

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 lusiadas* 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:

Cuando 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 vestigio¹. 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 Palafox², 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 pluma³. 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 lengua⁴. 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 sinfín 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 compoñedores del taller tipográfico y estamparlo⁵. 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 libresca⁶. 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 emprentas 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*⁷ (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)⁸. 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 estampa⁹. 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 impreso¹⁰.

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 prisas¹¹. 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)¹². 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 afectada¹³. 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 posible¹⁴.

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)¹⁵.

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 impresión¹⁶. 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 desplegables, en colecciones de diversos autores, en relaciones de comedias y en sueltas¹⁷. 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 libreros¹⁸.

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 obra¹⁹. 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)²⁰. 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 Castilla²¹.

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: «Trátese 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 Lusiadas, 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 barroc (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 latín”: 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.