digitalización ha permitido el desarrollo de estándares, herramientas y plataformas para codificar y ofrecer al lector la información textual de una manera innovadora, abriendo horizontes inéditos para la investigación en este ámbito.

La principal novedad que introduce el entorno de trabajo digital, además de la superación de los límites de espacio propios del formato impreso, es que los datos ya no se estructuran de manera lineal, como ocurría en las ediciones críticas tradicionales, sino que adoptan una organización reticular e hipertextual. Esto significa que la información

---

1 Uno de los ejemplos más representativos a tal respecto es el sistema de símbolos propuesto por François Masai (1950: 177-193) para la transcripción de manuscritos.

textual, las variantes y los recursos complementarios pueden presentarse de manera interconectada, permitiendo múltiples niveles de consulta y recorridos de lectura, y facilitando una navegación dinámica entre las distintas capas de información a través de hiperenlaces o diferentes soluciones tecnológicas. Esta nueva configuración permite superar, por ejemplo, la segmentación entre texto crítico y aparato de variantes que caracterizaba las ediciones en papel, favoreciendo una consulta más ágil y eficiente por parte del lector-usuario. En el caso específico de las obras con múltiples versiones, además, el entorno digital brinda la posibilidad de explorar nuevas formas de presentar los textos, destacando de manera más clara y efectiva las conexiones entre ellos y constituyéndose así como un reto para dejar atrás cierto conservadurismo textual que era propiciado por los límites de la presentación en formato impreso.

A estas novedades se suma el hecho de que los datos de la edición ahora pueden integrarse con un abanico de recursos multimedia más amplio y heterogéneo (reproducciones en alta resolución de los manuscritos o impresos, animaciones, mapas de calor, etc.) que pueden incorporarse para enriquecer la experiencia de lectura y facilitar la comprensión por parte del lector de algunas decisiones editoriales respecto a la fijación del texto y la interpretación de las variantes.

## 2. Edición de obras con múltiples versiones: desafíos y soluciones en el entorno digital

Algunas de las obras que plantean desafíos específicos en la elaboración de una edición son aquellas de las que se conservan múltiples versiones. En el ámbito del teatro del Siglo de Oro estos casos son particularmente numerosos y pueden encontrarse en la producción de diversos autores. Entre ellos destaca Lope de Vega, con comedias como *La encomienda bien guardada / La buena guarda*<sup>2</sup>, así como Calderón de la Barca, cuya obra ofrece incluso más ejemplos significativos, como *El agua mansa /*

---

2 El manuscrito autógrafo de esta comedia conserva el texto de una versión primitiva, que posteriormente fue revisada y modificada por el mismo Lope, dando lugar a una segunda versión de la obra. Los editores que se han enfrentado a la elaboración de su edición a lo largo del tiempo han usado una versión u otra como base para su propio texto crítico, según los casos. Sònia Boadas, por ejemplo, en su edición incluida en la *Parte XV de comedias* editada por PROLOPE, ha propuesto un texto crítico basado en la segunda versión presente en el manuscrito (Vega Carpio, 2016a: 490). Por otro lado, Francisco Crosas, en su edición, ha optado por basarse en la versión primitiva (Vega Carpio, 2016b: 13).

*Guárdate del agua mansa*<sup>3</sup>. En circunstancias como estas, proporcionar a los lectores dos versiones de una misma obra en una edición en papel presenta muchas limitaciones. Frente a este tipo de necesidades, la solución que se adopta con mayor frecuencia es la de presentar los dos textos en secuencia; sin embargo, esto puede convertirlos en compartimentos estancos, dificultando la posibilidad de establecer relaciones explícitas y concretas entre ellos. Sobre este tema también se ha pronunciado Ramón Valdés Gázquez (2014: 11), quien sostiene que, al editar diferentes versiones de una obra, la única manera de proporcionar al lector los textos críticos sería en secuencia e incluyendo en cada uno de ellos el aparato crítico completo; sin embargo, esto resultaría poco práctico y generaría una redundancia innecesaria. Por esta razón, se suele optar por recoger el aparato en una única versión de la obra, que Valdés denomina «versión A», lo que implica que quienes consulten la «versión B» no puedan contar con la información necesaria para comprender plenamente el sistema de variantes. Como advierte el mismo Valdés, además, esta elección conlleva una consecuencia inevitable: aunque en teoría las versiones A y B deberían considerarse de igual importancia, en la práctica el texto que contiene el aparato crítico se convierte en la principal referencia para los lectores, «se canoniza», mientras que el otro queda relegado a un segundo plano. Por lo tanto, podemos concluir que las soluciones adoptadas hasta hoy en este formato no solo en la mayoría de los casos no logran establecer conexiones claras y directas entre los distintos textos, sino que terminan incluso por condicionar de alguna manera la recepción de dichas versiones.

En el entorno digital, en cambio, estos problemas pueden superarse gracias al uso de *software* o plataformas que integran los textos en una misma interfaz. Tales herramientas, además, no se limitan a ofrecer una simple visualización sinóptica, sino que dan al lector-usuario la posibilidad de explorar las relaciones entre dichas versiones de forma dinámica e interactiva, mucho más detallada, intuitiva y visual. Esto, por ejemplo, permite comprender de manera más inmediata cómo ciertos fragmentos evolucionan a través del proceso de reescritura y en qué consiste exactamente cada cambio: algunos pasajes pueden expe-

---

3 Ignacio Arellano sostiene que no se puede considerar un único texto crítico de la comedia, ya que Calderón escribió dos versiones con objetivos distintos. Por ello, en la edición crítica realizada junto a Víctor García Ruiz, han decidido presentar ambas versiones en páginas enfrentadas, adoptando un modelo de edición sinóptica que permite una comparación directa entre los textos y una visualización más clara de sus diferencias (Calderón, 1989: 79).

rimentar modificaciones estructurales o estilísticas, otros pueden expandirse con la adición de nuevos elementos, mientras que en ciertos casos fragmentos completos pueden ser suprimidos o reformulados en función de criterios diversos, que pueden responder tanto a necesidades dramáticas como a exigencias editoriales o censorias.

### 3. Un vistazo a las herramientas del pasado: entre innovación y abandono

En el marco de las Humanidades Digitales, en los últimos 20 años se han desarrollado varias herramientas para facilitar la visualización en paralelo de versiones de una misma obra y, en general, arrojar luz sobre el proceso de elaboración y reescritura de un texto. Sin embargo, cabe destacar que el desarrollo y mantenimiento de varias de ellas se ha detenido, como se verá a continuación, lo que pone de relieve un problema recurrente en este ámbito: la falta de sostenibilidad a largo plazo de aplicativos y proyectos en los que muy a menudo se ha invertido una gran cantidad de recursos, entre ellos, económicos. Afortunadamente, esto no implica necesariamente que dichos aplicativos hayan perdido su utilidad, ya que en muchos casos su código fuente sigue disponible en repositorios abiertos como GitHub.

Entre los *software* concebidos para abordar este tipo de necesidades, uno de los más conocidos fue Juxta. Desarrollado en 2009 y publicado originalmente como una aplicación de escritorio, en 2012 su funcionalidad fue llevada a la web con Juxta Commons, plataforma basada en la API de código abierto Juxta Web Service. Desde su lanzamiento, Juxta ofreció una solución innovadora para la comparación de textos, permitiendo cargar documentos en diversos formatos, incluidos TXT y XML-TEI<sup>4</sup>, y generar diferentes tipos de visualizaciones para la iden-

---

4 Tanto en Juxta como en Juxta Commons los textos a comparar podían subirse como archivos separados o, en el caso de textos codificados en XML-TEI con el método *parallel segmentation*, era posible cargar un único documento y permitir que el programa reconstruyera, a partir de su análisis, cada testimonio para la colación. La codificación en *parallel segmentation* se basa en la agrupación de las variantes de testimonios distintos, pero que se refieren a un mismo lugar crítico, dentro de un único elemento contenedor. En particular, el texto común a todos los testimonios se registra una sola vez y, en cada punto donde haya diferencias, se introduce un elemento <app> que agrupa las lecturas alternativas, cada una en un subelemento <rdg> (que a su vez está asociado a un testimonio específico). Sobre este método de codificación y los demás que se mencionarán más adelante en este trabajo, ver también la sección correspondiente de las TEI Guidelines, disponible en: <<https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/TC.html#TCAPLK>>.

tificación y análisis de variantes textuales. En particular, entre sus principales herramientas de visualización destacaban:

1. *Heat map*, una interfaz en la que se mostraba un texto base y se resaltaban las diferencias con los demás testimonios mediante un código de colores, facilitando así la rápida identificación de los puntos de variación más significativos entre los textos analizados.
2. *Side-by-side View*, una visualización sinóptica de los textos analizados, con líneas que conectaban los puntos de diferencia. Esta es la herramienta de referencia para el tipo de análisis que se plantea en este artículo (imagen 1 e imagen 2).
3. *Histogram*, un gráfico que proporcionaba una vista global del texto a través de barras estadísticas, resaltando las secciones con mayor grado de variación.

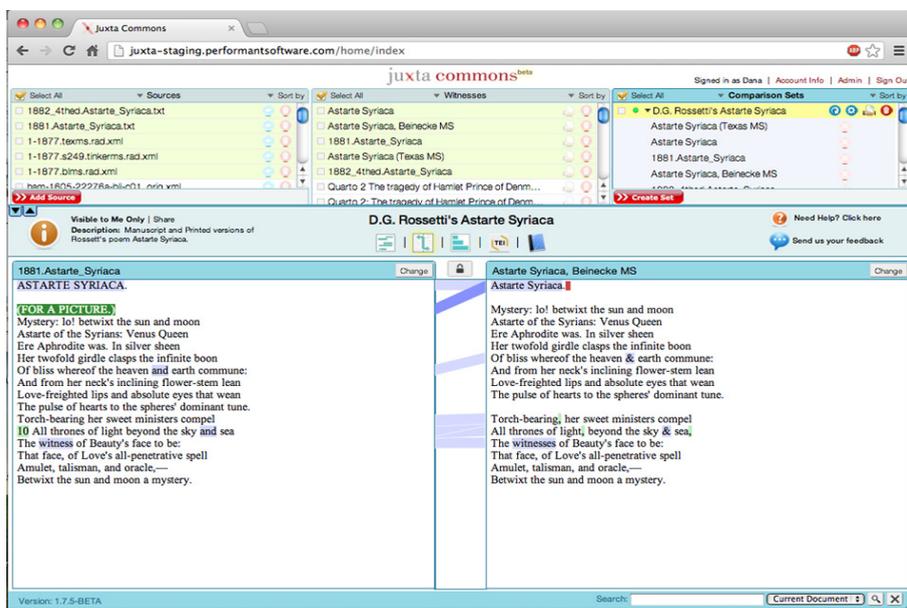


Imagen 1. Interfaz de Juxta Commons (Side-by-side View)<sup>5</sup>

- 5 Esta imagen y la información específica sobre Juxta y Juxta Commons han sido extraídas de su web oficial (<http://juxtacommons.org>). Aunque dicho sitio web actualmente no está operativo, su contenido ha sido recuperado mediante la herramienta Wayback Machine, disponible en el portal Internet Archive (<https://web.archive.org/>), que permite acceder también a portales que en la actualidad ya no están activos. En particular, se ha consultado la versión del portal registrada para la

A partir de la interfaz, en pocos clics era posible exportar los resultados de la comparación en múltiples formatos, favoreciendo su reutilización en otros proyectos, o incluso generar un aparato crítico que integraba las variantes textuales identificadas en la colación. Más allá de sus funcionalidades, cabe subrayar que uno de los aspectos más destacados de Juxta, tanto en su versión en línea como en la aplicación de escritorio, era su accesibilidad, ya que no requería conocimientos avanzados de programación, facilitando su uso e implementación por parte de investigadores y editores sin un perfil técnico especializado. Sin embargo, el desarrollo y mantenimiento de la herramienta cesaron en 2014, y desde entonces no ha recibido actualizaciones<sup>6</sup>.

A pesar de ello, es innegable que su impacto en el ámbito de las Humanidades Digitales fue significativo, ya que proporcionó un recurso potente para la comparación textual automatizada en un momento en el que este tipo de tecnologías aún no estaban ampliamente difundidas. Ahora bien, su diseño no estaba exento de limitaciones, así que sería útil examinar si alguna funcionalidad podría haberse optimizado con la perspectiva de su posible implementación en otros *software* o plataformas en un futuro.

En particular, uno de los principales inconvenientes de Juxta era la dificultad para identificar un tipo específico de variantes: las de alteración de orden. Como ya se ha mencionado, el aplicativo destacaba las diferencias entre un texto y otro, sin detenerse en aspectos más complejos de la correspondencia textual. Esto implica que la información que el aplicativo proporcionaba al comparar dos versiones podía resultar limitada en ciertos casos, especialmente cuando en una de ellas se producía un cambio de orden de algunos elementos. De hecho, cuando un texto presentaba una palabra o un verso que en otra versión aparecía en una

---

fecha 04/09/2018 y la imagen se ha sacado de la sección User Guide. El enlace para su consulta es el siguiente: <https://web.archive.org/web/20180904011955/http://www.juxtacommons.org/guide> (última consulta: 6 de febrero de 2025). Para ulteriores informaciones sobre Juxta y Juxta Web Service, ver también Roeder (2020).

6 El uso de Juxta y Juxta Commons podía requerir conocimientos de XML-TEI (aunque no necesariamente, ya que el *software* permitía trabajar también con archivos en texto plano), pero no competencias en programación. Hoy en día, lamentablemente, la situación se complica debido a la desactivación de la plataforma Juxta Commons. Por esta razón, para poder volver a utilizar sus funciones, es necesario acudir al código de Juxta Web Service (disponible en: <https://github.com/performant-software/juxta-service>). Última consulta: 6 de febrero de 2025), aunque su implementación resulta bastante compleja, especialmente para quienes no posean conocimientos específicos en ámbito informático y de programación.

posición diferente, el programa no reconocía que se trataba del mismo segmento, a pesar de ser este un dato altamente relevante desde el punto de vista filológico, cuya detección resultaría de gran utilidad. Este inconveniente se hacía evidente en la visualización sinóptica, donde se comprobaba que la herramienta no era capaz de establecer la correspondencia entre los fragmentos. Como prueba de ello, si el usuario intentaba hacer clic sobre la variante en uno de los textos, Juxta solo resaltaba en amarillo ese segmento específico y señalaba su ausencia en la misma posición dentro de la otra versión a través de una flecha, sin indicar que ese mismo verso se encontraba efectivamente en otra parte del texto paralelo.

Con todo, existía una forma de paliar, al menos en parte, esta limitación del *software*. De hecho, era posible asociar una nota a una variante específica de un testimonio para indicar que ese segmento textual se desplazaba a otra posición en la versión alternativa (imagen 2). Este proceso, sin embargo, se hacía *a posteriori* y manualmente; además, esta solución no resultaba del todo eficaz desde un punto de vista visual, ya que las notas quedaban algo relegadas dentro del entorno gráfico, lo que hacía que su consulta no fuera tan inmediata ni intuitiva, reduciendo así su utilidad en el análisis comparativo<sup>7</sup>.



Imagen 2. Variante de alteración de orden en Juxta 1.4 (aplicación de escritorio): el *software* no reconoce que los dos «verso 8» en pantalla son el mismo elemento en una posición distinta

7 Se subraya que estas informaciones se refieren principalmente a la versión de escritorio de Juxta, que es la que hemos podido probar directamente.

Otro aplicativo diseñado específicamente para la comparación y análisis de versiones alternativas de una misma obra es *Versioning Machine*, concebido por Susan Schreibman y lanzado por primera vez en 2002. Al igual que en el caso de *Juxta*, el *software* ha quedado sin actualizaciones desde hace tiempo, ya que su última versión, la 5.0, se remonta a 2015; sin embargo, la web del proyecto sigue activa y es posible acceder a la documentación y a los archivos necesarios para su funcionamiento.

Para que *Versioning Machine* funcione correctamente y pueda generar una visualización sinóptica de los distintos textos, es necesario que estos y sus respectivas variantes se organicen dentro de un mismo archivo XML-TEI utilizando uno de los dos métodos de codificación admitidos: *parallel segmentation* o *location-referenced encoding*. Posteriormente, la plataforma se sirve de una transformación mediante XSLT (Extensible Stylesheet Language Transformations) para procesar la información codificada en XML-TEI y reconstruir automáticamente cada versión de la obra en formato HTML, permitiendo su visualización en un navegador web.

Entre los dos métodos de codificación que se acaban de mencionar, el más utilizado hoy en día en los proyectos de edición digital de teatro del Siglo de Oro es el *parallel segmentation*, puesto que su aplicación es relativamente sencilla y lo bastante flexible para ajustarse a las necesidades de las comedias y a la gestión de sus variantes. Este permite registrar el texto común a los varios testimonios una sola vez y señalar de manera puntual los puntos de divergencia a través de etiquetas específicas<sup>8</sup>. Sin embargo, este enfoque resulta más eficaz cuando las diferencias entre las versiones afectan a fragmentos alineados, es decir, que ocupan más o menos la misma posición en los textos. En cambio, cuando los testimonios presentan también variantes de alteración de orden, puede resultar útil recurrir al otro método compatible con *Versioning Machine*: el *location-referenced encoding*. A diferencia del *parallel segmentation*, que asume una correspondencia lineal entre los textos, este sistema ofrece mayor flexibilidad al permitir que las variantes sean identificadas y vinculadas incluso cuando aparecen en posiciones diferentes dentro de cada testimonio<sup>9</sup>.

---

8 Para una explicación más extensa y detallada sobre el funcionamiento del método *parallel segmentation*, ver la nota 4.

9 Este sistema utiliza el atributo @loc para asignar un mismo valor a los fragmentos que guardan algún tipo de correspondencia, permitiendo así que la plataforma

Gracias a este método, por lo tanto, es posible seguir con precisión cómo un segmento textual evoluciona a lo largo de los distintos testimonios que lo transmiten: en particular, al pasar el cursor sobre una variante presente en uno de los textos, esta y sus correspondencias en las demás versiones se resaltan en amarillo (imagen 3). Si a esto luego se suma la capacidad de Versioning Machine de visualizar correcciones y otras intervenciones dentro de los textos, así como de integrar imágenes de los testimonios y gestionar notas de comentario, resulta aún más evidente su potencial para representar determinados procesos y dinámicas textuales.

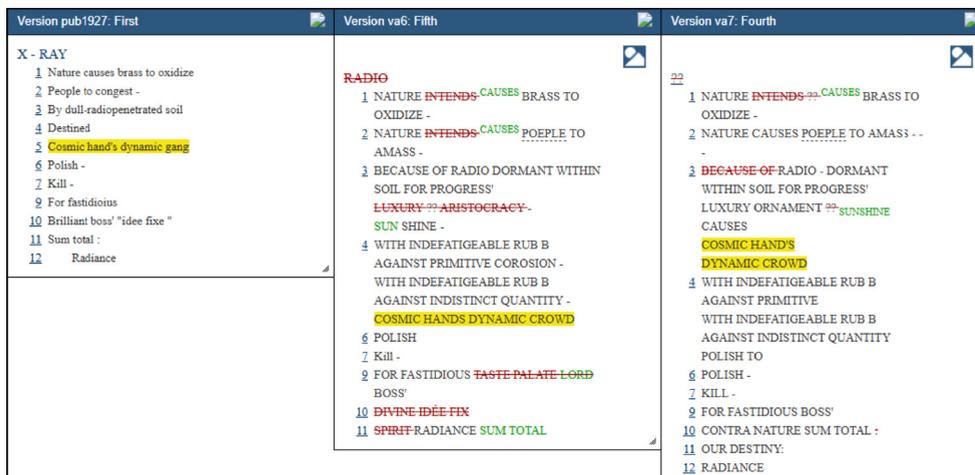


Imagen 3. Alteración de orden en Versioning Machine 5.0<sup>10</sup>

establezca la relación entre pasajes aunque aparezcan en posiciones diferentes dentro de cada testimonio.

- 10 Este sistema de correspondencias cromáticas presenta algunos inconvenientes. El primero es que, al acceder por primera vez a la visualización de las versiones, los textos aparecen «limpios», es decir, sin ningún tipo de resaltado. Para poder ver las variantes será necesario pasar el cursor por encima de cada palabra, lo que dificulta que las diferencias entre los textos salten a la vista de inmediato. En segundo lugar, el sistema parece haber sido concebido principalmente para textos breves. Esto se hace evidente en situaciones en las que una variante haya sido an-

Sin embargo, al igual que ocurre con Juxta, este *software* también presenta ciertas limitaciones. De hecho, cabe destacar que, al menos en su versión predeterminada descargable de la web oficial, Versioning Machine no proporciona soporte para todos los elementos de codificación propios de los textos teatrales<sup>11</sup>. Esto implica que para utilizar la herramienta y conseguir visualizar correctamente las comedias se necesita una fase previa de personalización, lo que podría desalentar aquellos que, aunque interesados en aprovechar sus funcionalidades, no posean los conocimientos técnicos necesarios para adaptar el *software* a sus necesidades.

Además, es importante señalar que la metodología de codificación de tipo *location-referenced* tiene un uso bastante limitado y, sobre todo, no suele emplearse en el ámbito de la edición de textos de teatro del Siglo de Oro, donde se prefiere el uso de *parallel segmentation* o, en algunos casos, de *double-end-point attachment*<sup>12</sup>. La consecuencia de esto es que, si se marcaran los textos teatrales utilizando este método, la interoperabilidad de la codificación resultaría limitada, lo que podría dificultar la reutilización de los datos para otros proyectos.

- 
- tipicada o postergada varios versos en una de las versiones; a pesar de estar resaltada en amarillo, su localización no resulta inmediata, y el usuario se ve obligado a desplazarse manualmente por el texto, sin referencias claras que indiquen su ubicación exacta.
- 11 Si un texto teatral se marca con los elementos <sp>, <speaker> y <stage> y se asocia al archivo XML el esquema RelaxNG que viene por defecto con Versioning Machine, herramientas como Oxygen detectarían errores. Esto ocurre porque dicho esquema, que define qué elementos TEI se pueden usar en la codificación, no incluye estos en su estructura. Como consecuencia, para visualizar correctamente una comedia no solo será necesario personalizar este último archivo, sino también el XSLT, ya que este se basa en la estructura definida en el esquema para procesar y transformar la codificación en HTML. A partir de esto, resulta evidente que el uso de Versioning Machine necesita competencias técnicas más profundas en comparación con un *software* como Juxta.
  - 12 El método *double-end-point attachment* (DEPA) permite codificar el aparato crítico por separado del texto, enlazando cada entrada con su segmento textual correspondiente mediante unas referencias. Para ello, se delimitan los segmentos con variantes insertando anclas (<anchor>) al inicio y al final de cada uno. Luego, el aparato crítico se vincula a dichas anclas, permitiendo conectar con precisión cada entrada al texto principal. Este método facilita la gestión de estructuras superpuestas y evita que se sobrecargue el texto con el marcado, mejorando su claridad y legibilidad.

#### 4. EVT2: una herramienta actualizada para la edición digital y la gestión de versiones textuales

Tras el análisis del apartado anterior, en el que se han considerado aplicativos que han dejado de recibir actualizaciones y se han vuelto obsoletos (o casi), resulta pertinente centrarse en una de las plataformas más conocidas y utilizadas en los últimos años para la visualización de ediciones digitales, con el fin de evaluar en qué medida sus funcionalidades permiten entender con mayor claridad el proceso de escritura y reescritura de una obra y gestionar la comparación de versiones. Se trata de Edition Visualization Technology (EVT), un entorno desarrollado en la Universidad de Pisa por el equipo liderado por Roberto Rosselli del Turco, que ofrece una solución flexible para la visualización y publicación de textos codificados en XML-TEI. El *software* cuenta actualmente con tres versiones:

1. EVT1, lanzada en 2013 en el marco del proyecto Digital Vercelli Book, diseñada específicamente para la publicación de ediciones diplomático-interpretativas o críticas con testimonio único.
2. EVT2, publicado en 2016, que añade la posibilidad de gestionar ediciones críticas con varios testimonios.
3. EVT3, cuya versión beta se ha lanzado recientemente y que, entre otras cosas, incorpora un soporte específico para ediciones de *filologia d'autore*.

Como el desarrollo de EVT3 resulta aún en una fase bastante prematura, para este análisis nos centraremos principalmente en la segunda versión<sup>13</sup>.

Para el funcionamiento de esta plataforma se necesitan conocimientos de XML-TEI y algunas competencias básicas en la gestión de CSS para la personalización del *output* de visualización. Su configuración, además, no requiere un procesamiento mediante XSLT para transformar los archivos XML en una visualización navegable, como ocurre en Versioning Machine, lo que simplifica su implementación. Para ediciones críticas digitales EVT2 también permite visualizar las lecturas de distintos testimonios que estén codificados en un archivo XML-TEI prin-

---

13 Para ulteriores informaciones sobre EVT1 y EVT2, además del sitio oficial del *software*, ver también Alvite Díez y Rojas Castro (2022: 9-15) y Di Pietro, Martignano y Rosselli Del Turco (2019).

principal mediante el método *parallel segmentation*<sup>14</sup>. Por lo demás, la plataforma integra muchas de las funcionalidades presentes ya en los otros *software* analizados, dando la posibilidad de visualizar los facsímiles de los testimonios y representar correcciones y otras intervenciones sobre el texto por parte del autor u otros agentes. Además, se pueden integrar varios niveles de notas y diferenciarlos a nivel cromático modificando el archivo CSS, así como realizar búsquedas avanzadas en el texto y extraer *named entities*, es decir, nombres propios de personas, lugares o instituciones mencionados en la obra.

Lo que resulta interesante ahora es analizar las funcionalidades inéditas que la plataforma ofrece para la gestión de versiones. En particular, mediante pocas modificaciones en el archivo de configuración es posible habilitar en EVT una modalidad denominada *Multiple recensions*, diseñada precisamente para gestionar versiones de una misma obra. Cabe señalar que las informaciones sobre esta funcionalidad en el manual de uso que acompaña a la plataforma son escasas, con lo cual todo lo que se presenta a continuación ha tenido que extraerse a partir del análisis directo de una de las ediciones ejemplo que se descargan automáticamente con la carpeta de trabajo de EVT<sup>15</sup>.

Usando la funcionalidad *Multiple recensions* es posible visualizar diferentes versiones de un texto, siempre que estas hayan sido codificadas en el mismo archivo XML-TEI con un tipo de etiquetas específicas. El paso previo para poder llegar a hacer eso, sin embargo, es especificar tanto en el archivo de configuración como en el XML-TEI cuántas y cuáles son las versiones de la obra, estableciendo un sistema de referencias que vincule cada una de ellas con los testimonios que las transmiten<sup>16</sup>. Después, se procede a codificar los textos registrando las partes en común una sola vez e insertando un elemento <app> en los puntos donde se produzcan diferencias. De este modo se pueden recoger de una vez las lecturas de las distintas versiones, con la posibilidad de marcar variantes específicas dentro de cada una de ellas.

---

14 Cabe destacar que EVT2 permite también la presentación de textos provenientes de diferentes archivos XML dentro de una única interfaz. Esta funcionalidad se utiliza, por ejemplo, para comparar el texto crítico de la edición con los textos de las fuentes relacionadas.

15 Ver a tal respecto el archivo *avicenna.xml* incluido en la carpeta de EVT (*Edizione Logica Avicennae*, disponible también en: [http://evt.labcd.unipi.it/demo/evt2-beta2/avicenna/#/readingTxt?d=doc\\_1&p=C-112v&s=text-body-div&e=critical](http://evt.labcd.unipi.it/demo/evt2-beta2/avicenna/#/readingTxt?d=doc_1&p=C-112v&s=text-body-div&e=critical)).

16 En la codificación XML-TEI las versiones reciben identificadores únicos, a los cuales remitirá el valor del atributo @ana presente en cada lista de testimonios (se asociará una lista a cada versión).

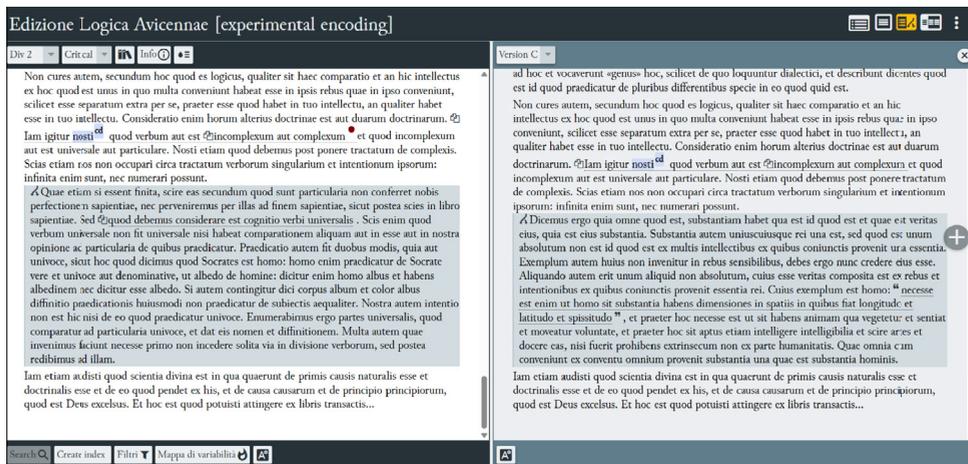


Imagen 4. Visualización de versiones de una obra en EVT2

Esta funcionalidad resulta especialmente útil para proporcionar una idea al lector de las distintas versiones de un texto y de cómo estas también pueden corromperse en el proceso de transmisión de la obra, dependiendo de los diferentes testimonios. No obstante, su implementación ha revelado algunos problemas y fallos de funcionamiento, lo que pone de manifiesto la necesidad de optimizaciones para poder explotar al máximo sus potencialidades. Algunos de los problemas en cuestión se analizarán en el siguiente apartado, donde esta funcionalidad se aplicará a un caso concreto. Aquí nos limitamos a señalar que, una vez más, esta herramienta tampoco permite lograr una visualización satisfactoria en aquellos casos en que un mismo elemento textual aparece en puntos muy distintos de dos versiones. En estos casos, la solución más inmediata y eficaz para evidenciar una correspondencia entre ellos sigue siendo el uso de notas editoriales que indiquen dichas relaciones.

## 5. Un caso práctico: la edición digital de los finales alternativos de *El castigo sin venganza*

En el ámbito del teatro áureo, una comedia que se presta a la aplicación de *software* específicos para superar los problemas de representación del texto crítico que han surgido en la elaboración de su edición en papel es *El castigo sin venganza*, compuesta por Lope de Vega en 1631.

Dichos problemas derivan de la compleja tradición textual de la obra y, más concretamente, de la presencia de un manuscrito autógrafo que revela numerosas variantes de autor y fases de redacción. En particular, según Ramón Valdés y Alejandro García-Reidy, responsables de la edición de la obra publicada en la *Parte XXI* editada por PROLOPE, es posible distinguir dos fases de redacción en el manuscrito. La primera, que denominan O<sup>1</sup>, corresponde a una primera versión del texto, mientras que la segunda, O<sup>2</sup>, es el resultado de una revisión posterior en la que Lope introduce diversas correcciones y modificaciones (Vega Carpio, 2022: 817-818).

Estas fases, a su vez, se vinculan con diferentes testimonios y momentos de la tradición: algunos de los testimonios en cuestión, de hecho, derivan de O<sup>1</sup> (un ejemplo es la edición suelta ilegal que, posiblemente, se publicó en Sevilla en torno a 1632), mientras que otros reflejan la fase de redacción sucesiva (como el texto de la comedia incluido en la *Parte* de Lope publicada en 1635, en Madrid), lo que añade múltiples capas de interpretación al texto (Vega Carpio, 2022: 821). Para complicar aún más este panorama, en el autógrafo encontramos intervenciones realizadas por las compañías teatrales, modificaciones producto de la censura y, finalmente, diferentes versiones del final.

Especialmente en lo que se refiere al final de la comedia, en su edición en papel, García-Reidy y Valdés realizaron un análisis detallado de las variantes de autor presentes en los últimos folios del manuscrito autógrafo, logrando reconstruir cuatro finales alternativos que, hipotéticamente, pudieron haberse representado en diferentes momentos durante el período en que la obra se puso en escena (Vega Carpio, 2022: 851). De estos cuatro finales, dos en particular, el segundo y el tercero, poseen un valor filológico casi equivalente, y es sumamente complicado decidir de manera inequívoca cuál de los dos incorporar al texto crítico, dado que existen argumentos sólidos para adoptar o descartar tanto el uno como el otro.

Resumiendo la cuestión con el objetivo de dar una idea de su complejidad, cabe decir que el segundo de estos cuatro finales, redactado íntegramente por Lope, presenta un problema a nivel diegético, puesto que un personaje alude a un aspecto de la trama que, según la lógica interna de la obra, no podría conocer. A pesar de esta incongruencia, el final en cuestión es el que se canoniza en los testimonios impresos y en la mayoría de las ediciones posteriores. A esto se suma la intervención sobre el autógrafo del censor y amigo de Lope, Pedro Vargas Machuca,

quien corrigió el error, posiblemente con el consentimiento del propio dramaturgo, dando origen a la tercera versión del final (Boadas, 2024: 285-286). Esta última, aunque no es enteramente atribuible a la mano de Lope, resulta por supuesto más correcta desde el punto de vista de la construcción y la coherencia dramática.

El resultado de la situación que se acaba de presentar es un auténtico dilema editorial, lo que hace especialmente ardua la fijación de un texto crítico único. Según nos ha referido directamente el propio Valdés, este asunto fue objeto de un debate apasionado entre los mismos editores, quienes finalmente optaron por incorporar en su texto el segundo final, relegando los demás, incluido el corregido por el censor, al apéndice digital de la edición<sup>17</sup>. Con todo, para entender lo espinosa que resulta la cuestión, basta con pensar que en otra edición elaborada en el marco del mismo grupo de investigación PROLOPE (la de 2016, preparada para la compañía teatral Rakatá) se optó en cambio por utilizar el tercero.

Con estas premisas, y a partir de lo que hemos expuesto en el apartado anterior, queda claro que la edición digital representa la opción más adecuada para casos de este tipo. De hecho, la tecnología en estas circunstancias nos ofrece una perspectiva diferente: en ausencia de argumentos definitivos que permitan privilegiar inequívocamente una versión sobre otra y justificar su incorporación exclusiva en el texto crítico, el medio digital permite presentar ambas de manera simultánea y establecer conexiones explícitas y directas entre ellas. De esta manera, el lector puede comprender más a fondo el proceso de elaboración de la obra y los cambios específicos que llevaron de una versión a otra.

Procedemos, por tanto, a crear una visualización sinóptica de prueba de los finales de *El castigo sin venganza* usando EVT<sub>2</sub>, con el objetivo de analizar tanto las posibilidades como las limitaciones de esta herramienta en relación con los problemas textuales de la obra. Para ello, realizamos las modificaciones pertinentes en el archivo de configuración, activando el modo *Multiple recensions* y estableciéndolo como predefinido, de manera que la plataforma se abra directamente con este tipo de visualización. Asimismo, especificamos en la sección correspondiente cuántas y cuáles versiones del final deben visualizarse.

A continuación, creamos el archivo XML-TEI en el que repetimos las versiones a codificar y definimos las listas de testigos considerados

---

17 Esta sección que fue publicada en línea por limitaciones de espacio de la propia edición en papel (apéndice disponible en: <<https://ddd.uab.cat/record/268795>>).

en la edición, los cuales se agruparán en función del final que transmiten. Posteriormente, procedemos a la codificación del texto de cada versión. En este proceso, como ya se ha mencionado, las partes comunes a los distintos finales se codificarán una sola vez dentro del mismo documento. En los puntos donde existan diferencias entre ellos, estas se detallarán dentro de un elemento <app><sup>18</sup> (en la interfaz los puntos de divergencia entre finales aparecerán indicados junto a un icono con una doble flecha).

En esta fase del proceso se evidencia la primera dificultad. Una vez finalizada la codificación, al abrir la interfaz de EVT2 para visualizar los resultados, se detectan inmediatamente algunos problemas.

<i>Descúbralos</i>	<i>Descúbralos</i>
<b>MARQUÉS:</b>	<b>MARQUÉS:</b>
3012 Vuelve a mirar el castigo	3012 Vuelve a mirar el castigo
3013 ↯ sin venganza.	3013 ↯ de su culpa.
<b>DUQUE:</b> ↯	<b>DUQUE:</b> ↯
3016 ↯ P agó la maldad que hizo	3016 ↯ p agó la maldad que hizo
3017 por heredarme.	3017 por heredarme.

Imagen 5. Problemas de visualización de los finales de *El castigo sin venganza* con EVT2

Como puede observarse en la imagen, una parte del texto de cada versión desaparece (la numeración de los versos salta de 3013 a 3016). Esto se debe a que dichos versos fueron incluidos simultáneamente dentro del elemento utilizado para resaltar las diferencias entre los finales, lo cual resulta lógico tanto desde una perspectiva de coherencia semántica (dado que la intervención del censor afecta a todos estos versos en un mismo momento y no de manera separada en diferentes fases del proceso de corrección) como por razones de eficiencia y rapidez en la codificación.

El problema radica en que EVT2 no es capaz de gestionar variaciones textuales que afecten a más de un verso, si estos se codifican conjuntamente dentro de un mismo elemento <app>. La solución, por lo tanto, consiste en codificar cada verso individualmente. De este modo, se consigue un resultado como el siguiente:

18 Los segmentos de texto específicos para una determinada versión se insertarán dentro de <app> y, en particular, dentro de dos elementos anidados uno dentro del otro: <rdgGrp> y <rdg>. Así, habrá un grupo de elementos <rdgGrp> y <rdg> específico para una versión y otro grupo para otra versión.

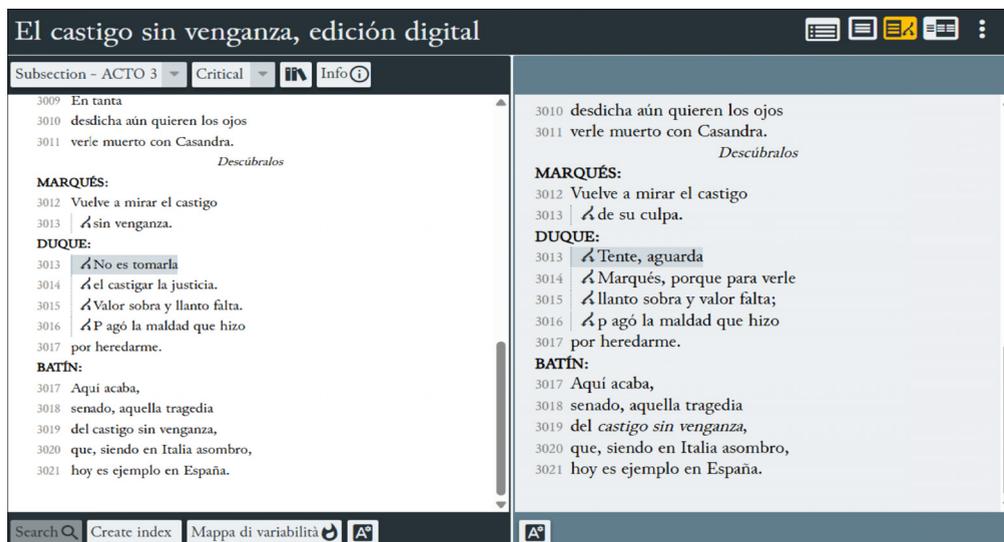


Imagen 6. Visualización sinóptica del segundo y del tercer final de *El castigo sin venganza* elaborada con EVT2

Esta visualización presenta ciertas limitaciones derivadas del tipo de codificación empleada. Esto se hace evidente al pasar el cursor del ratón sobre el texto, ya que solo se resaltan en gris oscuro versos individuales en ambas partes de la pantalla, sin que se establezca una conexión entre bloques completos de texto, como sería deseable. No obstante, incluso con esta visualización básica, queda claro que el uso de este tipo de herramientas puede resultar sumamente útil. Con una simple inspección de la interfaz, observando los iconos con flechas, es posible detectar diferencias entre los textos de manera rápida e intuitiva. En una edición impresa de la obra, en cambio, el lector se vería obligado a alternar constantemente entre el texto crítico y el apéndice para localizar e interpretar las diferencias entre las distintas versiones, lo que no solo resulta menos eficiente, sino que también dificulta una visión global de las variaciones textuales.

Si a lo ya mencionado se suma la posibilidad de codificar, para cada versión, sus variantes específicas (asociadas al grupo de testigos que la transmiten), queda claro que una herramienta como esta representa un recurso fundamental para la elaboración de una edición crítica que, como afirmaba Gianfranco Contini, logre verdaderamente colocar «in sistema i dati» (Contini, 1974: 369).

Sería igualmente interesante generar, en este caso, una visualización sinóptica que incluyera simultáneamente las cuatro versiones del final de la obra, permitiendo así obtener una visión global del proceso creativo. Sin embargo, esto resultaría extremadamente complejo, si no directamente imposible, con EVT<sub>2</sub> (al menos adoptando una codificación ortodoxa), debido a las limitaciones de la plataforma para gestionar variaciones que exceden los límites del verso, como se ha mencionado anteriormente. De hecho, esto impide representar de forma adecuada diferencias muy marcadas entre finales distintos, especialmente en casos donde una versión no solo sustituye algunos versos por otros, sino que introduce intervenciones completas de personajes. No obstante, se espera que estos y otros problemas sean solucionados con EVT<sub>3</sub>. En este sentido, las pruebas preliminares que hemos realizado con la nueva plataforma indican que, aunque todavía se encuentra en una fase temprana de desarrollo, ya ha corregido algunas de las dificultades de codificación detectadas en EVT<sub>2</sub>, lo que permite vislumbrar avances prometedores en la gestión de variaciones textuales más complejas.

En último lugar, resulta también interesante reflexionar sobre cómo, en un entorno digital como el que acabamos de mostrar y en una edición ideal de *El castigo sin venganza*, se podría integrar el uso de recursos multimedia de diverso tipo (entre ellos, imágenes en alta resolución de los distintos testimonios que transmiten la obra, animaciones, etc.)<sup>19</sup>. En el caso concreto de esta obra, la inclusión de fotografía espectral permitiría que el lector-usuario entendiera qué correcciones en los últimos folios del manuscrito autógrafo son atribuibles al censor Pedro Vargas Machuca, dándole una idea más clara del proceso de elaboración del final de la obra. Sin embargo, cabe subrayar que sería oportuno que las imágenes en cuestión no se presentaran de forma íntegra y sin procesar, ya que en muchos casos esto resulta innecesario, especialmente cuando el fragmento analizado se reduce a una sola línea dentro del espacio de la página. En su lugar, debería priorizarse la selección de detalles específicos de variantes o pasajes relevantes para el análisis textual e interpretativo. De hecho, hay que recordar que seleccionar y procesar cuidadosamente los materiales e imágenes a los

---

19 En EVT<sub>2</sub> esto está permitido hasta cierto punto. De hecho, lo más común es acompañar el texto crítico únicamente con el facsímil digital, aunque sería deseable ofrecer una mayor flexibilidad y ampliar el repertorio de recursos multimedia incorporando nuevos elementos.

que el lector-usuario tendrá acceso, facilitando y optimizando su experiencia de lectura y consulta de los datos de la edición, constituye una responsabilidad esencial del editor crítico en ámbito digital.

## 6. Conclusiones

El estudio de la variabilidad textual en la edición crítica siempre ha representado un reto para los filólogos, especialmente cuando una obra presenta múltiples versiones que reflejan distintas fases de reescritura o transmisión. La forma en que estas variaciones se han representado a lo largo del tiempo ha estado condicionada por las limitaciones materiales del soporte, siendo la edición impresa un formato que, en muchos casos, ha obligado a seleccionar y condensar la información textual en un aparato crítico de consulta poco intuitiva y en otras secciones como el prólogo de la edición o eventuales apéndices. Frente a esta problemática, el entorno digital ha abierto nuevas posibilidades para la representación de la variabilidad textual, permitiendo un acceso más dinámico a los datos y facilitando la comparación entre versiones de una misma obra. En este sentido, *software* como Juxta y Versioning Machine han sido pioneros en la exploración de metodologías digitales para la comparación de versiones y, aunque su desarrollo se ha detenido, su impacto en el panorama de las Humanidades Digitales ha sido clave. En particular, su contribución ha sido fundamental para demostrar la viabilidad y la pertinencia del uso de tecnologías informáticas para el análisis textual, especialmente en los casos más complejos. A partir de estos primeros experimentos, se han desarrollado progresivamente programas cada vez más sofisticados para solucionar estos tipos de problemas. Uno de estos programas es EVT, una plataforma versátil y potente, cuyas potencialidades pueden apreciarse especialmente en casos como *El castigo sin venganza*, donde la presencia de múltiples finales y correcciones de autor plantea un reto editorial difícil de resolver en el formato impreso. Comprobado, aunque sea parcialmente, su utilidad, podemos concluir que el futuro de la edición crítica digital pasa por el desarrollo de plataformas cada vez más flexibles y capaces de renovarse continuamente para responder a las nuevas necesidades de la filología y a los avances tecnológicos. Al mismo tiempo, la sostenibilidad sigue siendo un desafío clave: el desarrollo de herramientas debe ir acompañado de estrategias para garantizar su preservación a largo plazo, evitando la obsolescencia y permitiendo su actualización constante. Solo

consolidando modelos que combinen innovación, estabilidad e interoperabilidad, la edición digital podrá afianzarse como una alternativa real y duradera, redefiniendo las formas de acceder, analizar y comprender los textos en la era digital.

### Bibliografía

- ALVITE DÍEZ, María Luisa, y Antonio ROJAS CASTRO, «Ediciones digitales académicas: concepto, estándares de calidad y software de publicación», *Profesional de la Información*, 31, 2 (2022). DOI: <<https://doi.org/10.3145/epi.2022.mar.16>>.
- BOADAS, Sònia, «Lope de Vega, Pedro de Vargas Machuca y el final de El castigo sin venganza», *Rassegna iberistica*, 47 (122), 2024, pp. 271-292. DOI: <<https://doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2024/23/001>>.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El agua mansa: Guárdate del agua mansa*, eds. Vicente García Ruiz e Ignacio Arellano Ayuso, Reichenberger, Kassel, 1998.
- CONTINI, Gianfranco, «Ricordo di Joseph Bédier» en *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei – Nuova ed. aumentata di “Un anno di letteratura”*, Einaudi, Torino, 1974, pp. 358-371.
- DI PIETRO, Chiara, Chiara MARTIGNANO y Roberto ROSSELLI DEL TURCO, «Progettazione e implementazione di nuove funzionalità per EVT2: lo stato attuale dello sviluppo», *Umanistica Digitale*, 7 (2019). DOI: <<https://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/9322>>.
- EDITION VISUALIZATION TECHNOLOGY. <<http://evt.labcd.unipi.it/>>.
- EDIZIONE LOGICA AVICENNAE. <[http://evt.labcd.unipi.it/demo/evt2-beta2/avicenna/#/readingTxt?d=doc\\_1&p=C-112v&s=text-body-div&e=critical](http://evt.labcd.unipi.it/demo/evt2-beta2/avicenna/#/readingTxt?d=doc_1&p=C-112v&s=text-body-div&e=critical)>.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, y Ramón VALDÉS GÁZQUEZ, *Apéndices a la edición crítica de «El castigo sin venganza»*, 2022. <<https://ddd.uab.cat/record/268795>>.
- JUXTA COMMONS. <<http://juxtacommons.org>> (portal no operativo; acceso mediante el siguiente enlace: <<https://web.archive.org/web/20180904011955/http://www.juxtacommons.org/guide/>>).

- MASAI, François, «Principes et conventions de l'édition diplomatique», *Scriptorium. Revue internationale des études relatives aux manuscrits*, IV (1950), pp. 177-193.
- ROEDER, Torsten, «Juxta Web Service, LERA, and Variance Viewer. Web based collation tools for TEI», *RIDE*, 11 (2020). DOI: <<https://doi.org/10.18716/ride.a.11.5>>.
- TEI P5: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange. Version 4.9.0. Last updated on 24th January 2025, revision f73186978. <<http://www.tei-c.org/Vault/P5/2.5.0/doc/tei-p5-doc/en/html/>>.
- VALDÉS GÁZQUEZ, Ramón, «Por la dignidad del texto. El teatro del Siglo de Oro y de Lope de Vega en la red. Principios ecdóticos y de Humanidades Digitales», en *Editar el Siglo de Oro en la era digital*, eds. Susanna Allés Torrent y Eugenia Fosalba, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona – Servei de Publicacions, 2024, pp. 71-108.
- VALDÉS GÁZQUEZ, Ramón, «Variantes, rastros, hitos e instancias autoriales entre borradores, manuscritos e impresos de *El castigo sin venganza* y la labor del editor», *Hipogrifo*, 9, 2 (2021), pp. 1041-1098. DOI: <<https://doi.org/10.13035/H.2021.09.02.69>>.
- VALDÉS GÁZQUEZ, Ramón, «Anhelos, realidades y sueños ante la perspectiva y urgencia de la edición crítica digital. Reflexiones desde un grupo de investigación», *Anuario Lope de Vega*, 20 (2014), pp. 1-46. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolo pedevega.86>>.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza*, eds. Alejandro García-Reidy y Ramón Valdés Gázquez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XXI*, coords. Guillermo Pontón y Ramón Valdés Gázquez, Gredos, Barcelona, 2022, pp. 861-1010.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La buena guarda*, ed. Sònia Boadas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. Luis Sánchez Lailla, Gredos, Madrid, 2016, vol. II, pp. 427-667.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La buena guarda*, ed. Francisco Crosas, Eunsa – Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 2016.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. PROLOPE, PPU, Barcelona, 2016.
- VERSIONING MACHINE 5.0. <<http://v-machine.org/samples/>>.

## ÍNDICE ONOMÁSTICO Y DE MATERIAS

- a posteriori* 63, 63 (n. 5-6), 65 (n. 12),  
72, 72 (n. 23), 76  
*Academias morales de las musas* 12  
acotación 68  
adición (añadido) en el margen 33, 39,  
62, 63, 63 (n. 5), 64, 65, 65 (n. 11), 66,  
68, 69, 69 (n. 19), 70, 72-78, 78  
(n. 34), 79-80  
Afán de Ribera, Fernando 15  
Agustín, san 32  
Alatorre, Antonio 148  
Aldrete, Pedro 26  
Álvarez de Toledo, María (La Peren-  
denga) 113  
Am, María Teresa 85, 86, 92, 100, 101,  
103, 104  
amanuense 4 (n. 3), 27, 37-39, 40, 52-54  
*Ambaixada del príncep Licomandro a  
l'emperador de Bugia* 92  
*Amor con vista* 67, 70 (n. 19), 71, 72,  
75 (n. 31), 78 (n. 34)  
*Amor, pleito y desafío* 10, 10 (n. 7), 65  
(n. 11), 67, 70 (n. 21)  
análisis de sentimientos (análisis de  
emociones) 190, 191, 194-196, 206  
anatomía 175, 176  
Ángelo 114  
Aníbal Barca 79  
Annio de Viterbo, Joan 186, 187  
Anselmo 125  
Antonio 126, 130  
Antonio de Padua, san 112, 114, 115,  
124, 126, 131  
apócrifo 5, 6, 32  
apógrafo 37, 41  
aprobación 116  
archivo 26, 56, 58  
*Argenis* 101  
Aristeo 131  
Armuelles, Toribio de 29  
arpa 141, 152, 154  
Astrana Marín, Luis 46, 47  
Atayde, Jerónimo de (Gerónimo) 6  
*AUTESO* 66 (n. 13)  
autógrafo 3 (n. 1), 5, 23-35, 37, 40, 41,  
46, 48, 49, 50, 52, 54-56, 59, 61, 62, 62  
(n. 3), 63 (n. 5), 64 (n. 10), 66, 66  
(n. 13), 68, 70 (n. 22), 74  
autor 24, 28, 33, 41, 49, 54, 55, 59  
autorizado 5, 16  
Ávila, Gaspar de 121  
*¡Ay, verdades, que en amor...!* 67, 70  
(n. 21), 76, 76 (n. 32)  
Bances Candamo, Francisco 139, 140  
banderillas 13  
Barclay, John 101  
*Barlaán y Josafat* 66  
Barra, Francesc 91  
Barroco/ Barroc 24, 85, 101, 102  
(n. 16), 106, 161-180, 183, 188  
batalla de Pavia 163, 165  
Belisario, Flavio 79  
Beuter, Pere Antoni 183-189, 193, 194,  
202 (n. 7), 205, 206  
Blanch, Josep 102 (n. 16)  
Bori, Josep 145  
Borja, Alejandro de 186  
borrador 1-7, 9, 10, 14-16, 23, 24, 28,  
32, 34, 58  
borrador autógrafo 5, 62, 65 (n. 12), 73  
(n. 27)  
breve pontificio / breu pontifici 168,  
169, 173-176  
Bullones, Fernando de 115  
*Buscón* 23  
caja de texto 62, 65 (n. 10), 70, 72, 73,  
73 (n. 28), 74, 76, 77, 80

- Calderón de la Barca, Pedro 145,  
213,214  
caligrafía 10, 24, 30-32, 37, 40, 52, 54,  
55  
Camargo y Zárate, Jerónimo de 148  
Camoens, Luis de 2, 3  
canción/cançó 46, 141, 147-149, 152,  
155  
cancionero/cançoner 141, 143-145,  
147, 149, 150-152, 155  
Cañizares, José de 129  
*Carlos V en Francia* 66  
Carmelitas Descalzos 5, 16  
Carrillo, Alonso 9  
Carrillo de Sotomayor, Luis 9, 14  
*Carta a Luis XIII* 24, 27, 40, 45, 58  
cartas 26, 37, 52, 53, 58, 59  
*Cartes a Fil-lis, Amaril-lis i altres pastors*  
98  
Carvalho, Luis Alfonso de 143  
censor 8  
Cervantes, Miguel de 7 (n. 6), 11  
César, Cayo Julio 79  
ChatGPT 191, 196  
*Cicle dels rams* 88, 93-96, 103  
circulación/circulació 5, 6, 7, 15, 17,  
55, 139, 140, 141, 150, 154, 155  
*Cisne de Apolo* 143  
Clarís, Pau 91, 100, 107  
*Códice Daza* 3 (n. 2)  
*Códice Durán-Masaveu* 3 (n. 2)  
comedia 3 (n. 1), 6, 10, 10 (n. 7), 11,  
13, 13 (n. 14), 15, 15 (n. 17), 24, 34, 54  
compañía teatral 68, 226  
*Compendio numeroso de zifras armóni-  
cas, con théorica y práctica harpa de  
una orden, de dos órdenes y órgano*  
154  
componedor 7, 11, 12, 15  
componer 8, 12 (n. 10), 13, 68  
composición 7 (n. 6), 9, 11, 12, 12  
(n. 11), 13, 46, 50, 51, 55  
composiciones apócrifas/composicions  
apòcrifes 94, 105  
*Computer Assisted Translation Tools  
(CATs)* 192  
Conde-Duque de Olivares 58  
*Confesiones y confusiones* 3  
congregación 7  
*Consideraciones sobre el Testamento  
Nuevo* 32  
*Contrafactum/Contrafacta* 139, 140-  
147, 149, 150-152, 155  
copia 24, 25-27, 30-32, 37, 40, 54  
copia en limpio 1, 2, 3, 3 (n. 1), 4, 6,  
15, 16  
copista 4, 45, 144  
corrección 4 (n. 3), 9, 13, 13 (n. 13 y  
14), 23, 35, 38, 63, 70 (n. 22), 73, 73  
(n. 28)  
corrección en el margen 25, 27, 63-65,  
65 (n. 12), 70 (n. 20)  
corrector 10, 11, 12  
corrupción/corruptió 169  
creación literaria 24, 27  
Crisólogo, Pedro 33  
Crisóstomo, Juan 42, 45  
Cristóbal, san 126  
crónica/crònica 183-185, 187-189,  
191, 205  
*Crònica de cavallers catalans* 4  
*Cronica general d'Hispanya et del regno  
di Valenza* 188  
*Cruz de Christo* 15  
CSS 222-223  
Cuesta, Juan de 11  
  
*De comedia no se trate, allá va ese dispa-  
rate* 129  
*¿De cuándo acá nos vino?* 66, 69, 73  
de la Cueva, Bernardino 3-5, 16, 16  
(n. 20), 17  
de Margarit i de Biure, Joan (tercer mar-  
quès d'Aguilar) 89  
*De vita beata* 37  
décima 75, 77, 78  
dedicatoria 24, 28  
*Del monde sale* 67, 75, 76  
Delio 125, 131  
despiste métrico 73, 74 (n. 29)  
deturpación 14  
didascalia 68 (n. 16)  
*Dietari de Porcar* 170, 171  
*Diferentes autores* 10  
*Digital Vercelli Book* 222  
*Discurso de todos los diablos* 23

- Domingo (fraile) 130  
 Domínguez, Felipe 113  
 Dominicos/Dominics 162-165, 169-171, 173, 176-179  
*Don Quijote de la Mancha* 8, 11, 19  
 Dormer, Diego 10  
 double-end-point attachment 221  
 Duque de Osuna 25, 26, 46, 47, 58, 59  
 Durán, Agustín 116
- edición crítica digital 230  
 edición póstuma 49, 51  
 edición *princeps* (primera edición) 5, 9, 14, 15, 17 (n. 21), 33, 40, 45  
 Edition Visualization Technology 222  
 editor 7, 7 (n. 6), 8-10, 23, 26, 37  
 Edizione Logica Avicennae 223  
*El agua mansa* 214  
*El bastardo Mudarra* 66  
*El Brasil restituído* 67, 74-75  
*El caballero del Sacramento* 66  
*El cardenal de Belén* 66  
*El castigo sin venganza* 61, 67, 76 (n. 32), 78 (n. 34), 224, 226-230  
*El cuerdo loco* 66  
*El desdén vengado* 63 (n. 4), 66  
*El diablo cojuelo* 14 (n. 15)  
*El divino portugués, san Antonio de Padua* 112-115, 123, 131-134  
*El favor agradecido* 62, 66  
*El galán de la Membrilla* 66  
*El marqués de las Navas* 67  
*El martirio pretensor del mártir* 25, 28-30, 56, 58  
*El mejor padre de pobres* 112  
*El Parnaso español* 23, 47, 51  
*El peregrino en su patria* 112  
*El piadoso aragonés* 63, 63 (n. 5), 64, 65, 65 (n. 10), 67, 68, 70 (n. 22), 77-79  
*El poder de la amistad* 11 (n. 10)  
*El poder en el discreto* 67, 68 (n. 15), 74  
*El primero Benavides* 63 (n. 4), 66  
*El príncipe despeñado* 66  
*El rey Bamba* 11  
*El sembrar en buena tierra* 66  
*El venerable Bernardino de Obregón* 121  
 empresas funerales/empreses funerals 93, 95
- endecasílabo/hendecasil·làbic 69, 73, 147  
 enmienda en el margen 63, 65 (n. 12)  
 Enríquez Gómez, Antonio 12  
 Ercilla, Alonso 13  
 error de copia (yerro) 4, 6, 9-11, 11 (n. 10), 12, 12 (n. 11), 13-15, 72 (n. 25), 73 (n. 27)  
 escritor /escriptor 1-5, 7, 25, 27, 30, 33, 37, 41, 45, 46, 50, 52  
 espacio en blanco 31  
*España defendida* 24, 34  
 Estacio, Publio Papinio 25  
 estados 1, 2, 11 (n. 8), 13 (n. 13), 17  
*Estefanía la desdichada* 66  
 estilometría 111 (n. 1), 113 (n. 4), 190  
 EVT1 222-223  
 EVT2 222, 224, 226-229  
 EVT3 222, 229  
 Extensible Stylesheet Language Transformations 219
- Fajardo, Juan Isidro 112  
 Faria e Sousa, Manuel 1, 2, 3  
 fases 2, 3 (n. 1), 8, 12, 225, 227, 230  
 Federico 130  
 Felipe II 121  
 Felipe IV 45, 146  
 Fernández de Córdoba y Aragón, Luis (VI duque de Sessa) 121, 122  
 Fénix (apodo de Lope de Vega) 61-62, 62 (n. 2-3), 63, 63 (n. 5), 65 (n. 10), 67-68, 68 (n. 18), 70-73, 73 (n. 28), 76, 80  
 Fernández de Huete, Diego 154  
 Fernando 126, 130, 131  
 Ferrari, Gabriel Giuolito dei (impresor) 188  
*Fiera de celos y amor* 152  
 Filón de Alejandría 187  
 Fontanella, Francesc 3 (n. 1), 85, 104, 107, 108, 149  
 Fontanella, Joan Pere 91  
 forma (molde) 8, 10, 11 (n. 9), 13, 17, 32, 37, 40, 50, 54  
 fortuna editorial 113  
 Francisco, san 112, 121, 152

- García, Francesc Vicent 102 (n. 16)  
*Ganar amigos* 10  
 Gileta (gilettes) 85 (n. 2), 86, 93, 95, 99,  
 100, 104, 106  
 Github 215  
 Gregorio IX (papa) 112  
 Guarda, Bautista 87 (n. 4)  
*Guárdate del agua mansa* 214  
 guitarra 141, 154
- Handwritten Text Recognition (HTR)*  
 189, 195 (n. 4)  
 Hércules Livio, Oro 194  
 Hermosilla, Juan Antonio de 114  
 Hernando 122  
 Hidalgo, Juan 145  
*Historia de [...] san Vicente Ferrer* 166-  
 180  
*Historia de la Provincia de Aragón* 166,  
 167, 172, 175, 179  
 historiografía / historiografía 183, 184,  
 186  
 hológrafo 61, 62 (n. 3), 67 (n. 14), 68  
 (n. 18)  
*Huerto ameno de varias flores de música  
 recogidas de varios organistas por Fray  
 Antonio Martí y Coll* 154  
 Humanidades Digitales 24, 54, 185,  
 189, 195, 196, 215, 217, 230
- Ibero, Juan de 12  
 imprenta 1, 2, 4 (n. 4), 5, 7, 7 (n. 5 y 6),  
 8-10, 11 (n. 10), 13, 15, 16, 17 (n. 21),  
 25, 26, 30, 48, 54, 187  
 impreso 25, 26, 30, 45, 195  
 impresor 6, 7, 7 (n. 6), 8, 9, 12, 13, 16,  
 24-26  
*in itinere* 63, 63 (n. 8), 65 (n. 12)  
 incongruencia métrica 76  
 Inquisición 54  
*Instrucción de enfermeros y consuelo de  
 los afligidos enfermos y verdadera prác-  
 tica de cómo se han de aplicar los reme-  
 dios que ordenan los médicos* 122  
 invocación 68 (n. 16)  
 Isabel de Borbón 146
- Janer, Florencio 46  
 Jaume I 184, 186, 194  
 Joan de la Creu, sant 103  
 Jumpejo (fraile) 131  
 Junti, Teresa 16  
 Justiniano I, Flavio Pedro Sabacio 79  
 Juxta 215-219, 221, 230  
 Juxta Commons 215-217  
 Juxta Web Service 215, 217
- La Araucana* 13  
*La batalla del honor* 66  
*La buena guarda* 213  
*La burgalesa de Lerma* 62  
*La corona de Hungría* 67, 70 n. 19  
*La corona merecida* 66  
*La dama boba* 66, 68, 68 (n. 17), 73  
 (n. 28)  
*La discordia en los casados* 66  
*La doncella Teodor* 66  
*La encomienda bien guardada* 66, 213  
*La gitana de Menfis, santa María Egip-  
 ciaca* 112  
*La hermosa Ester* 66  
*La mayor virtud de un rey* 3 (n. 2), 61  
 (n. 1), 62, 62 (n. 3), 67 (n. 14), 78  
 (n. 34)  
*La mayor vitoria* 10 (n. 7)  
*La niñez del Padre Rojas* 67, 72 (n. 25),  
 75-76, 61 (n. 1)  
*La nueva victoria de don Gonzalo de  
 Córdoba* 67  
*La primera y más disimulada persecución  
 de los judíos* 25, 28, 29, 56, 58  
*La prueba de los amigos* 66  
*La púrpura de la rosa* 145  
*La sentencia contra sí y húngaro más va-  
 liente* 112  
*La tercera orden de san Francisco* 112  
*La vida y historia del apostólico predica-  
 dor Sant Vicente Ferrer* 164, 165  
 Labayen, Carlos de 12  
 Lanaja, Pedro 25, 114  
 Laredo Salazar, Antonio de 15  
*Las bazarrias de Belisa* 3 (n. 2), 61  
 (n. 1), 62, 67 (n. 14)  
*Las cuatro fantasmas* 25, 37, 40, 41, 51,

- Las hazañas del segundo David* 62, 66  
*Las lusiadas* 2  
*Las tres musas* 23, 25, 51  
 latín 12, 14 (n. 16), 27  
 lector 1, 4, 7 (n. 5), 8, 9, 12, 14, 15, 27  
 LF Aligner 189, 191, 192, 206  
 librero 6, 7, 7 (n. 6), 8, 15  
*Libro de tonos compuestos por Juan de Serqueira* 152  
 licencia 6-8  
 Lima, Antonio de 6  
 llamada de atención 68, 76  
*Llibre de memòries* 164, 165  
*Llibre de tons Ioseph Vilamur* 148  
*Llibre dels feits* 186  
*Lo Desengany* 103  
*Lo que pasa en una tarde* 66  
 location-referenced encoding 219, 221  
*Los melindres de Belisa* 66
- Macé, Claudio 113-114, 132  
*Manojuelo poético musical de Nueva York* 153  
 manuscrito / manuscrit 1, 2, 3 (n. 2), 4, 4 (n. 3), 5, 7, 17, 24-27, 29-32, 37, 40, 41, 45, 46, 54, 55, 141, 143, 144, 151, 154  
 marcas de lectura 24, 27  
 margen 27, 29-35, 38, 41, 42, 54  
 Mariana de Austria 156  
 Marizápalos 148, 149, 150, 154  
 Marsilio Ficino 187  
 Martín, Alonso 13  
 Martorell, Joanot 11  
*Más pueden celos que amor* 67  
 Massanés, Antoni 102 (n. 16)  
 Mastrilli, Marcelo Francisco 30, 31  
 materiales 24, 30  
 mecenas 7  
 Medina, Francisca de 13  
*Memorial*, Juan de Jáuregui 45  
 Mey, Joan (impresor) 188  
 Mey, Pedro Patricio 188  
 milagro / miracle 167, 169, 177-180  
*mise en page* 61, 68, 80  
 modelo de composición / model de composició 140, 141, 143-145, 146
- Monsalve, don Álvaro (Señor don Álvaro) 37  
 Montalbán, Juan Pérez de 5, 6, 9, 15, 111-114, 116, 121, 132, 133  
 Moreto, Agustín 11 (n. 10)  
 multiple recensions 223-226  
 música (musical) 140-142, 145, 146, 149, 150, 152-155
- Nebrija, Antonio de 27  
 Neoburg, Mariana de 156  
 Nobili, Flaminio 46, 48-50, 59  
*Nobiliario* 6  
 notas autógrafas (apostillas) 27, 41, 45  
*Novus et Analyticus Commentarius* 12  
*NRC EmoLex* 191, 197-200
- Obras de don Luis Carrillo y Sotomayor* 9, 14  
*Obras divinas i humanas* 148  
*Obras son amores* 62, 66  
 Obregón, Bernardino de 113, 115, 121, 122, 133  
 octava real 69, 73  
 octosílabo 72 (n. 24)  
 OpenIA 191  
 ópera / òpera 145  
*Optical Character Recognition (OCR)* 190, 195 (n. 4)  
 original de autor 2, 5, 6, 7  
 original de imprenta 10, 11, 11 (n. 10), 12, 12 (n. 10), 14 (n. 16), 16, 17  
 Ovidio / Ovidi 103  
 Oxygen 221
- Pacheco, Francisco 15  
 Pacheco, Pedro 34  
 Palafox, Juan de 3-5, 16  
*Panegíric a Pau Claris* 91  
 parallel segmentation 215, 219, 221-222  
*Parte XXI de comedias de Lope de Vega* 13  
*Parte XXII de comedias de Lope de Vega* 10  
*Parte XLIV de comedias de diferentes autores* 114

- Parte LVII de doce comedias nuevas de diferentes autores* 114  
*RPattern Recognition* 190  
*Partes* 62 (n. 2)  
 Pedro (fraile) 131  
*Pedro carbonero* 66  
 Pérez de Guzmán, Fernán 27  
 Pérez de Nueros, Juan 9, 10  
 Pérez, Alonso 112, 122, 123  
 peste / pesta 174  
*Pindari Poetae Vetustissimi* 26, 46, 58  
 Píndaro 26, 46  
 pliego / plec 6, 10, 11, 11 (n. 9), 12, 13, 141  
 Plinio 187  
 poesía 23, 26, 46  
 poesía cantada 139-159  
*Política de Dios* 23, 54  
 préstamos / préstecs 142, 144, 146  
*Primer Llibre de Reis* 172  
*Primera part de la història de València, que tracta de les antiquitats de Espanya y fundació de València* 184-189, 192  
*Primera parte de la Coronica general de toda España, y especialmente del Reyno de Valencia* 184, 187-189, 191, 192  
*Primero tomo de las comedias* 115  
 privilegio 6, 16  
 producción literaria 2, 111  
 PROLOPE 116, 213, 225-226  
*Providencia de Dios* 25, 28, 29, 32, 57  
 puntuación 27, 46, 54  
 Python 191
- Quevedo, Francisco de 3 (n. 2), 23-34, 36-41, 45-48, 50-59, 151  
*Quién más no puede* 66  
 quintilla 75  
 Quiroga 114
- R 190, 191, 196  
 Rayos X 55  
 reclamo / crida 163-165  
 recreación musical / recreació musical 145, 146, 150, 152, 153  
 redondilla 72 (n. 24), 73 (n. 28), 74, 78  
 reedición 113, 188
- reescritura / reescriptura 1, 2, 3, 7, 13, 17, 23, 24, 30, 32, 34, 38, 39, 45, 46, 51, 140, 183, 184, 185, 188, 191, 205, 206  
*Relación verdadera de la reliquia santa* 167-180  
 relaciones de sucesos / relacions de successos 161-180  
 RelaxNG 221  
 reliquias / reliquies 161-180  
 reliquias falsas / reliquies falses 173, 178-180  
 Remón, Alonso 112  
 representación 113, 116, 124, 128, 132, 224, 230  
*República literaria* 4 (n. 3)  
 Rey, Alfonso 23-27, 32, 34, 37, 41, 47, 50, 51, 55-57, 59  
 Reyes Católicos 186  
*Rimas sacras* 112  
 Río Zamudio, Sagrario del 114  
 Rodolfo 127, 128, 131  
 romance / romanç 143, 148, 149, 151  
 Rosamira 75  
 rúbrica 52, 53  
 Ruiz de Alarcón, Juan 10  
 Ruiz de Lara, Juan 113
- Saavedra Fajardo, Diego de 4 (n. 3)  
 sacrilegio / sacrilegi 178  
*San Antonio de Padua* 112  
 Sandoval, Sancho de 26, 52, 53  
 Santiago 23, 26, 57, 58  
*Santiago el verde* 66  
*Santo Domingo en Soriano* 111-112  
 Sapor I 79  
 Sanz, Antonio 114  
 Sanz, Juan 114  
*Seguidillas chambergas* 147  
 segunda edición 9, 14-16, 17 (n. 21)  
*Segundo tomo de comedias de Juan Pérez de Montalbán* 113, 123, 132  
 Séneca 33, 37  
 Serqueira, Juan de 152  
 Serra i Postius, Pere 139, 141, 146, 150, 151, 153  
 Siglo de Oro 15, 144, 213, 219, 221  
*Sin secreto no hay amor* 67, 70  
*Sobre las palabras* 28, 31

- Sobre las palabras que dijo Cristo a su santísima madre* 31, 57, 59
- Spindeler (impresor) 11 (n. 8), 12 (n. 10)
- Stylo 190
- Su espada por Santiago* 24, 58
- suelta 15, 30, 38
- Sueños, Francisco de Quevedo* 23, 54
- sustitución 38-40, 63, 123, 124
- Syuzhet* 190, 196-198, 200, 202
- tachadura 28, 30-32, 34, 37, 40, 45, 55
- taller tipográfico 7, 15
- teatro 15, 34
- Tejada, Francisco de 154
- Tercera parte de la Araucana* 13
- Terré, Joan 102 (n. 16)
- tinta 24, 29-33, 35, 40, 48, 55
- Tirant lo Blanch* 10, 12 (n. 10)
- títulos 28
- tono / to, tonada 141, 143-151, 154
- Tonos humanos* 146, 151, 152
- Torrente, Álvaro 151
- Torre Farfán, Francisco de la 3 (n. 2)
- traducción 24, 31, 184, 185, 188, 191, 197, 205, 206
- Tragicomèdia pastoral d'Amor, Firmesa i Porfia* 103
- Transkribus 189, 191, 195
- traslado 2-4, 17, 128, 134
- Tratado de lo que se ha de hacer con los que están en el artículo de la muerte, sacado de diversos libros espirituales* 122
- tratado religioso 24
- Trattato dell'amore umano de Flaminio Nobile* 26
- usus scribendi* 55
- Valeriano, Publio Licinio 79
- Vargas Machuca, Pedro de 225, 229
- variantes/variants 23, 25, 45, 49, 149
- Vega, Andrés de la 113
- Vega Carpio, Lope de 3 (n. 1), 3 (n. 2), 5, 10, 11, 13, 15 (n. 17), 61-63, 63 (n. 4-5 y 7), 64, 64 (n. 10), 65, 65 (n. 12), 66 (n. 13), 67-70, 70 (n. 22), 71, 72 (n. 23), 73, 73 (n. 27), 75-80, 112, 122, 213, 224-226
- Vela, Miguel 113
- Versión 2, 5, 15, 16, 23-25, 28, 32, 34, 41, 45-51
- Versioning Machine 219-222, 230
- verso 13, 14, 14 (n. 16), 23, 33, 46, 50, 51, 54, 62, 63, 65, 68, 69, 70 (n. 20), 70 (n. 21), 71, 72, 72 (n. 24), 73, 73 (n. 27), 74, 74 (n. 29), 75, 75 (n. 31), 76, 76 (n. 31), 77, 78, 87, 88, 88 (n. 6), 95, 97, 98, 100, 112 (n. 3), 113, 114, 116, 118, 120, 121, 121 (n. 17), 123, 124, 124 (n. 19), 125, 126, 126 (n. 21), 127, 128, 129, 131-133, 142, 143, 148, 148 (n. 14), 217, 218, 221 (n. 10), 227, 228, 229
- Vexamen 88, 88 (n. 5)
- Vicente mártir, san 194, 204, 205, 206
- Vida de la venerable madre Sor Beatriz Ana Ruiz* 148
- Vida interior* 3-5, 16
- Vida y muerte de Santa Teresa de Jesús* 67
- Vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua* 112
- Vila, Jaume Ramon 4, 12
- Vilamur, Josep (Ioseph) 148
- Villagordo, José 114
- Virtud militante* 25, 27-29, 34, 35, 37, 38, 40, 51, 57, 59
- visualización sinóptica 214, 216, 218-219, 226, 228-229
- Wayback Machine 216
- Zarzuela* 139, 152
- Zurita, Jerónimo 9, 10

