



## Aplicaciones y rumbos de la filología de autor en la poesía española del siglo XVI

*Applications and directions of author philology  
in 16<sup>th</sup> century Spanish poetry*

*Monográfico coordinado por*

**Isabella Tomassetti**

Sapienza, Università di Roma, Italia

isabella.tomassetti@uniroma1.it

<https://orcid.org/0000-0002-9525-0437>

**Financiación:** Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación (PRIN) «*La tradizione del testo letterario in area iberica nel Secolo d'Oro, tra varianti d'autore e redazioni plurime*» (prot. n° 2017T2SK93\_003).

El monográfico que me dispongo a presentar en este breve prólogo reúne cuatro trabajos surgidos en el seno de un proyecto de investigación italiano financiado por el MUR (Ministero dell'Università e della Ricerca) y titulado «*La tradizione del testo letterario in area iberica nel Secolo d'Oro, tra varianti d'autore e redazioni plurime*» (código: 2017T2SK93\_003). Los participantes en dicho proyecto, pertenecientes a varias Universidades italianas, están aplicando la metodología de la filología de autor a algunos macrogéneros especialmente representativos de la literatura áurea: poesía, teatro y prosa espiritual. El equipo de La Sapienza de Roma, del que se publican aquí algunos trabajos, se ha centrado en especímenes poéticos y ha abordado el estudio de distintos autores y géneros como el Romancero, Pedro de Padilla, Luis de Góngora y Fernando de Herrera. En efecto, por la riqueza de sus testimonios, la poesía áurea española se configura como un excelente taller para estudiar las diferentes formas de intervención autorial. Aunque se conserven autógrafos (Eugenio de Salazar, Pedro de Padilla) e idiógrafos como los de Góngora, la mayor parte de los cancioneros manuscritos de los siglos XVI y XVII responde a la estructura de cartapacios compilados por antólogos improvisados y con escaso rigor en las transcripciones; en cuanto a los productos de tipografía, en la tradición española no se observa la profusión de antologías colectivas tan típicas de la Italia del Cinquecento (el *Cancionero general de obras nuevas* de Esteban de Nájera y la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España* de Pedro de Espinosa no tuvieron continuaciones), pero existen ediciones impresas de *corpora* individuales, a veces organizadas y revisadas por los mismos autores (López Maldonado, Diego Ramírez Pagán, Jorge de Montemayor, Fernando de Herrera), a veces póstumas, preparadas por epígonos o aficionados (Garcilaso de la Vega, Francisco de la Torre, Francisco de Aldana, Gregorio Silvestre, Francisco de Figueroa, Fernando de Herrera).

**Conflicto de intereses:** La autora declara no tener conflicto de intereses.



**Licencia:** Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0). <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Cometido de la así llamada filología de autor, etiqueta acuñada por Dante Isella en un trabajo magistral que hizo escuela en Italia, es el estudio del proceso de elaboración del texto. Esta tarea se basa en la representación objetiva del proceso evolutivo de un texto mediante aparatos y signos convencionales que den cuenta de las variantes introducidas por el autor a lo largo del tiempo hasta la última versión. Disciplina complementaria de la filología de autor es la que Contini denominó crítica de las variantes, que consiste en la aplicación crítica de los datos procedentes del estudio filológico. Es indudable que la una no puede prescindir de la otra: si por un lado las variantes de autor han de ser rastreadas y representadas objetivamente, también es preciso analizarlas para profundizar en las técnicas compositivas de un autor y en su poética.

Los trabajos reunidos en este volumen de la RCIM proponen un acercamiento a la fenomenología de las variantes de autor en poemas del siglo XVI y plantean distintos problemas metodológicos que ponen de manifiesto la complejidad de la tradición poética áurea. Los autores objeto de estos estudios son Pedro de Padilla y Fernando de Herrera. Al poeta jineense, cuya excepcionalidad destaca por contar con un autógrafo y dos impresos supervisados por el mismo autor, están dedicados tres de los cuatro estudios: el primero se adscribe al grupo formado por Patrizia Botta, Aviva Garribba y Debora Vaccari, el segundo a Massimo Marini y el tercero a Paola Laskaris. El estudio dedicado a Fernando de Herrera fue llevado a cabo por quien escribe estas líneas y constituye una primera aproximación a la tradición poética del sevillano.

Botta, Garribba y Vaccari profundizan en un sector no muy atendido de los estudios padillanos, es decir el examen de la tradición más temprana. En efecto, recogen y analizan de forma puntual las variantes de cinco textos transmitidos por los cancioneros vinculados al autor: el autógrafo conservado en la Biblioteca del Palacio Real (*Cartapacio del Señor Pedro Hernández de Padilla criado de Celia*, Ms. 1579), dos impresos supervisados por él (*Tesoro de varias poesías*, 1580 y *Romancero de Pedro de Padilla*, 1583) y un cancionero conservado en Roma, el Ms. de la Biblioteca Vaticana Reg. Lat. 1635, un códice temprano (1570-1580) de origen andaluz, cronológicamente correspondiente a la época en que se gestaron las primeras colecciones de Padilla y perteneciente a la misma zona geográfica donde se movió el poeta. Las autoras, expertas conocedoras de este florilegio y de un buen número de cartapacios españoles que fueron copiados en Italia o que simplemente llegaron a Roma y allí circularon acabando custodiados en bibliotecas locales, dan cuenta de las lecturas del manuscrito y, tras un esmerado cotejo entre los testimonios, concluyen que el florilegio sevillano de la Biblioteca Vaticana presenta variantes arcaicas a menudo coincidentes con la redacción primitiva del autógrafo de Padilla. Además, las autoras han detectado otra peculiaridad que apunta a una posición singular del manuscrito en la tradición de Padilla, puesto que algunos poemas analizados presentan estrofas y versos que se perdieron (o fueron eliminados) en los otros testimonios. El interés de esta investigación reside en el innovador punto de vista que las autoras plantean: de hecho, en la tradición crítica sobre los poetas cuya obra ha llegado autógrafa, resulta poco frecuente el sondeo de variantes en volúmenes misceláneos, pues se tiende a atribuirlos a errores de copia. Estas primeras calas en la tradición del corpus padillano se han revelado propicias para una reflexión sobre la importancia de los manuscritos tempranos (el Ms. Reg. Lat. 1635 se cuenta entre ellos) y su vinculación con las primeras fases de redacción de los poemas. Cabe esperar que una ampliación de la muestra textual proporcione datos útiles y definitivos para corroborar estas primeras deducciones.

El trabajo de Massimo Marini plantea el mismo reto metodológico proponiendo unas calas en la producción lírica del jineense. El autor se centra especialmente en dos sonetos que presentan variantes de autor: «Si no consuela Dios el desconsuelo» y «Es del risco terrible la dureza». El cotejo puntual de los testimonios pone de relieve problemas ecdóticos que sugieren diferentes modelos de edición acordes con distintas formas de representación de los procesos genéticos. Sin embargo, Marini va más allá del simple inventario de lecturas diferentes y de su representación, puesto que aborda también una crítica de las variantes, entrando en el taller del autor y buscando las razones intrínsecas que indujeron al poeta a introducir cambios significativos en sus poemas, sin dejar de lado, sobre todo en lo que respecta a los impresos, la posibilidad de que algún corrector de imprenta modificara el texto. Desde el punto de vista ecdótico, cabe destacar la introducción de una primera fase de corrección en el manuscrito

autógrafo; desde el punto de vista pragmático resulta de gran interés la substitución de la destinataria (recordemos el paso de Celia a Lúcida), pues nos introduce en la incógnita galaxia del uso constante y reiterado de la retórica amatoria y de la complejidad de las relaciones sociales a que se aplicaba.

El estudio de Paola Laskaris se dirige en cambio a la producción romanceril de Pedro de Padilla y especialmente a dos romances pertenecientes a un ciclo de tema ariostesco: «En seguimiento de Orlando» y «La hermosa Bradamante / celosa y desesperada». Tras un detallado cotejo de los testimonios, Laskaris analiza las variantes de autor detectadas para profundizar no solo en el proceso de reescritura identificable en el examen de la tradición, sino también en las dinámicas de transmisión y circulación de sus textos que, como es sabido, se difundieron a través de cancioneros manuscritos de varia procedencia y ediciones impresas oficiales. El artículo de Laskaris se cierra con una modélica edición de los dos romances, provista de dos franjas de aparato: la primera contiene las variantes del autógrafo, la segunda da cuenta del proceso evolutivo del texto a través de las variantes detectadas en toda la tradición.

Este recorrido por la transmisión poética del Siglo de Oro termina con Fernando de Herrera, que de aquella poesía fue uno de los más destacados representantes. Como es sabido, el interés de la poesía de Herrera reside no solo en su estilo, erudición y capacidad versificadora, sino también en su tradición textual. En efecto, constituye un caso emblemático para el estudio de las variantes de autor en la poesía española del Siglo de Oro, ya que una edición parcial de su obra poética se publicó en Sevilla en 1582 con el título *Algunas obras de Fernando de Herrera* bajo la atenta supervisión del autor. Esta edición fue preparada bajo el estricto control del poeta: Herrera había sido tan escrupuloso en la revisión de la edición de sus poemas que había aportado correcciones autógrafas también en los ejemplares impresos. Lamentablemente, al margen de las correcciones de tipografía y de dos poemas conservados en un manuscrito custodiado en la Biblioteca Nacional de Francia, no han llegado materiales autógrafos de Herrera, pero debió producir muchísimos y a ellos hace referencia el editor que, veintidós años después de la muerte del autor, se dedicó a preparar una edición de su obra poética decididamente más abundante que la anterior (contaba en efecto con 365 poemas). Dicha recopilación vio la luz en 1619, gracias a los desvelos del pintor Francisco Pacheco, que de Herrera fue un gran admirador, además de ser sobrino del homónimo canónigo de la catedral de Sevilla y gran amigo del mismo Herrera. El problema al que nos enfrentamos, debido a la ausencia de autógrafos y a la distancia cronológica entre la primera edición y la segunda, es de tipo teórico y a su planteamiento deberán acompañarse una pautas metodológicas. Además de los dos impresos, existen también varios manuscritos que transmiten porciones más o menos amplias del corpus herreriano, dos de los cuales claramente emparentados entre ellos (el ms. 10293 de la BNE y el ms. 83-5-13 de la Biblioteca Colombina de Sevilla) por contener una antología compilada por José Maldonado Dávila y Saavedra en 1637. En realidad, estos manuscritos nos interesan por los poemas en arte menor que contienen, ya que el resto de las composiciones están copiadas de la edición impresa de 1582. El artículo recogido en este monográfico aborda un sector marginal de la producción de Fernando de Herrera correspondiente a los poemas compuestos en versos octosílabos a la manera cuatrocentista. El trabajo se centra en el estudio textual y edición crítica de un poema en arte menor («Ufano muero en mis males») caracterizado por la cita de fragmentos de composiciones escritas en el siglo xv, algunas muy conocidas y con una importante tradición textual, otras anónimas y no documentadas como textos exentos. Aunque la tradición bitestimonial del poema no ofrezca variantes significativas ni suponga una elaboración del texto reconducible a intervención autorial, la labor editorial ha permitido subsanar una corruptela que se produjo en una fase muy temprana de la transmisión del texto, puesto que atañe a los dos manuscritos que han legado el poema.

El análisis textual de «Ufano muero en mis males» ha brindado, pues, una perspectiva interesante sobre la parcela menos explorada de la producción herreriana, es decir la poesía en arte menor. En este caso el ejercicio editorial no ha sido especialmente complejo (si se exceptúa la enmienda del trueque de estrofas), pero ha dejado de manifiesto que la metodología propia de la filología de autor, aplicable a cierta parte del corpus de Herrera, no está reñida con las técnicas de la filología de la copia, puesto que en la tradición del sevillano (y en la de cada autor del Siglo de Oro, aunque existan autógrafos o apógrafos) se entrelazan especímenes y modalidades distintas de transmisión textual.