

La enmienda conjetural en la novela corta del Barroco (con una coda lazarrillesca)*

Conjectural Emendation in Baroque Short Novel (with a Coda on Lazarillo)

PAOLO TANGANELLI

Dipartimento di Studi Umanistici
Università di Ferrara
Via Paradiso, 12. Ferrara, 44121. Italia
tngpla@unife.it
Orcid ID 0000-0002-8986-7828

RECIBIDO: 21 DE JUNIO DE 2021
ACEPTADO: 26 DE AGOSTO DE 2021

Resumen: Con ejemplos de cinco autores barrocos de novelas cortas (Camerino, Castillo Solórzano, Piña, Sanz del Castillo y Vital Pizarro y Cuña) se examinan las condiciones que, frente a errores no subsanables *ope codicum*, permiten acudir a la enmienda *ope ingenii*. Las circunstancias básicas tienen que ver, naturalmente, tanto con la reconstrucción de la probable génesis de la corruptela como con el respeto de la lengua de la época y los hábitos estilísticos del propio género. Pero, además, es necesario acatar un tercer requisito: las conjeturas deben acoplarse al *usus scribendi* de los respectivos autores –siempre que sea objetivable–, a zaga del método de Poliziano, con el de sus *auctoritates*. En la última parte, dedicada al *Lazarillo*, se vuelve sobre la conjetura “deste arte” (Ruffinatto), proponiendo una explicación alternativa de la probable deturpación “deste arte”.

Palabras clave: Novela corta. *Ope ingenii*. *Lazarillo*. Ruffinatto. Artife.

Abstract: Through examples taken from five Baroque short novel authors (Camerino, Castillo Solórzano, Piña, Sanz del Castillo and Vital Pizarro y Cuña) I analyse the conditions which, before errors that cannot be emended *ope codicum*, allow to achieve an *emendatio ope ingenii*. Obviously, such procedure requires both the identification of the error’s probable genesis and the respect for the language of the time and the genre stylistic habits. Moreover, another requisite must be satisfied: conjectures necessarily have to take into account the *usus scribendi* of the author himself –if definible– or, following Poliziano’s method, the one of his *auctoritates*. In the last chapter, dedicated to *Lazarillo*, I draw attention to the conjecture “deste arte” (Ruffinatto) and offer an alternative explanation for the probable error “deste arte”.

Keywords: Baroque Short Novel. *Ope ingenii*. *Lazarillo*. Ruffinatto. Artife.

* Este artículo se inscribe en el marco del Proyecto de Excelencia I+D+i del MINECO *La novela corta del siglo XVII: estudio y edición (y III)* (FFI2017-85417-P).

En la *constitutio textus* de cualquier obra, al margen de su género y cronología, las corrupciones flagrantes y no subsanables *ope codicum* se pueden enmendar *ope ingenii* solo si se cumplen un par de requisitos que justifican el arreglo conjetural como la opción más probable y económica. En primer lugar, debe resultar evidente la presumible génesis de la corruptela, es decir, cómo hubo de producirse: bien porque el lugar estragado se acopla a la típica fenomenología de los errores mecánicos e involuntarios (lapsus, caída o inserción de alguna letra o signo de abreviación, salto óptico, etc.), bien porque se detecta una alteración que refleja la clara voluntad de innovación de algún sujeto diferente del autor (Timpanaro 9-10): un copista, un corrector, un censor o incluso un lector interesado (recuérdese, por ejemplo, que en el teatro barroco los actores retocaban sus mismos papeles). En segundo lugar, es preciso que la reconstrucción mediante *divinatio* respete la lengua de la época y los hábitos estilísticos del género de turno, además de evidenciar su lógica coherencia dentro del texto.¹ Pero hay una advertencia más para el filólogo obligado a enfrentarse a los *loci* más deturpados y erizados con las armas despuntadas de su pobre magín: procurar que el *usus scribendi* del escritor o de sus modelos –no por fuerza siempre literarios– corrobore la corrección *ope ingenii*, a zaga del método de Poliziano:

It is typical of Poliziano to propose corrections that are based on some kind of *auctoritas*, generally ignored or underestimated. [...] Promoter of a type of correction that was decidedly new for his period, he had several times criticised the current practice of emendation, in which, to put it in his own words, what triumphed was the conjecture “ex commodo conficta” [...]. In a word, not just a more or less plausible correction, suggested by whim or imagination, but a restoration induced by some external testimony. (Conte 70)

En el ámbito de la novela corta del Barroco a menudo no puede aplicarse la *emendatio ope codicum*, debido a la existencia de una única edición, sin huellas de variantes de estado (las cuales, al menos en ciertos casos, quizá no lleguen a reconocerse a raíz de la penuria de ejemplares conservados). Dentro de dicho *corpus* la corrección conjetural acostumbra solventar solo errores involun-

1. Condiciones que cumplen las enmiendas “pompa en arco” por “popa en arco” y “la primera luz” por “la primera voz” que introdujo Ignacio Arellano (2020) en su edición de las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega, por recordar una reciente discusión sobre los límites de la *divinatio*.

tarios, cuya identificación suele ser más llevadera respecto a las innovaciones conscientes; pero siempre se debe acudir a ella como *extrema ratio*, a sabiendas de que, para la intelección de algunos pasajes oscuros, en ocasiones basta con puntuarlos de manera distinta respecto a los testimonios supérstites (Conte 9-28). He aquí un principio vigente para todos los impresos del Siglo de Oro, cuya puntuación, como nadie ignora, seguía formando parte de la jurisdicción del corrector (Rico 2005, 77).²

Tal vez el obstáculo principal que opone este género a la enmienda *ope ingenii*, a la par que muchos otros de la época, reside en que varios de sus autores dieron a los tórculos una sola colección y no resulta nada sencillo perfilar su *usus scribendi*. En efecto, por perogrullesca que sea la observación, huelga recordar que, cuanto más dilatada sea la producción de un escritor y, en consecuencia, cuantas más probabilidades existan de hallar lugares paralelos respecto al que nos trae de cabeza, menos complicado podría ser dar con el origen de la deturpación y restaurar así la lección primigenia.

LENGUA Y ESTILO

Un buen conocimiento del idiolecto de un autor se antoja imprescindible para determinar las corruptelas y procurar subsanarlas. Asimismo, un factor clave, que cualquier aproximación ecdótica a la novela corta debería atender, es el acusado gongorismo de muchos de los prosistas poscervantinos (Bonilla Cerezo 19-26). En el “Prólogo al mal intencionado” que abre sus *Varias fortunas* (1627), Juan de Piña reivindica con orgullo la técnica de la elipsis que caracteriza su prosa, y que sin duda plantea aún más dificultades que la densidad de sus metáforas o su complejidad hipotáctica:

Si mi libro le parece mal, yo no escribo para el vulgo vil [...]. Si no tiene verbos yo no los echo, y están suplidos, que es lo que no ha penetrado. Agradecer debiera vuestra merced esa novedad: si es libro sin un trozo ajeno, formado a puras imaginaciones, sutilezas y frases sin tiempo, en ocupaciones de mayor desvelo, que para lo entendido no son desaciertos como vuestra merced dice, ¿de qué se enfada? (Piña 1627, ¶6r; Moreno Prieto 115)

2. En efecto, los borradores autógrafos “dejaban este detalle a la competencia de los cajistas” (Arellano 2010, 20). Remito a un ejemplo celestinesco para el cual Patrizia Botta sugirió la corrección conjetural “punibilidad del delito” en lugar de “utilidad del delito”; a la luz de la *auctoritas* que parece estar parodiando Rojas en dicho lugar (el *Digesto*), bastaría con intervenir sobre la puntuación (Tanganelli 2010).

Por esta razón, en la novelita ariostesca titulada *Fortunas del segundo Orlando*, no hay por qué sospechar una omisión u otra corruptela en el siguiente fragmento: “Pidió el príncipe a Leonor licencia para regalarla y servirla y volverla a ver, *pues no posible ver en otra parte*. Leonor le dijo que ya corrían por su cuenta la casa, criados y el dueño, que no tenía otro, ni le podía tener” (Piña 1627, 33v; Moreno Prieto 172); “pues no posible ver” puede interpretarse como una construcción sintáctica *difficilior* equivalente a ‘puesto que no era posible verla’ o ‘no siendo pues posible verla’, sin necesidad de considerar la repetición de “ver” como un error por atracción, ni aventurar que la lección primitiva fuera “pues no posible *ser*” o algo parecido. En otro pasaje sucesivo, al escribir “en la no deshecha”, Piña sobrentiende el sustantivo “cama” utilizado a continuación en un inciso: “Desnudola y, al entrar *en la no deshecha*, por la mañana dio un gran suspiro y, cerca de ser el aurora –que imitaba en las perlas que del cielo de la cara llovían, que de aquí se tomó el hacer a la *cama* goteras–, dijo” (Piña 1627, 38v; Moreno Prieto 178). No obstante, en otros lugares la falta de un verbo sí depende de un despiste achacable al escribiente o al cajista, como en este ejemplo de la *Próspera y adversa fortuna del tirano Guillermo, rey de la Gran Bretaña*, donde acaso se compuso “el” por “es” (más probable respecto a “era” o “fue”), y además se omitió una preposición:

Fingió la antigüedad que *el* > *es* Hércules, heridor de Juno, matador de sus culebras, de la serpiente hidra, *león* > *del león* nemeo, de las harpías o estinfálides, y del terreno Anteo; también del águila, o buitres voraz, que se cebó de Prometeo, en los que no adquiere la cobardía por pena o castigo del hurto. (Piña 1627, 74v-75r; Moreno Prieto 220)³

Desde luego, en esta obra a menudo cuesta distinguir entre elipsis del autor y errores (omisiones, sobre todo) que cometieron el amanuense o, ya en el taller, el corrector o el cajista, quienes sin duda, al no penetrar muchos de los pasajes que iban trasladando o componiendo, hicieron su trabajo de forma sumamente mecánica y sin prestar excesiva atención a tan peregrinas estructuras sintácticas.⁴

3. La cursiva, en las citas, es mía. Corruptelas y correcciones conjeturales van separadas por el signo >, de la siguiente manera: *error* > *enmienda*.

4. Rico (2005) explica claramente el papel de copistas, correctores y cajistas en la imprenta áurea, donde el libro se componía por formas, *more solito* a partir de un manuscrito preparado por un escribiente profesional. “Tutto indica che la pratica universale (o quasi) fu che l’autografo dello scrittore, o la versione da lui dettata, non giungesse nelle mani dei compositori, ma che questi

Incluso Andrés Sanz del Castillo, en la *Mojiganga del gusto en seis novelas* (1641), adoptó de vez en cuando el “estilo de los enigmáticos”, conforme lo definió Alonso Remón en la aprobación al primer volumen de Piña: las *Nove-las ejemplares y prodigiosas historias* (1624).⁵ En *El monstruo de Manzanares* se describe así la violación de Flora:

se rindió a un mortal desmayo a tiempo que el mal advertido en aquello, como a la vista salvaje, cogió en ella, disfrutándole las azucenas de su castidad, colmado fruto de su insaciable deseo, dejándola, por huir con brevedad, entre aquella maleza hecha un diluvio de *sangrientas* en casi frías venas de coral. (Sanz del Castillo 2019, 19)

Aquí no hace falta imaginar ningún pequeño salto óptico, como, por ejemplo, “un diluvio de *sangrientas* [gotas]”, ya que

no parece descabellado suponer una arquitectura retórica *difficilior* que se valga, al unísono, de la elipsis y de la dilogía del sustantivo “venas”. Con otras palabras: por un lado, el arriacense evocaría un “diluvio de *sangrientas venas*” para aludir a la sangre que estría la maleza; recuérdese que “vena de agua [es] el hilo de ella que sale por pequeños conductos en la tierra” (Terreros y Pando 1788). Por otro, precisaría a continuación que estos hilos –no de agua, sino de sangre– han brotado no ya de la tierra, sino de las “casi frías venas de coral” de la protagonista, que yace en el suelo desmayada y más muerta que viva. En definitiva, como es fácil apreciar, no hallamos rastro de error patente en este pasaje. (Sanz del Castillo 2019, ccxi)

En el plano léxico, siempre hay que tener mucho cuidado y evitar que se tomen por innovaciones algunos tecnicismos –por ejemplo, los jurídicos de Sanz del Castillo (2019, cxcv-cxcix)– o formas dialectales que podrían remontarse al autógrafo. Además, dentro del panorama que nos concierne se divisan casos

si servissero, come modello, della copia in pulito dell'autografo realizzata da un amanuense professionista, che cercava la regolarità delle linee e altri dettagli, per facilitare il calcolo della quantità di testo del manoscritto che doveva occupare ciascuna delle forme e delle pagine del libro” (Rico 2020, 81).

5. “De los libros de este género tiene lo grave y útil, y carece de lo jocoso y demasiado profano, porque el autor, deseando correr con el estilo de los enigmáticos, que eran las letras que la gentilidad egipcia llamaba «sacras» y esta edad «cultas», muestra que no ha hecho este libro por hacer libro, sino por hacerle libre de la censura del vulgo, a quien [saldría] sujeto si saliera más vadeable” (Piña 1987, 31).

curiosos, como el de autores nativos de áreas no hispanohablantes, cuya escritura puede conservar mínimos vestigios del primitivo sustrato lingüístico. Es lo que sucede con el portugués Antonio Vital Pizarro y Cuña, que en *La industria del amor*, cuarta novela de los *Excesos amorosos* (1681), evocando la toponomástica de Coimbra –casi, se diría, para dar un toque de costumbrismo–, alude a un “beco”, es decir, a una ‘callejuela’:⁶ “le fue forzado pasar por el *beco* de la Cortesía y, como venía solo, se llegaron tres hombres a él y, pidiéndole la capa, pasaron a más, que fue embestirle” (78v; Bergamini 100). Si en dicho pasaje el lusitanismo parece haberse elegido de forma consciente, se antoja más verosímil una interferencia involuntaria en *Amar y aborrecer a un tiempo mismo*, su segunda novelita, donde se lee “sincerales”, probable adaptación del portugués “sinceirais” (en singular “sinceiral”), para aludir a los salcedales a orillas del río Mondego: “os digo que esta noche os aguardo de la otra parte de la puente, entre los *sincerales* de que el Mondego se guarnece, con mi espada sola” (3r; Bergamini 59). Desde luego, ambos lusitanismos parecen lecciones originales y deben conservarse.⁷

FENOMENOLOGÍA DEL ERROR

Muchos de los errores que deforman no solo las colecciones de novelas, sino toda obra impresa en el Siglo de Oro, son pequeños deslices; de esos que no llegan al estatus de corrupciones monogénicas y que no cuesta reconocer y ajustar, como letras empasteladas, inserción o caída de alguna palabra vacía (por lo general, monosílabos), duplografías, haplografías, etc.

En la príncipe (hoy perdida) de la *Mojiganga del gusto* el componedor probablemente omitió el adverbio “no” en un par de lugares y lo insertó torpemente en otros dos (Sanz del Castillo 2019, ccxii-ccxiii).⁸ Este fenómeno y otros análogos caracterizan cualquier colección de relatos en tiempos de los

6. Solo el diccionario de Stevens (62) registra “Beco, an alley”. He manejado el ejemplar de la BNE (R/31291); otro se conserva en la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (1-5-1-20) y presenta un diferente cuadernillo inicial (portada y dedicatoria).

7. No siempre el cielo está tan despejado. En *La dama beata* de José Camerino se presenta a la poesía de los torpes imitadores de Góngora como “una vil ramera que *pocos años* ha vino a esta corte de la isla Taprobana” (1655, 93). En este caso, aunque no se pueda descartar la posible influencia del italiano (“da pochi anni”), parece más probable un simple error por atracción del sucesivo “de la isla”.

8. Se trata de estos errores: “pasar adelante” por “no pasar adelante” (103); “no tomaba” por “tomaba” (103); “cargándola” por “no cargándola” (109); “no vinieste” por “vinieste” (183). Sobre la príncipe de la *Mojiganga*, ver el siguiente parágrafo.

Austrias menores. En las *Novelas amorosas* de Camerino (1624) se descubre esta pérdida de texto tan mínima, pero semánticamente esencial, en *Los peligros de la ausencia* (“no solamente” en lugar de “no solamente no”), acaso por la abundante presencia del mismo adverbio de negación en el contexto que nos ocupa:

Pues Fabio, que este es el nombre del alevoso caballero, que pudiera remediarle casándose con mi hija, en venganza de *no* haber consentido el cumplimiento de sus injustos deseos, *no solamente* > *no solamente no* quiere hacerlo, pero, viendo que mis canas *no* pueden cobrar con el acero lo que cobrara del mundo todo en mi florida edad, se burla de ello; y en el infierno de nuestras penas halla su descanso y gloria. (Camerino 1624, 40v)⁹

En cambio, no se debe imaginar que se interpoló erróneamente un “no” en otro párrafo, de cuño gongorino, de *La soberbia castigada*:

Y así, cuando entró Coracino en él, se fingió dormida, dejándole con cuidadoso descuido descubiertos los brazos, y la mitad del pecho, que todo parecía un pedazo de finísimo alabastro; cuya blancura le acordó la de la fe, y no despertó en su leal pecho pensamiento infame; pero temeroso de *no* ser vencido, si quedaba en la quinta, salió de ella y pasó la noche durmiendo en el florido suelo de aquellos campos (que solamente huyendo se vencen las amorosas batallas) hasta que risueña le despertó la Aurora. (Camerino 1624, 139v-140r)¹⁰

Desde luego, Coracino teme “ser vencido”, es decir, que sus pasiones le ofusquen la razón; pero la locución latinizante con un “no” pleonástico era habitual con verbos que expresaban miedo (Keniston 606; 40.322) o con adjetivos como *receloso* o *temeroso* (Keniston 607; 40.33).

La identificación de vocales embebidas o incluso haplografías no suele crear problemas; más arduo es distinguir posibles omisiones *ex homoioteleuton*,

9. Obsérvese que “quiere hacerlo” remite a “remediarle casándose”; quizá el corrector o el cajista creyeron que se refería a “no haber consentido” y, por ello, que llevaba implícita una negación. He manejado el ejemplar de la BNE con signatura R/11015.

10. En este párrafo se mezclan ingeniosamente dos ecos gongorinos: “Al pie, no tanto ya del temor grave, / fía su intento y, tímida, en la umbría / cama de campo y campo de batalla / fingiendo un sueño al cauto garzón halla” (*Polifemo*, xxxii, vv. 253-56; Góngora 2010, 165); “bien previno la hija de la espuma / a batallas de amor campo de pluma” (*Soledad I*, vv. 1090-91; Góngora 1994, 419). En el *Polifemo* es Acis quien finge estar dormido ante la curiosa Galatea; en *La soberbia castigada* se invierten los papeles: el pudoroso Coracino observa el sueño simulado de la viuda Artamia.

que podrán acaso suponerse en alguna frase cuya sintaxis haya dejado de funcionar, aunque nunca se tendrá la seguridad de poder sanearlas.¹¹

De vez en cuando saltan a la vista incluso las inversiones, que pueden afectar tanto al orden de las palabras como a sílabas o letras de un mismo vocablo. En la *Mojiganga del gusto* se afirma de Ambrosio (personaje de *Quien bien anda, en bien acaba*) que era un “venerable tenido por eremita” (Sanz del Castillo 2019, 59); pero sin duda Sanz del Castillo escribió algo diferente y debemos barajar la mejor opción entre “tenido por venerable eremita”, “eremita tenido por venerable” o “por venerable tenido eremita”. En cambio, tiene una única solución el trueque silábico que en la príncipe de dicha obra transforma “acerarle” (con el sentido metafórico de ‘fortalecer y curar a alguien’, documentado por *El doctor Carlino* de Góngora)¹² en “acelerar”:

Desde entonces, por haber conocido el ladrón de casa, mudó su dinero secretamente a diferentes partes, sin *acelerar* > *acerarle* el ánimo del juvenil despejo que miraba, ni darle a entender que sospechaba nada de él. (Sanz del Castillo 2019, 110)

Es imposible y acaso inútil hacer un inventario de todos los posibles gazapos que se introducen por atracción. En esta colección, por ejemplo, se compuso “festivoso”, en lugar de “festivo”, porque en la perícopa memorizada por el cajista estaba el adjetivo “forzoso”: “Y por ser el siguiente día *festivoso* > *festivo*, le suplicó, pues era forzoso salir de casa a la continuada devoción de la misa, con que podría tener a la vista lo que tanto estimaba” (Sanz del Castillo 2019, 154). Y, de forma análoga, en los *Excesos amorosos* se lee “a donde Pedro”, deturpación de “a don Pedro”, porque luego figura “adonde” (clásico error de antici-

11. Es lo que podría haber sucedido en este pasaje de Sanz del Castillo: “Acabó el romance la hermosa dama, tan aplaudido de los oyentes cuanto el superior tono cantado; y como si jamás la hubiese conocido, don García le dio las gracias de † ... † la merecedora de alabanzas suyas y favor que había recibido en haber gozado de su angélica voz, y a los padres de la misma suerte” (142). Andrea Bresadola observa al respecto: “El pasaje parece estar deturpado. Podría faltar alguna palabra entre «de» y «la merecedora». Es posible que se produjera un salto óptico en la lectura del manuscrito por parte del cajista de la príncipe, debido a la cercanía gráfica entre dos palabras seguidas. Podemos suponer, entonces, la ausencia del sintagma «la merced a»: «le dio las gracias de [la merced a] la merecedora»” (142).

12. *Acerar* es “hacer firme y penetrante el corte y la punta de las armas ofensivas, como puñales, espadas, etc., poniéndolas en las puntas, o por el corte, acero” (*Aut.*), pero también es sinónimo de *tomar el acero*: “remedio que se da a los que están opilados, que se compone del acero, de diversas maneras preparado” (*Aut.*). Lo usa con esta acepción Góngora (1993, 264) en *El doctor Carlino* (vv. 569-72): “Váyase a carlinear / con aquella opiladica / que, porque blando le pica, / la quiere ahora acerar”.

pación; Timpanaro 82): “Fueron entrando por la calle de Santa Ana y, platicando en varias cosas, preguntaba don Luis *a donde Pedro > a don Pedro* adónde iban” (Vital Pizarro y Cuña 72r).

Un caso de error por atracción *sensu lato* –o de tipo semántico– se atisba en *Los peligros de la ausencia* de Camerino, donde, al describir cómo Fabio se mete en el aposento donde duerme Laudemia con la intención de forzarla, el cajista compone “dejar los vestidos” en lugar de “dejar los sentidos”.¹³ Se trata de un típico lapsus favorecido por la semejanza gráfica y sobre todo acústica:¹⁴

entró una noche en mi casa, sin consentimiento de Laudemia, ayudado de una doncella suya (que dádivas pudieron obligarla a tanto), en ocasión que dormía descuidada de tal traición. Mas apenas empezaba a dejar los *vestidos > sentidos*, cuando despertó; y sintiendo gente cerca de su cama, se amedrentó, y mucho más cuando, no sufriendo dilación el traidor mancebo, se le acercó para manchar con su infame boca la limpia cara de mi hija, cuyas voces le forzaron a dejar la empresa, temeroso de que no le cogiesen. (Camerino 1624, 40r-40v)

Las corruptelas onomásticas son muy comunes en las novelas cortas y también en las largas. En la príncipe de *Los amantes andaluces* de Castillo Solórzano se cuentan hasta cinco casos en los que se confunden los nombres de los protagonistas y Margherita Mulas no excluye que algunos obedezcan incluso a despistes del mismo autor, preso del “frenesí editorial –e incluso redaccional– que caracterizó [su producción] entre 1630-1633” (Castillo Solórzano 2020, 79-80). Lo lógico, sin embargo, es imaginar que, detrás de corrupciones de este talante, haya una distracción del cajista o, como mucho, del copista. En la ya mencionada novelita de la *Próspera y adversa fortuna del tirano Guillermo*, de Piña, un personaje pasa de llamarse “Marcio” a “Mario”. Y en un pasaje de *El estudiante confuso* de Sanz del Castillo se intercambian los nombres de Claudia y Laura, las primas que se disputan el amor del caballero florentino Leonardo Esforcia (Sanz del Castillo 2019, 86). Más interesante resulta cómo en *La libertada inocente y castigo en el engaño* –la sexta y última novelita de la *Mojigan-*

13. López Díaz (124) no corrige ni señala este error.

14. “Ma la critica testuale c’insegna che uno dei più frequenti errori consiste nella confusione tra parole di eguale numero di sillabe e connesse tra loro da spiccata somiglianza fonica, meglio che mai da rima o assonanza. Non si tratta, nella grande maggioranza dei casi, di errori derivati da fraintendimento di segni nel modello da copiare [...]. Si tratta, invece, di errori di memoria, e di memoria auditiva più che visiva” (Timpanaro 51-52).

ga–, el “trágico Ricardo” –por este nombre atiende el protagonista– se convierte en el “trágico Gerardo” sin que ninguna de las ediciones antiguas alcance a corregir el fallo. Conforme se ha señalado,

el atributo [“trágico”] propició un lapsus del componedor –o tal vez del copista–, quien tuvo que acordarse del famoso *Poema trágico del español Gerardo* (1628) de Gonzalo de Céspedes y Meneses. Este último ejemplo se nos antoja casi modélico: en teoría, el “trágico Gerardo” debería ser un error perfectamente enmendable; no obstante, pasó desapercibido justo porque se originó a partir de una asociación cultural (repetimos: no sabemos si del amanuense o del cajista de la príncipe) que lo vuelve invisible: en efecto, cualquier lector de la época podía interpretar dicho sintagma como una voluntaria “alusión literaria”. (Sanz del Castillo 2019, ccxiii)

No siempre nos topamos con errores involuntarios. En la primera colección de Castillo Solórzano (*Tardes entretenidas*, 1625), el corrector o el cajista decidieron suprimir el nombre del personaje de *Engañar con la verdad* que se dirige al rey de Sicilia, aunque los caballeros catalanes que podían tomar la palabra fueran dos: don Hugo y don Garcerán.

Absortos dejó el rey a los dos caballeros con su resolución, y más de la severidad y entereza que tuvo en hablarles de aquel modo, juzgando por sus palabras, y la que tenía dada a la reina, que no había que hacer cuenta de la vida de su querido amigo, y con el justo sentimiento que tuvieron de lo que habían oído, *le dijo*: “Vuestra Alteza, señor [...]”. (Castillo Solórzano 1625, 241v-242r)¹⁵

Solo al final el lector se entera de quién ha pronunciado el discurso: “Enterrecido dejó al nuevo rey la justa queja de don Hugo” (242v). Como he aclarado en otro lugar, en

el original debía rezar: “don Hugo le dijo” o “le dijo don Hugo”. Viendo la cantidad de abreviaciones en este folio de la *princeps*, resulta lógico sospechar que esta omisión fuera una intervención deliberada [...] para remediar un error en la cuenta del original, ya que, de no haber actuado así, en efecto habría tenido que dejar mucho espacio en blanco. (Tanganelli 2019, 81)

15. He consultado el ejemplar de la BNE con signatura R/7842.

Tarde sexta:

242

la Reyna, q̄ no auia q̄ hazer cuēta de la vida de su querido amigo, y cō el juſto ſentimiēto q̄ tuuieron de lo q̄ le auia oido, le dixo. V. Alteza ſeñor (q̄ no quiero hablarle de otra ſuerte, aũq̄ ſè quiē es) ſe ha determinado a empeñar ſu palabra mas preſto de lo q̄ deuera, como poco informado de quiē es don Guillen, pues en Sicilia, ni en toda la Europa dudo q̄ aya quien le auentaje; el es de lo mejor de Cataluña, y tan leal a aquel Principado, que ſi en eſtas rebeliones que ha auido ſe hallará, perdiere la vida y mil q̄ tuuiera, antes que nueuo dueño gozara ſu injuſta y tirana poſſeſiō: ſiēdo eſto aſi, y q̄ la ingratiud no deue apoſentarſe en pecho q̄ tãtos beneficios ha recibido del, ſerá acertado q̄ V. Alteza cōſidere en el baxo eſ

Nada sorprendente. Al fin y al cabo, el mismo componedor en otro pliego abierto –o sea, con muchos espacios en blanco– no vaciló a la hora de insertar un pequeño ripio.¹⁶

16. Se trata de la inserción de “los” en esta frase: “Hízose así, cuando hallaron en el puerto de Medina señales ciertas de lo que iban a buscar, porque *los* de la capitana y demás galeras que se habían hecho pedazos en las duras rocas, impelidas de la furia de las olas, había arrojado el mar en sus orillas parte de la palamenta, flámulas y gallardetes; y el pendón de la capitana, que aunque parte de él estaba deslucido con el agua y arena, algunos cuarteles estaban sanos, por donde se conocían las armas del conde de Barcelona, con que aseguraba la certidumbre de la desgracia” (Castillo Solórzano 1625, 229v-230r). En esta novelita también hay errores que podrían derivar de *lapsus calami* del mismo escritor pucelano: “Si es normal columbrar, en estos y en otros lugares que no voy a rememorar, la presencia de errores mecánicos e intervenciones del tipógrafo –o, en ocasiones, incluso despistes del copista que preparó el ejemplar para la imprenta–, no faltan lugares donde no se puede descartar del todo la posibilidad de un desliz del mismo autor. Por ejemplo, cuando don Hugo explica que, en una aldea siciliana, conoció al pastor Florelo, y que, por su asombroso parecido con don Remón Borrell, decidió instruirle en todo lo que debe conocer un príncipe para que engañara así a la corte de Sicilia, afirma haberle enseñado, entre otras cosas, la «lengua siciliana». Lo cual, sin embargo, sería absurdo, porque el noble catalán Hugo, aunque fuera políglota y conociera perfectamente el idioma de la Trinacria, creía entonces que Florelo era un pastor siciliano. Sin duda la lengua que pretendió enseñarle sería más bien la catalana –o, como mucho, la española– para que así lograra hacerse pasar por don Remón Borrell [...]. La innovación pudo introducirla el copista del manuscrito de imprenta o el cajista por la similitud gráfica entre «*catalana*» y «*siciliana*» [o «*ciciliana*»]; pero no es inverosímil que el mismo Castillo pudiera caer en este *lapsus* debido a la compleja situación descrita y a los múltiples camuflajes del protagonista” (Tanganelli 2019, 82-83).

LA PISTA DEL *USUS SCRIBENDI*

La tradición de la *Mojiganga del gusto en seis novelas* es bastante curiosa. De momento no se ha localizado ningún ejemplar de la príncipe (P⁰) que salió de la oficina zaragozana de Pedro Lanaja Lamarca en 1641 (Sanz del Castillo 2019, cciii-ccxxix); no obstante, esta se puede reconstruir a través de dos ediciones del siglo XVII compuestas a plana y renglón, que indican en la portada ese mismo año, aunque, con toda probabilidad, se publicaron más tarde: por un lado, P, una edición pirata que no se sabe bien quien imprimió, tan mendosa como pasiva; y, por otro, P², una reimpresión preparada en el mismo taller de Lanaja,¹⁷ en colaboración con el mercader de libros Pedro de Escuer (Sanz del Castillo 2019, ccv), que pretendía mejorar la *facies* tipográfica de la *princeps*:

Sin duda P⁰ tenía la misma *mise en page* de P: es decir, “apretada” y plagada de tildes en la mayoría de los fascículos, “abierta” en un puñado de ellos. Así que, cuando comenzó a proyectar P², la cabeza pensante del taller tomó varias decisiones, sobre todo para distanciar más las palabras en ciertas páginas, dictando órdenes a los componedores acerca de las sustituciones y omisiones que podían realizar de forma sistemática en el texto, con la excepción de los cuadernillos de la segunda novelita, donde no había que corregir este defecto de la príncipe, sino más bien embutir los blancos con alguna pequeña interpolación. (Sanz del Castillo 2019, ccxx)

Sanz del Castillo utilizó la expresión “casa y cuarto/s” tres veces (donde “cuarto” indica la “parte de casa destinada para alguna persona con su familia”, *Aut.*); pero en dos ocasiones el cajista de la príncipe debió confundirse y compuso “cuanto” y “cuantos”, según documentan P y P² (desde luego, el fallo podría ser poligenético, pero lo más probable es que ambas estampas lo heredaran de la primera edición): “Y mandando a un paje suyo avisase en su casa y *cuanto* > *cuarto* a los demás criados que le servían” (Sanz del Castillo 2019, 33); “Y después de mirada toda la casa y *cuantos* > *cuartos*, aposentos, cochera” (37). Si no dudamos a la hora de corregir estos errores, de los cuales no se percató Cotarelo

17. Se conservan tres ejemplares de P (Madrid, BNE, R/18305; Leipzig, Universitätsbibliothek “Bibliotheca Albertina”, Sondersammlungen Lit.hisp.178-I; París, Bibliothèque Mazarine, 8° 45507) y dos de P² (Madrid, Real Academia Española, M-RAE, RM-5917 y Hamburgo, Staats- und Universitätsbibliothek, A/71975). Se ha perdido el ejemplar de Berlín (Staatsbibliothek, XI 4026). No he podido consultar todavía el ejemplar de Gotinga (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 8 FAB II, 1330), que se está restaurando.

(Sanz del Castillo 1908, 43 y 48),¹⁸ es porque la *Mojiganga* conserva en otro pasaje la forma correcta por la que evidentemente sentía cierta predilección el autor de Brihuega: “se volvió a su casa y cuarto” (Sanz del Castillo 2019, 84).

Bastante más peliagudos son un par de casos de difracción *in absentia* (Blecua 123; Trovato 2014, 117-24). En este fragmento de *El monstruo de Manzanares* las dos ediciones más antiguas y colaterales trivializan de forma independiente (“causaba”, “excusaba”) una *difficilior*:

Esta lamentación oía el falso criado, si bien no atendía a la penalidad de su dueño, sino temeroso de que, llegada que fuese Flora, había de ser él quien mayor riesgo corría, pues si se [causaba P excusaba P²] su amo, como era forzoso, tenía de ser crudamente apretado en su examen por ser el portador de los instrumentos. (Sanz del Castillo 2019, 35)

Teniendo en cuenta el vocabulario de Sanz del Castillo, plagado de términos forenses, se puede reconstruir la lección original por *combinatio* (“encausaba”), aunque este verbo no vuelva a aflorar en ningún lugar paralelo:

En *El monstruo de Manzanares* la corruptela de la tradición tuvo que producirla el tecnicismo jurídico “encausaba” [...], porque las trivializaciones de P (“causaba”) y de P² (“excusaba”) parecen enmiendas conjeturales independientes del mismo error de la príncipe: aquí pudo caerse un *titulus* colocado en la *e* inicial (“eausaba”), o tal vez el cajista de P⁰ compuso “ex-causaba” por “encausaba” al confundir los grafemas *n* y *x* mientras leía el original de imprenta. (Sanz del Castillo 2019, ccxxiii)

En cambio, en *El estudiante confuso* es justo dudar ante la descripción de un ósculo, a pesar de que la lección de P² funcione perfectamente:

bien creo considerarás que, habiendo acaso desfrutado Leonardo el [intacto y rubrado mis labios P intacto rubí de mis labios P²], y ensayádose en los estrechos lazos de mi yedra, dándole nombre de suya, no fuera justo retroceder en mi intento. (Sanz del Castillo 2019, 80)

En este caso, el extraño error de P, que suele seguir siempre la príncipe sin ninguna pretensión de mejorarla, nos lleva a suponer: 1) que el corrector de P² decidiera poner un parche en este punto, eliminando la “y” y sustituyendo “rubrado” por “rubí de”; y 2) que en el borrador autógrafo estuviera “rubro de”:

18. En el segundo fragmento Cotarelo solo elimina una coma: “la casa y cuantos aposentos”.

P presenta el error “habiendo acaso desfrutado Leonardo el intacto y rubrado mis labios”, por reproducir con toda probabilidad el ejemplar de la *princeps*; mientras que P² trae la lección –en apariencia impecable– “habiendo acaso desfrutado Leonardo el intacto rubí de mis labios”. No obstante, la hipótesis más económica es suponer que fuera el sustantivo *rubro* (‘rojo’) la *difficilior*, incomprendible para el cajista de P⁰ o el escribiente, y que “rubrado” haya reemplazado a “rubro de”. A fin de cuentas, en esta misma novelita Sanz del Castillo emplea una construcción casi idéntica: “había disfrutado el carmín de sus labios”. (Sanz del Castillo 2019, ccxxiv)

De vez en cuando, para decidir si y cómo intervenir en un determinado *locus*, no basta con conocer los hábitos lingüísticos de un autor, sino que hace falta percatarse de las reminiscencias literarias que le podían rondar por la cabeza y remontarse a sus modelos. Vale decir: inventariar los libros que pudieron dejar alguna huella en su escritura. Se trata casi del envés o del inevitable desarrollo del principio de Poliziano: cada conjetura debe hacer hincapié en el *usus scribendi* del mismo autor o de otras *auctoritates* no solo para demostrar que el arreglo, documentado históricamente, no es un capricho del editor, sino porque es lógico que un escritor, en ocasiones sin darse cuenta siquiera de ello, por un lado repita sus fórmulas y clichés, y por otro introduzca ecos de sus lecturas predilectas.

En la tercera novelita de los *Excesos amorosos*, titulada *La torre encantada*, los ejemplares conservados transmiten una corrupción insidiosa, de las que tienden a pasar desapercibidas. De dos enamorados, Ismenia y Tibaldo, leemos que “se bebían los afectos uno a otro”. En principio, incluso se podría suponer que aquí no haya ningún error seguro, y que se trate de una construcción análoga a *beber la doctrina* o *beber el espíritu a alguno*, con el sentido de “imitarle, aprender con perfección su doctrina, estilo y acciones, y seguirle con tanta propiedad que parezca él mismo y una misma cosa” (*Aut.*). O bien, caso de vislumbrar un fallo, no sería extraño que alguien sugiriera el arreglo “se bebían los acentos”, ya que *beber los acentos* significa “atender con cuidado y con gusto a lo que otro dice o hace, tener mucha atención a sus palabras y obras, y poner todo el estudio en que no se pierda ni desperdicie un acento” (*Aut.*). Sin embargo, como nos revela un párrafo del folio siguiente, la locución correcta parece ser “se bebían los alientos”, una simple perífrasis de ‘se besaban’:

Amanecieron algunos días en que Tibaldo lograba favores lícitos de Ismenia, y, una tarde en que se bebían los *afectos* > *alientos* uno al otro, oye-

ron algunas piezas de artillería en forma de salva real, que, al parecer, saludaban la encantada torre, pesadumbre arrogante de aquellos mares. (Vital Pizarro y Cuña 63r; Bergamini 87-88)

Y, después de besar la mano al rey por la permitida libertad, miró a Ismenia tan cerca de Tibaldo y a los dos con tal afecto, *bebiéndose los alientos* en el vaso del amoroso fuego que, como la pasión amante no puede disimularse, empezó la mortal furia de los celos a tomar posesión de su pecho. (Vital Pizarro y Cuña 64r; Bergamini 89)

Desde luego, si solo dispusiéramos de este par de fragmentos, y todo se jugara dentro del angosto recinto de los *Excesos amorosos*, sería lícito poner en tela de juicio la pertenencia de la locución *beberse los alientos* al *usus scribendi* de Vital Pizarro y Cuña, e incluso se podría especular con la idea de que el lusitano utilizara en realidad la expresión *beberse los afectos* en ambos casos, y que el cajista se hubiera equivocado en el segundo pasaje citado y no en el primero. Pero este es un ejemplo afortunado, siendo posible demostrar que Vital Pizarro y Cuña le copió una fórmula perifrástica a María de Zayas.

En efecto, la escena de *La torre encantada* donde otro personaje, el despechado Tiberio, observa los tiernos besos de Tibaldo e Ismenia, no es más que el remedo de un párrafo que Vital Pizarro y Cuña había leído en *La esclava de su amante*, como validan tanto la situación (el punto de vista de un sujeto celoso) como otras coincidencias léxicas (las bocas de los amantes son “vasos de coral” en los *Desengaños* y “vaso del amoroso fuego” en los *Excesos*):

Aquí fueron mis tormentos mayores, aquí mis ansias sin comparación; porque como allí no había impedimento que lo estorbase, y Zaida iba segura que don Manuel había de ser su marido, no se negaba a ningún favor que pudiese hacerle. Ya contemplaban mis tristes ojos a don Manuel asido de las manos de Zaida, ya miraban a Zaida colgada de su cuello, y aun *beberse los alientos* en vasos de coral; porque como el traidor mudable la amaba, él se buscaba las ocasiones. (Zayas 161)

Además, no sería descabellado que Zayas espigara esta locución de *La señora Cornelia* de Cervantes, donde se describen de este modo los mil besos del duque de Ferrara a su amada:

El duque volvió luego a donde Cornelia estaba derramando hermosas lágrimas. Cogiola el duque en sus brazos, y añadiendo lágrimas a lágrimas, mil veces *le bebió el aliento de la boca*, teniéndoles el contento atadas las len-

guas. Y así, en silencio honesto y amoroso se gozaban los dos felices amantes y esposos verdaderos. (Cervantes 230)

En suma, la identificación del modelo (María de Zayas) nos permite aquí, de acuerdo con el método de Poliziano, tanto establecer de forma categórica el *usus scribendi* del autor (Vital Pizarro y Cuña), como, de rechazo, proponer la enmienda *ope ingenii* de una lección en apariencia correcta (“se bebían los afectos”).

CODA LAZARILLESCA

Las enmiendas conjeturales pueden desatar agrias polémicas, verbigracia el debate entre Aldo Ruffinatto y Francisco Rico (Munilla Fuentelsaz; Ruffinatto 2021) a propósito de un lugar del segundo tratado del *Lazarillo*, en el cual Amberes, Medina y Burgos traen la lección “de este arte”, que podría derivar de la príncipe, mientras que Alcalá presenta un probable arreglo del corrector: “de este arcaz”. El *Lazarillo castigado* parece confirmar la corrupción –o, al menos, la dificultad– del pasaje, ya que López de Velasco debió fabricar otro parche por *divinatio*: “de esta arca”. En contra de los editores modernos, que aceptan pasivamente “de este arte”, Ruffinatto propuso la *difficilior* “de este artife”, gráficamente semejante:

Tío, una llave [*deste arte* Amberes, Medina; *de este arte* Burgos; *deste arcaz* Alcalá; *dest'arca* López de Velasco; *deste artife* Ruffinatto] he perdido, y temo mi señor me azote. Por vuestra vida, veáys si en estas que traéys ay algunas que le haga, que yo os lo pagaré. (Ruffinatto 2000, 176)¹⁹

Este es su razonamiento:

A mi modo ver, [...] la lección [“arte”] no debe considerarse *difficilior*, sino más bien error, como lo demuestra el pronombre *le* en la frase siguiente (“si ... ay alguna que *le* haga”), cuyas coordenadas contextuales remiten al sintagma “de este arte” ofreciéndole al sustantivo (“arte”) la cualidad de objeto material y, más concretamente, la de “arcaz viejo” de los bodigos o panecillos “cerrado con llave”. La lección del original puede buscarse (si se quiere) en el ámbito de las diversas denominaciones que este objeto adquiere en presencia [...], o bien en ausencia [...]. En

19. Ruffinatto enmienda el texto en su primera edición (2000, 176); en la sucesiva (Anónimo 2001, 147) no lo hace, aunque siga defendiendo la validez de la conjetura.

cuanto a los datos contextuales o en presencia, no cabe duda de que deben descartarse todas las formas de las que no hubiera podido derivar, por interpretación equivocada, la denominación arquetípica “arte”; o sea que debe descartarse en primer lugar la lectura de Al: “arcaz”, y, después, las demás variantes [...]: “arca” y “arquetón”. Parece, en cambio, mucho más probable que “arte” sobrentienda un primitivo “artife”, palabra que en el léxico germanesco del Siglo de Oro significaba “pan” y, por sinécdoque inductiva, “arca o arcón para guardar el pan”. (Ruffinatto 2000, 75)

Aunque Rico considere que la supuesta lección de la *princeps* “es aceptable, porque se trata de una locución comunísima (y viva todavía hoy) y cabe entender que Lázaro está explicando con signos cómo es la llave” (Anónimo 2011, 227), Ruffinatto parece dar en el clavo cuando observa que la presencia de “le hace” presupone que “de este arte”, lejos de sugerir la forma de la llave, indica el cofre de los bodigos:

el problema es otro y está relacionado con el demostrativo *este* (que se acompaña con el nombre *arte* o *arcaz* o lo que sea), cuya función de deíctico (es decir, la de señalar, como lo haría un gesto, algo que está presente ante los ojos) no le pasa inadvertida ni siquiera a mi ilustre inquisidor [...] lo cierto es que la llave a la que Lázaro hace referencia está en las manos del clérigo de Maqueda y celosamente custodiada por él, así que el único objeto presente en la ocasión del diálogo privado entre el calderero y Lázaro no puede ser otro que el arca o arcaz de los panes; no cabe duda, pues, de que el deíctico *este* pretende remitir al objeto “arca” y únicamente a él, como lo demuestra, entre otras cosas, la variante de Alcalá. (Ruffinatto 2002)

Huelga añadir que el verbo *hacer*, con el sentido de ‘convenir’ o ‘servir para abrir’, es intransitivo, conforme demuestran ejemplos coevos de Lope de Rueda y Juan de Arce de Otárola;²⁰ así que el dativo *le* (“le hace”) podría referirse a un sustantivo tanto femenino como masculino: de ahí las diferentes (y banales) enmiendas de Alcalá de Henares y López de Velasco.

20. Rico señala este pasaje de los *Pasos* de Lope de Rueda: “hacer de un pedacillo de alambre una llave que hace a cualquier cerradura” (Anónimo 2011, 227). El CORDE registra el siguiente párrafo de los *Coloquios de Palatino y Pinciano* (c. 1550) de Juan de Arce de Otárola: “Porque la llave de su entendimiento no hace a mi puerta o cerradura como la vuestra”.

La conjetura de Ruffinatto es sin duda coherente con el *usus scribendi* de la primera novela picaresca, en la que abundan voces de germanía;²¹ pero quizás tenga un pequeño defecto: el término “artife”, documentado a principios del siglo XVII (Alonso Hernández 70), significa ‘pan’ en el léxico de la jergonza y la sinécdoque (‘llave del pan’ en lugar de ‘llave del arca de los panes’), aun siendo admisible, no se antoja tan obvia. El único documento que encuentro en el CORDE para defenderla son los *Estatutos del colegio de Santa María de Burgos de la Universidad de Salamanca* (1552), en los cuales se menciona una “llave de pan o despensa”:

Y cuando a algún colegial hobieren dado renta incompatible, que exceda de los veinte ducados, o fuere electo en otro Colegio o cualquier beneficio o capellanía o prebenda perpetua o temporal en esta ciudad o fuera de ella, y él lo hubiere aceptado y tomado la posesión, luego que el rector y colegiales lo sepan, o el tal electo lo hubiere manifestado, le vaquen la prebenda y se pongan editos de ella, dándole primeramente, ante todas cosas, el rector los dos meses que la susodicha segunda constitución le concede; en los cuales pueda estar en casa, con que sea obligado a decir las misas que le cupieren, y de hacer todo lo que más le fuere mandado, como lo hacía antes y so las mismas penas, y *si tenía llave de pan o despensa*, tenella, y si no, y le viniere y el rector se la mandare tener, la tenga y sirva, so pena del ordinario de cada día que lo rehusare.

Pero la enmienda propuesta me convencería más si Lázaro afirmara haber perdido “la llave del artife” y no “una llave de este artife” (Ruffinatto 2000, 176): la presencia del demostrativo es un obstáculo, porque evoca una escena en la cual el pícaro le está indicando el arcaz al calderero y la sinécdoque (‘llave de este pan’ para decir ‘llave de esta arca’) resulta –al menos, lo repito, a mi entender– un punto singular.

En su última edición del *Lazarillo*, Rico parece haber aceptado, siquiera en parte, el argumento gramatical de Ruffinatto, porque formula una hipótesis subsidiaria: “también podría interpretarse *arte* en el sentido de «artefacto,

21. “Y por lo que se refiere a la observación de Rico sobre la singularidad de la palabra *artife* («es palabra documentada solo en un romancero jergal de 1609») y sus posibles consecuencias («es un monstruo inadmisibile en el *Lazarillo*»), casi no merece la pena recordar que es justamente por su rareza y, en algunos casos, por su singularidad por lo que una palabra puede calificarse de *difficilior* [...], siendo este el rasgo característico que, según mi parecer, reviste la palabra en cuestión” (Ruffinatto 2002).

objeto», y, por ahí, de «arca para guardar el pan y otros alimentos», como explica Oudin [...], seguramente recordando el *Lazarillo*” (Anónimo 2011, 227). No conozco ejemplos de empleo de *arte* como sinónimo de ‘artefacto’, pero comparto la idea de que Oudin (63), en su diccionario de 1607, anotara por influencia de este *locus* lazarrillesco: “Arte por *Artesa* [...] un coffre à mettre le pain”. Por dichas razones, convencido de que las controversias sobre corrupciones y restauraciones siempre representan un ejercicio hermenéutico de provecho, y aunque juzgue metodológicamente fundada la conjetura de Ruffinatto, intentaré aportar mi granito de arena a la cuestión, señalando otra posible causa de corrupción y, en consecuencia, un diferente ensayo de repriminación *ope ingenii*.

Al “paraíso panal” (Ruffinatto 2000, 177) del cura de Maqueda se le atribuyen tres nombres en el segundo tratado: se le llama quince veces “arca”, nueve “arcaz” y una sola “arquetón”. Además, antes del pasaje de marras, donde se presupone la lección “deste arte” en la príncipe, solo se utiliza “arcaz” en dos ocasiones y “arca” en una. Al esgrimir el concepto de *lectio difficilior*, se suele considerar exclusivamente la faceta semántica; no obstante, es de sobra conocido que muchos errores derivan de abreviaciones a menudo no tan sencillas de descifrar.

Ruffinatto descarta *a priori* que detrás de la innovación “arte” pudiera estar la palabra “arquetón”. Yo no lo haría tan a la ligera, sin preguntarme al menos si, por un casual, la corruptela “deste arte” pudiera derivar justo de la abreviatura “deste arqto” (con tilde en *q* y *o*).²² Hay dos momentos en los que, a partir de dicha abreviación, pudo generarse la deturpación. Tal vez la forma “arqto” estuviera en el autógrafo y el escribiente, que se había topado hasta ese momento solo con los sustantivos “arcaz” y “arca” para designar semejante objeto, la sustituyó, sin darse cuenta, por “arte”. Este escenario, que implica una dificultad de lectura del borrador y un despiste del amanuense, es más plausible que la presencia de una abreviatura en el original de imprenta. No obstante, existe otra posibilidad, que estimo más asumible que cualquier otra: la presencia de un fallo mecánico de composición en la misma *princeps*. Hasta ahora hemos dado crédito a que en esta impresión hubiera “deste arte”; pero, en realidad, convendría sopesar la hipótesis de que pudo haberse salido del renglón el tipo de una *q* con *titulus* y que figurara en ella “deste ar[.]tō” (y no

22. Recuerdo que “arquetón” aparece más adelante con el mismo demostrativo: “Este arquetón es viejo y grande y roto por algunas partes” (Ruffinatto 2000, 179).

hace falta recordar que *o* y *e* se confunden tanto por un exceso como por un defecto de tinta).

Voy a seguir esta pista, por complicado que sea avanzar en un terreno tan cenagoso. Al margen de la controversia sobre las ediciones desaparecidas en la parte superior del *stemma codicum* (Rodríguez López-Abadía), existe un acuerdo generalizado sobre que la *editio princeps* debía ser “un tomito formado por ocho cuadernos en octavo” (Anónimo 2011, 91). Lo cual significa que, dentro de las estampas de 1554, solo Medina conservaría el formato supuestamente original, visto que la antuerpiense salió en doceavo y que Alcalá y Burgos, aun siendo en octavo, ocupan seis pliegos (y ya sabemos que la prioridad de los tipógrafos, al preparar reimpresiones, era el ahorro de papel). Si damos por buena dicha constatación elemental, quizá no resulte absurdo imaginar que, entre la príncipe y Medina, se coloquen unas ediciones perdidas –al menos un par de *interpositi*, según el estema de Trovato (2016, 280), que retoca el de Ruffinatto– hechas a plana y renglón. En otras palabras, la *mise en page* medinesa podría ser un fiel reflejo de la disposición del texto en su primera impresión. Si así fuera, entonces adquiriría cierta importancia un pequeño detalle de Medina, donde la lección problemática se segmenta entre dos renglones sin el acostumbrado guion (“deste ar/te”, C5v), en una página en la cual menudean las abreviaturas (con unas cuantas *q* con *titulus*):

en dezir gr̄as, alumbzrado por el esp̄ū
 sancto, le dix̄e. T̄io vna llauē deste ar
 te he perdido, y temo mi señoz me a
 çote, por v̄ra vida vcays si en estas q̄
 traeȳs ay algunas que le haga, q̄ yo

Medina, f. C5v.

Ahora bien, si el cajista de la príncipe en esta plana –cuya disposición pudo ser igual de apretada– hubiera elegido una división parecida de la palabra (“arq/tō” o, lo que sería más verosímil a la luz de Medina, “ar/qtō”), desde luego no se habría notado la caída del tipo de la *q* con signo tironiano al final o al principio de estos renglones, y en la impresión sucesiva el incomprensible “ar/tō” de la príncipe se habría convertido casi forzosamente en “ar/te”.

En otras palabras, no solo “deste arquetón” es del todo coherente con el *usus scribendi* del anónimo autor, que lo emplea como sinónimo de “arca” y “arcaz”, sino que su corrupción en “deste arte” resultaría admisible al menos en dos fases diferentes del proceso: como equivocada lectura de una abreviación presente en el autógrafo (gazapo del escribiente), o bien –suposición a mi entender más creíble– como error de composición en un pliego donde, debido a una fallida cuenta del original, el componedor se habría visto obligado a reducir muchas palabras, de modo que pudo caer la *q* con tilde, dejando “deste ar/tō”.

Toda exploración puede ser útil, aunque no se arribe siempre a buen puerto. Lo son las dudas en torno a la corrupción de algún lugar, la búsqueda de enmiendas conjeturales y las discusiones, más o menos acaloradas, entre los filólogos. También así la asíntota de la reconstrucción ecdótica intenta aproximarse a la curva del original: el dictado interior *sottovoce* del autor, que obliga a cada exégeta a vérselas y deseárselas para ponerse a la escucha.

OBRAS CITADAS

- Alonso Hernández, José Luis. *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1976.
- Anónimo. *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Ed. Aldo Ruffinatto. Madrid: Castalia, 2001.
- Anónimo. *Lazarillo de Tormes*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española, 2011.
- Arellano, Ignacio. “La puntuación en los textos del Siglo de Oro y en el *Quijote*”. *Anales cervantinos* 42 (2010): 15-32.
- Arellano, Ignacio. “Apostillas metacríticas a las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega”. *Criticón* 139 (2020): 231-66.
- Aut.: Diccionario de Autoridades*. [1726-1739]. 3 vols. Ed. facsímil. Madrid: Gredos, 1990.
- Bergamini, Chiara. *Gli “Excesos amorosos” di Antonio Vital Pizarro y Cuña: edizione critica e studio*. Ferrara: Università di Ferrara, 2020 [TFM].
- Blecu, Alberto. *Manual de crítica textual*. 2.^a ed. Madrid: Castalia, 1990.
- Bonilla Cerezo, Rafael. “Introducción”. *Novelas cortas del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 2010. 10-155.
- Botta, Patrizia. “Vtilidad (*Celestina*, Trag. XIV, 242.8)”. *Cultura neolatina* 51.1-2 (1991): 65-99.

- Camerino, José. *Novelas amorosas*. Madrid: Tomás Iunti, 1624.
- Camerino, José. *La dama beata*. Madrid: Pablo de Val, 1655.
- Castillo Solórzano, Alonso de. *Los amantes andaluces*. Ed. Margherita Mulas. Madrid: Sial, 2020.
- Castillo Solórzano, Alonso de. *Tardes entretenidas*. Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1625.
- Cervantes, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Vol. 2. Eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Austral. Madrid: Espasa-Calpe, 2011.
- Conte, Gian Biagio. *Ope ingenii: Experiences of Textual Criticism*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2013.
- Góngora, Luis de. *Teatro completo*. Ed. Laura Dolfi. Madrid: Cátedra, 1993.
- Góngora, Luis de. *Soledades*. Ed. Robert Jammes. Madrid: Castalia, 1994.
- Góngora, Luis de. *Fábula de Polifemo y Galatea*. Ed. Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Cátedra, 2010.
- Keniston, Hayward. *The Syntax of Castilian Prose: The Sixteenth Century*. Chicago: Chicago UP, 1937.
- López Díaz, María Dolores. *Estudio y edición anotada de las Novelas amorosas de José Camerino*. 1992. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral.
- Moreno Prieto, María Josefa. “*Varias fortunas*” de Juan de Piña: estudio y edición crítica. 2021. Chieti-Pescara: Università degli studi “G. d’Annunzio”, tesis doctoral.
- Munilla Fuentelsaz, Lucía. “El debate entre Francisco Rico y Aldo Ruffinatto en torno a una cuestión léxica del *Lazarillo de Tormes*: un problema de ecdótica”. *Revista Cálamo FASPE* 63 (2014): 52-59.
- Oudin, César. *Tesoro de las dos lenguas francesa y española. Thresor des deux langues françoise et espagnolle*. Paris: Marc Orry, 1607.
- Piña, Juan de. *Varias fortunas*. Madrid: Juan González, 1627.
- Piña, Juan de. *Novelas exemplares y prodigiosas historias*. Ed. Encarnación García de Dini. Pisa: Università di Pisa, 1987.
- Rico, Francisco. *El texto del “Quijote”: preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Destino, 2005.
- Rico, Francisco. “Sguardi da un’altra penisola”. *Tipofilologia* 13 (2020): 79-95.
- Rodríguez López-Abadía, Arturo. “Las dos ediciones del *Lazarillo* de Amberes de 1553: en 8avo y en 16avo”. *Etiópicas* 12 (2016): 91-103.
- Ruffinatto, Aldo. *Las dos caras del “Lazarillo”: texto y mensaje*. Madrid: Castalia, 2000.

- Ruffinatto, Aldo. “«De este arte» se edita el *Lazarillo* (lo que *El País* no quiso publicar con una carta de Miguel de Sayavedra)”. *Artifara* 1 (2002).
- Ruffinatto, Aldo. “Cómo no editar y cómo editar el *Lazarillo*: elogio de la añeja manera lachmanniana”. *El Lazarillo de Tormes y sus continuadores*. Eds. Alfredo Rodríguez López-Vázquez y Arturo Rodríguez López-Abadía. Berlin: Peter Lang, 2021. 15-40.
- Sanz del Castillo, Andrés. *Mojiganga del gusto en seis novelas*. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Librería de los Bibliófilos Españoles, 1908.
- Sanz del Castillo, Andrés. *Mojiganga del gusto en seis novelas*. Eds. Rafael Bonilla Cerezo, Andrea Bresadola, Giulia Giorgi y Paolo Tanganelli. Madrid: Sial Pigmalión, 2019.
- Stevens, John. *A New Spanish and English Dictionary: Collected from the Best Spanish Authors Both Ancient and Modern [...]. To which is added a Copious English and Spanish Dictionary [...]*. Londres: George Sawbridge, 1706.
- Tanganelli, Paolo. “Delinquenti pubblici e privati nella Celestina: l'utilità del delitto”. *Vita pubblica e privata nel Rinascimento (Atti del XX Convegno Internazionale dell'Istituto di Studi Umanistici Francesco Petrarca; Chianciano Terme-Pienza 21-24 luglio 2008)*. Ed. Luisa Secchi Tarugi. Firenze: Cesati, 2010. 325-32.
- Tanganelli, Paolo. “Engañar con la verdad de Castillo Solórzano o la tormenta perfecta del Barroco”. *Criticón* 135 (2019): 77-95.
- Timpanaro, Sebastiano. *Lapsus freudiano: psicanalisi e critica testuale*. 2.^a ed. Florencia: La Nuova Italia, 1975.
- Trovato, Paolo. *Everything you Always Wanted to Know about Lachmann's Method: A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*. Padova: libreriauniversitaria.it, 2014.
- Trovato, Paolo. “Segunda mirada desde otro planeta: *Lazarillo de Tormes* como prueba (o apuesta) sobre la aplicabilidad del neolachmannismo a tradiciones modernas”. *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas* 4 (2016): 270-311.
- Vital Pizarro y Cuña, Antonio. *Excesos amorosos en cuatro novelas ejemplares*. Lisboa/Madrid: s.n., 1681.
- Zayas, María de. *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]*. Ed. Alicia Yllera. Madrid: Cátedra, 1993.