

EL TEXTO DE LA *DIANA* DE MONTEMAYOR¹

“Ésta que presento —dice Julián Arribas— es la primera edición crítica de la *Diana*”. En la introducción, de más de 100 páginas, expone muy despacio (con minuciosas descripciones bibliográficas, discusiones con críticos anteriores, establecimiento de *stemmas*) las razones por las cuales decidió que, de las siete ediciones más antiguas, la *Diana* impresa en Zaragoza en 1560 era la que merecía el honor de ser la *primera* edición crítica de la celebérrima novela.

Ya el orden “cronológico” en que Arribas enumera las siete venerables ediciones primitivas —las anteriores a 1562— no es el tradicional (el que aparece por ejemplo en el *Manual del librero* de Palau), sino otro muy distinto:

PALAU	ARRIBAS
1. Valencia, sin año	1. Zaragoza, 1560
2. Milán, sin año	2. Valencia, sin año
3. Zaragoza, agosto de 1560	3. Milán, sin año
4. Barcelona, enero de 1561	4. Amberes, 1561 ²
5. Amberes, 1561 (sin colofón)	5. Barcelona, 1561
6. Cuenca, 1561	6. Cuenca, 1561
7. Valladolid, 1561 en la portada; 7 de enero de 1562 en el colofón.	7. Valladolid, 1561/62.

¹ A propósito de: *Los siete libros de la Diana de Jorge de Montemayor*, edited by Julián Arribas, Tamesis, London, 1996; 372 pp.

² Pero en la p. 84 Arribas sitúa esta edición de Amberes *antes* de la de Milán. Como se ve, la única coincidencia está en los núms. 6 y 7. La “licencia” de Valladolid, de 10 de octubre de 1561, menciona la “licencia” de Cuenca, “impresa en el principio y primera hoja del dicho libro”. Que el modelo de Valladolid fue Cuenca lo prueba, además, la cantidad de coincidencias textuales. Ahora bien, el único ejemplar conocido de Cuenca comienza en el fol. A₂, de lo cual deduce Arribas, extrañamente (p. 118), “la posibilidad de que este ejemplar no haya tenido nunca licencia”, e imagina una “edición perdida”, *también* de Cuenca, que “debió ser la fuente de ambas”. Piensa Arribas, por lo visto, que el perdido fol. A₁ contenía sólo la portada. Pero la licencia de Valladolid menciona el “principio” y la “primera hoja” de Cuenca: el “principio” puede haber sido una hoja suelta que tendría en el recto

Francisco López Estrada, que en 1946 no conocía la impresión de Zaragoza, basó su edición en la de Barcelona, por ser, según él, la primera de fecha segura. (De hecho, el texto de Barcelona es el más conocido, el más editado.) El otro editor moderno, Enrique Moreno Báez, hizo la suya (1955) a base de la que es sin duda la más antigua, o sea la de Valencia. Nadie ha refutado lo que dijo Salvá en su *Catálogo* (1872): puesto que de los preliminares se deduce que Montemayor vivía aún (murió en febrero de 1561), y puesto que, según el testimonio de fray Bartolomé Ponce, la novela era ya *muy* leída en 1559 (“El año mil quinientos cincuenta y nueve... vi y leí la *Diana* de George de Montemayor, la qual era tan accepta quanto yo jamás otro libro en romance aya visto”), a Salvá “no [le] parece aventurado el suponer que la edición valenciana es anterior a dicho año 1559”. Fitzmaurice-Kelly y Carolina Michaélis (citados por Arribas, pp. 9-10) fecharon la *Diana*, respectivamente, en 1558-59 y en 1558³.

Al final de la introducción dice Arribas que su propósito fue editar el texto más cercano al “arquetipo” (el más parecido al manuscrito original de Montemayor, antes de que él y otros metieran mano) y vio que, en un sentido, la edición zaragozana era en realidad el “arquetipo” mismo⁴.

Me temo que esta tesis no va a convencer a nadie. En la dedicatoria de la edición de Milán menciona Montemayor la dedicatoria original, que no puede ser sino la que se lee en la edición de Valencia (a don Joan Castellá de Vilanova, señor de Bicorn y Quesa, protector y mecenas valenciano del poeta). No sé si está bien estudiada la temporada que pasó Montemayor en esa ciudad, la más italianizada y la

la portada y en el verso el comienzo de la licencia, la cual terminaría en el fol. A₁. No hay necesidad de multiplicar los entes.

³ “Hay que desechar en absoluto —dice PALAU— las supuestas ediciones de 1530, 1542 y 1545”. No sé quién mencionó una edición de 1530 (cuando Montemayor andaría por los diez años). En el siglo XVIII Gregorio Mayáns mencionó una edición de Madrid, Luis Sánchez, 1545 (error por 1595), y en el XIX declaró George Ticknor que su ejemplar de la *Diana* era de 1542. Este ejemplar, conservado en la Biblioteca Pública de Boston, corresponde en realidad a la edición sin año de Valencia. Según Ticknor, al limpiar unas palabras manuscritas que había en la portada, descubrió que “the date 1542 was obliterated, but *can still be read*”. Es claro que no hay tal edición de 1542, pero no habría estado de más que Arribas, quien examinó cuidadosamente el ejemplar de Boston, nos hubiera dicho qué es eso aún legible que vio Ticknor.

⁴ He aquí sus palabras: “Mi texto base ha sido el de Zaragoza 1560, que junto con el de Valencia y Amberes están [*sic*] más cerca del arquetipo. Pero al haber enumerado [*sic*] las erratas propias de Zaragoza, he reconstruido, *en ese sentido*, el arquetipo”. El argumento de las erratas, desarrollado en las pp. 85-89, dista de ser concluyente: si en Zaragoza se lee “¿Alo ella de pagar si m’engañó?” (mal), y en Valencia “¿Alo ella de pagar si yo m’engañó?” (bien), y si en Zaragoza se lee “que me viste o que *me* vi” (mal) y en Valencia “que me viste o que *te* vi” (bien), ello no significa que Montemayor se haya ido haciendo más ducho con el paso del tiempo, sino sólo que el tipógrafo de Zaragoza cometió errores muy comunes y corrientes.

más alegre de la España de entonces. Las 43 octavas del *Canto de Orfeo*, en el libro IV, indican que no fue una estancia corta: el poeta tuvo tiempo de relacionarse con la flor y nata de las familias valencianas, y en el cuerpo mismo del relato metió una octava de alabanza a don Luis de Vilanova, señor de Bicornbe (¿padre de Joan, el mecenas?). Por otra parte, la edición valenciana es *la única* que ofrece sólo el texto de la novela, sin apéndice alguno. La de Zaragoza trae *ya* un añadido: la *Historia de Alcida y Silvano* (y luego vendrán los otros)⁵. La primacía de la *Diana* de Valencia está fuera de duda.

Arribas deja a veces la impresión de haberse trazado —inconscientemente— el programa de “desprestigiar” esa primerísima edición. En la p. 119 llega a sugerir la posibilidad de que la verdadera (y desconocida) *Diana* original “no se haya editado en Valencia” (lo cual es cerrar los ojos a su muy visible valencianidad), y de que el año de publicación sea “bastante anterior a 1559” (cosa que ya dijo Salvá, y que hace aún más inexplicable la predilección de Arribas por la edición de Zaragoza, puesto que, cuanto más anticipemos la fecha, más cerca nos hallaremos de la *Diana* prístina, o sea del “arquetipo”). En él ha influido tal vez el hecho de que la edición valenciana fue *ya* objeto de la atención de Moreno Báez. En todo caso, el texto de Zaragoza, tal como Arribas lo imprime —suprimiendo la *Historia de Alcida y Silvano*—, no difiere gran cosa del de Valencia. La edición de Moreno Báez *ya* nos había dado una idea más que suficiente del “arquetipo”.

Esta falta de novedad la compensa abundantemente Arribas al ofrecernos una *edición crítica* (“la primera”). Y la edición ha sido hecha, en verdad, con exquisito cuidado. Hay 1,212 notas de pie de página en las cuales, con el fin de poner de relieve lo “propio” de la edición de Zaragoza, registra Arribas *todas* las “variantes” que encontró en las ediciones antiguas. Por la fuerza de las cosas, una edición crítica así de minuciosa tiene algo de *rébarbatif*. Y no es sólo la cantidad de numeritos con sus respectivas notas, sino también la constante

⁵ En el “Estudio bibliográfico” de Arribas, pp. 19 ss., puede verse con relativa facilidad cómo fueron haciendo su entrada los distintos añadidos. El primero es la mencionada *Historia de Alcida y Silvano*, omitida por Montemayor en la ed. de Milán, pero que siguió apareciendo en todas las demás ediciones, hasta bien entrado el siglo xvii. Es, evidentemente, obra auténtica (la ed. de Amberes 1561 anuncia en la portada: “Añadióse agora la *Historia de Alcida y Sylvano*, compuesta por el mesmo autor”). Los demás añadidos se hicieron después de muerto el autor. En la ed. de Cuenca 1561 figuran el *Abencerraje* (anónimo) y el *Triunfo de Amor* (de Petrarca, traducido por Alvar Gómez de Ciudad-Real). En la de Valladolid 1561/62 se reproducen estos dos añadidos y se introducen otros dos, de obras auténticas: la *Historia de Píramo y Tisbe* y un puñado de sonetos. Estas adiciones siguieron entrando prácticamente en todas las impresiones subsiguientes (aunque el *Triunfo de Amor* y los sonetos faltan a veces). La adición más importante es, por supuesto, la del *Abencerraje*. Durante largos decenios la *Diana* y el *Abencerraje* se ayudaron o sostuvieron mutuamente con éxito extraordinario.

presencia de los signos [...] y <...> que, por rigor crítico, emplea Arribas cada vez que hay que corregir una errata de imprenta. Si tal costumbre hubiera existido en el siglo XVI, el Brocense y Herrera habrían usado muchas veces esos signos (“como sie[rp]e ponçoñosa” en vez de “como *siempre* ponçoñosa”, etc.). En la presente edición ello sucede todo el tiempo. Arribas registra escrupulosamente las erratas exclusivas de la edición de Zaragoza, como *plnma* y *pehora*, palabras que él enmienda en *pl[u]ma* y *p[a]stora*⁶. Pero lo que esto significa es simplemente que el tipógrafo de Zaragoza no era un linco; de ninguna manera arguye una mayor cercanía al “prototipo”. Las erratas no exclusivas de Zaragoza, sino compartidas con otras ediciones, son menos obvias: “el ganado pasciendo los trigos” no tendría nada de particular si no fuera porque es verso cojo: es preciso corregir “el ganado pasciendo [por] los trigos”. Estos casos no son raros⁷. Montemayor solía dormir, como Homero: así cuando escribe *Alanio* por [Montano] (p. 160), *Ergasto* por [A]rgasto (p. 220), “mis ojos” por [mis días] (p. 273) y *nimpha* por [pastora] (p. 295), o cuando trastrueca los nombres de Dórida y Polydora⁸.

No se ve por qué Arribas, que se esfuerza en dar con el texto más cercano al “arquetipo”, corrige el muy legítimo y conocido *satisshazer* por satis[f]azer (p. 146), o “sabe que soy hombre” por “sabe que [yo] soy hombre” (p. 150), o “en mediodía” por “en medio [del] día” (p. 218), o “haze amar” por “haze am[o]r” (p. 230)⁹. Hay, en cambio, no pocos lugares en que faltan correcciones, debiendo haberlas. Es tal la autoridad que Arribas concede a la ed. zaragozana, que en ciertos casos parece no haber parado mientes en sus erratas, aceptando

⁶ Otros casos: *alla*: [e]lla, *dexé*: dex[o], *gacia*: g[r]acia, *oru*: or[a], *perdallos*: perd[e]llos, *qaiero*: q[u]iero, *surfe*: su[fr]e, *tento*: t[a]nto, *trista*: trist[e]za, *vergnença*: verg[ü]ença, *wia*: [m]ía, *otra*: otr<r>a, *lala ocasión*: la <la> ocasión. Arribas llega al extremo de transcribir *dél* y *della* como *d[']él*, *d[']ella*. (En cambio, otras contracciones quedan intactas: *dello*, *deste*, *desto*, etc.)

⁷ He aquí otros: “te diese amor más prueba” (octosílabo cojo): “te diese [de] amor más prueba”; “si m’engaño”: “si [yo] m’engaño”; “enemiga de bien”: “enemiga de [mi] bien”; “son contentos”: “son [más] contentos”; “y un corazón”: “[a] un corazón”. (En la p. 344, la lección *miraldas* es perfectamente normal; no hay por qué enmendarla en *mira[dl]as*.)

⁸ He aquí un caso muy especial: en el libro IV (p. 247) se describen unas esculturas de marfil que representan a heroínas de la antigüedad. La ed. de Valencia, la de Zaragoza y otras cuatro, dicen así: “parecía que Lucrecia acabava allí de darse la muerte, y que la cautelosa Medea deshazía su tela en la isla de Íthaca, y que...” (siguen otras más). Es raro que sólo en dos impresiones, la de Milán y la de Amberes, se haya corregido el disparate poniendo a *Penélope* en vez de Medea. Pero no es posible que Montemayor haya cometido nunca tan craso error. Lo que yo conjeturo es que el tipógrafo de la edición original se saltó una línea, que diría más o menos: “...y que la cautelosa Medea [salvaba a Jasón gracias a sus artes mágicas, y que la hermosa Penélope] deshazía su tela”, etc. (El adjetivo *cautelosa*, o sea ‘mañosa’, ‘tramposa’, le está mejor a Medea que a Penélope.)

así lecciones en que el tipógrafo deturpó el texto del "arquetipo". Si con toda razón imprime Arribas "el ganado pasciendo [por] los trigos", exactamente así debió haber hecho correcciones entre corchetes en los siguientes lugares:

1. "quántas vezes la vi repastándolas" (p. 142) debiera ser "la vi [yo] repastándolas", para que conste el endecasílabo;
2. "Quesiste assegurar... de que nadie te consolasse" (p. 217) debiera ser "Quesiste[te] assegurar", como dice la ed. de Valencia y como lo pide el sentido;
3. "Ya quita el alma *al luto* y el sentido" (p. 287) debiera ser "[e]l luto y el sentido", como se lee en la ed. de Valencia (y como lo exige el sentido: llega un momento en que el alma del amante desdichado deja por fin *el luto* y el sentimiento, o sea la melancolía);
4. "se fue por el valle abaxo *entraçando* sus dorados cabellos" (p. 308) debiera ser "entra[n]çando" ('trenzando'), como se lee en la ed. de Valencia y en otras¹⁰. El verbo *entraçar* no existe.
5. "Ya dan buelta el amor y la fortuna" (p. 287) debiera ser "el amor y la [ventura]", como corrigió la ed. zaragozana de 1562 (y como lo pide la rima, que es *asegura*);
6. "¿no vees que los escureces...?" (p. 306) debiera ser "lo <s> escureces", como corrigió ya esa misma edición zaragozana (el sol es el oscurecido por la cabellera de la pastora, además de que el verso tiene que ser heptasílabo);
7. "dixo contra pastora" (p. 275) debiera ser "contra [la] pastora", como corrigió ya la ed. de Cuenca¹¹.

Arribas ha modernizado la acentuación y la puntuación (prescindiendo cuerdamente, en este caso, de los signos [...] y <...>). Es modernización que facilita la lectura y que practican hasta las ediciones *muy* filológicas. La lectura se facilitaría aún más si voces como *oy*, *veya*, *trahya* y *parecermeyya* se imprimieran con acento en la *y* (se vería inmediatamente que no son sino *oí*, *veía*, *traía* y *parecerme hía*¹². En

⁹ El supuesto "prototipo" y casi todos sus descendientes dicen "A cuánto mal fortuna trae aquellas/ que haze *amar*", lo cual está perfectamente bien (la fortuna les amarga la vida a aquellas a quienes hace *amar*).

¹⁰ Obsérvese cómo en estos tres casos, siendo tan obvia la primacía cronológica de la edición valenciana, Arribas rebaja sus impecables lecciones a notitas de pie de página, sin que trascienda nada al *texto* de la "edición crítica".

¹¹ He aquí algunas menudencias. El verso "ay d'un gran plazer a un gran tormento" (p. 144) está cojo; para enmendarlo basta imprimir "ay d[e] un gran plazer..." (el hiato antes de *un* y *una* es muy frecuente). La nota de la p. 179 corresponde al verso "que qualquier bien *daxaría*", y dice Arribas que en Cuenca se lee *dexaría*. Esto es muy raro. En la Edad Media hubo *laxar* y sobre todo *lexar*, pero la forma *daxar* nunca existió. Parece un apunte mal leído, y que lo que hay en Cuenca es una vulgar errata, *daxaría*. Las lecciones *umbrusa* (p. 137, al final) y *contemplai-la* (p. 335) deben de ser erratas de Tamesis, London.

¹² En la p. 213 debe leerse *alça* y no *alca*, pues se le está hablando de *vos* a la dama. Y debe leerse *cúyo* y no *cuyo* en: "el page, informado de mí cuyo era" (p. 204).

cuanto a la puntuación, parece haberse modernizado menos sistemáticamente. Es un campo en que entra mucho lo subjetivo, pero si se suprimen las dos comas en esta definición del amor: "Es una ciencia,/ que no la alcanza estudio, ni experiencia" (p. 213), el sentido queda más claro. De las pp. 222-223 tomo otros dos ejemplos (mi propuesta de modernización va a la derecha):

¿No podrías, te pregunto,
tras mil años de matarme
sólo un día, remediarme...?

si es ya yda o si a tornado,
si se enojará, si voy,
si se burlará, si quedo.

¿No podrías, te pregunto,
tras mil años de matarme,
sólo un día remediarme...?

si es ya yda o si a tornado,
si se enojará si voy,
si se burlará si quedo.

En esta "edición crítica" hay a veces curiosas concesiones al género "edición anotada", que es otra cosa. Comentar ciertos pasajes muy comentables, o decir algo sobre la métrica de los poemas o sobre el aprovechamiento de villancicos tradicionales (por ejemplo "Amor loco, ¡ay, amor loco!/ Yo por vos y vos por otro"), o explicar qué son Vandalía y Ezla y quiénes son los "Cachopines de Laredo", "la muger de Mauseolo" y el rey encadenado por el Gran Capitán, son cosas que nunca entraron en el programa de Arribas¹³. En cambio, dedica una extraordinaria atención al vocabulario. No pocas de las 1,212 notas explican el sentido de verbos como *aparejar*, *arrendar*, *catar*, *deprender*, *emprestar*, *penary holgarse*, y de sustantivos como *aljófara*, *arracadas*, *arrayán*, *catadura*, *cithara*, *infortunio*, *joyel*, *nigromante*, *tercera* ('mediadora'), *saya* y *basquiña*, *calzas* y *jubón*, *flecha* y *aljava*, *alfange* y *arnés*¹⁴. Hay una molesta desproporción entre estas notitas léxicas, procedentes del *Dicc. Aut.* y útiles apenas para uno que otro principiante, y el registro de "variantes", útil sólo para algún supererudito. Pero no quiero ponerme regañón. No hay que censurar el afán de exhaustividad.

¹³ Hay una excepción. Arribas, que no ha dicho quiénes son don Luis de Vilanova ni doña María Coronel, de pronto explica largamente quiénes son las *cuatro* primeras de la larga serie de damas elogiadas en el *Canto de Orfeo*.

¹⁴ Más que cualquiera de estas palabras, merecería una explicación, por ejemplo, *fortuna* (p. 283) en el sentido de 'tempestad en el mar'. Y no siempre son atinadas las explicaciones. Así *manzilla* 'la llaga o herida que...' (p. 279): se trata de *tener manzilla*, o sea 'lástima', 'compasión'; *manida* ['morada', 'habitación'] no necesita el añadido de que "en la Germania [*sic*] significa la casa". Hay tres instrumentos musicales que salen malparados: para *sacabuche* (p. 195) bastaba decir que así se llamaba el trombón; la *vihuela de arco* (p. 197) no es "lo mismo que guitarra", sino viola (que se toca con arco); finalmente, he aquí cómo comienza la definición de *psalterio* (p. 240): "instrumento músico, de que se hace mucha mención en la Sagrada Escritura, y se ignora totalmente su forma y hechura", lo cual no viene a cuento: el salterio en cuestión no es el bíblico, sino el renacentista (que, por cierto, se sigue usando).

Puede ser que la presente edición nos dé una idea del "arquetipo" más clara que la de Moreno Báez. Lo que me pregunto es si esto valía la pena. Una y otra vez, al examinar porciones del texto editado por Arribas, me venía esta idea: ¿por qué, en vez de una edición enderezada todo el tiempo a lo que fue o *pudo ser* el texto primitivo (el "arquetipo"), no emprender mejor una edición que atiende, por el contrario, al texto revisado y embellecido por el autor durante *los últimos* meses de su vida, tal como una "edición crítica" de las *Soledades* presenta el texto *último* y relega a notas de pie de página lo que se conoce del texto primitivo?

Por fortuna, la misma encomiable labor de cotejo llevada a cabo por Arribas entre las siete ediciones más antiguas para llegar al "arquetipo" sirve perfectamente para llegar al "texto definitivo". Me refiero a la edición sin año impresa en Milán¹⁵.

Como hace ver muy bien Arribas (pp. 89-92), la edición de Milán está emparentada con la de Barcelona, la cual tiene una fecha muy precisa: "Acabóse a veinte y uno de enero, año 1561". La prueba más aplastante del parentesco es la gran cantidad de erratas *comunes* a Milán y Barcelona. Arribas presenta un buen manojito de ejemplos, como *despés* (después), *puequeña* (pequeña), *hermasas* (hermosas) y *muges* (mugeres). Si hubiera reunido *todos* los casos¹⁶ habría hecho aún más evidente la conclusión que se impone, a saber, que una de las dos ediciones depende estrechamente de la otra. La conclusión de Arribas es otra: no hay dependencia, dice, sino que "debemos pensar en una fuente común de la que ambas procederían". Pero esto es insostenible. Se trata de vulgarísimos yerros de imprenta (omisiones, adiciones y trueques de letras). Un tipógrafo que viera "hermasas nimphas" en su "fuente", haría automáticamente la corrección "hermosas". Es humanamente imposible que *dos* tipógrafos distintos, uno de Milán y otro de Barcelona, basándose en la supuesta "fuente común", hayan mantenido, cada uno por su lado, *un mismo* puñado de disparates. Todas las coincidencias se explican, en cambio, si un tipógrafo italiano, como evidentemente era el de Milán —se le escapan cosas como *cortesemente, da una parte, che* 'que'—, tuvo como modelo la edición barcelonesa y, no preparado para detectar esas erratas, por flagrantes que fueran para un hispanohablante, las dejó intactas.

¹⁵ Arribas registra (pp. 26-28) cuatro ejemplares conocidos de esta edición. PALAU tenía noticia de uno solo, el de la British Library, cuyos catalogadores "le asignan por error el año de 1610, cuando es de las más primitivas". (¡Vaya catalogadores!)

¹⁶ He aquí una lista más completa: *la tuyas, las lágrima, lo guiavan* (los guiavan), *muéstrala* (muéstralo), *tiene* (tienen), *padrás* (podrás), *puede* (pude), *comença* (comencó), *cieguéis* (ceguéis), *provechar* (aprovechar), *mas* (amas), *mos* (más), *quería* (querría), *siera* (sierra), *tempo* (templo), *ventada* (ventana), *vuestra* (nuestra), *tradado* (tardado), *nació* (nacido), *desnudosos* (de nudosos). Hay también lecciones comunes que no son erratas: *súbilo* (no súbito), *durar* (no turar), *deesas* (no deas).

Aquí entra otro importante elemento de juicio. Hay un marcadísimo contraste entre esa coincidencia de erratas y los muchos casos de no coincidencia, esto es, la cantidad de correcciones y mejoras debidas obviamente no a la mano del tipógrafo milanés, sino a la del novelista. Montemayor, muerto en el Piamonte en febrero de 1561 (no se sabe qué día), vivía cuando acabó de imprimirse la edición milanese, en cuya portada se lee: "Con privilegio que nadie lo pueda vender ni imprimir en este estado de Milán *sin la licencia de su Autor*". Montemayor eliminó la *Historia de Alcida y Silvano* (cf. *supra*, nota 5) y sustituyó la dedicatoria original a don Joan Castellá de Vilanova, señor de dos baronías valencianas, por otra a una dama milanese, "la ylustre señora Bárbara Fiesca, cavallera-vizconde":

Que sin el favor de Vuestra Señoría no pueda Diana entrar en Italia no ai ni por qué espantarme, pues sólo él basta para que (aunque sea, como es, pastora) pueda hablar en presencia de todos los príncipes della [o sea de Italia]. Y si la del cielo [la Diana del cielo, o sea la luna] toma el resplandor de Apolo [o sea del sol] para comunicalle al mundo, bien es que ésta [la de la tierra: *La Diana*] lo tome de Vuestra Señoría, en quien le ai tan grande que es fuera de toda humana consideración. Ella salió a luz en España (a ruego de algunas damas y cavalleros que yo deseava complazer) debaxo de protección agena, y ahora viene a esta provincia felicíssima debaxo del anparo de Vuestra Señoría... [etc.]

Por otra parte, a las 43 octavas en elogio de las damas valencianas (*Canto de Orfeo*) añadió cuatro en elogio de otras tantas milanesas. Pero ni la nueva dedicatoria ni las nuevas octavas¹⁷ poseen la importancia *literaria* de las mencionadas correcciones y mejoras. Montemayor tiene que haberlas hecho en un ejemplar de la recién aparecida edición de Barcelona. No se puso a corregir el *después* ni el *hermasas* ni los demás disparates (¿cómo iba a prever la mala suerte de un tipógrafo tan inepto?), sino erratas menos obvias y de más monta. He aquí algunos ejemplos muy claros:

¹⁷ En los preliminares de la edición valenciana hay, además, una octava de Montemayor a su mecenas (el Castellá de Vilanova de la dedicatoria) y dos sonetos, de Gaspar de Romaní y de Jerónimo Sampere, en alabanza del autor. Lo único que de esto "se salva" en la impresión milanese es el soneto de Sampere, que hace compañía a dos nuevos sonetos, uno italiano de Luca Montile y otro castellano de Jerónimo de Tejada (quizá padre, o aun abuelo, del Jerónimo de Tejada, "intérprete de lenguas residente en la villa de París", que en 1619 publicó una *Gramática* para aprender español y en 1627 una "tercera parte" de la *Diana*). —Arribas edita también, en apéndice (pp. 332-344), las 65 octavas que la impresión zaragozana de 1562 añadió al *Canto de Orfeo*, en elogio de las damas aragonesas. Su edición es muy deficiente, lo cual se justifica, en parte, por tratarse de una fuente única. Por lo demás, son octavas ajenas a Montemayor: él medía mejor los versos, y aspiraba más sistemáticamente a la *h*- procedente de *f*- latina.

1. "Tan apartada tenía yo la memoria de... y tan *puesta* en..." > "y tan *puesta* en...";
2. "[Con mucha tristeza] relatava *a la* pastora Belisa la carta de Artemio" > "relatava *la* pastora" (es Belisa quien "relata" la carta);
3. "el cargo en que te soy y *por* el mal que me heziste" > "en que te soy *por* el mal que me heziste";
4. "Un ñudo ataste, amor.../ Ni yo me vi perder vida y sosiego,/ ni ella vee que me muero a causa *suya*.../ ¿Qué quieres, crudo amor?" > "que me muero a causa *tuya*" (la invectiva no es contra la dama, sino contra el Amor);
5. "Pastora mía, quando tus cabellos/ a los rayos del sol estás pey-nando,/ ¿no vees que *los* escureces?" > "que *lo* escureces" (cf. *supra*, p. 411, núm. 6);
6. "no queriendo yo *della* entender que..." > "*dalle* a entender que...";
7. (Don Felis oscila entre su viejo amor, Felismena, y su nuevo amor, Celia, y se aconseja con Valerio, el cual responde:) "Parecerme ía que el pensamiento no *se dividiessse* en esta segunda passión, pues a la primera se deve tanto" > "no *se divirtíessse*" (es justo que el pensamiento *no se divierta*, 'no se distraiga', 'no se aparte' de su primer objeto);
8. "La hermosa Diana, muy descontenta del triste successo de su *camino*, passava la vida apascentando su ganado" > "del triste successo de su *casamiento*..."¹⁸

De la edición valenciana venía también la mala colocación de la octava del *Canto de Orfeo* en loor de doña Isabel de Borja: está en antepenúltimo lugar debiendo estar en el *último* (ella cierra el desfile porque es la campeona: "...al cabo está de todas su figura,/ por cabo y fin de gracia y hermosura"). Montemayor corrige este error, tal como remedia una torpeza cometida por él mismo, no por el tipógrafo, y que venía asimismo de la edición valenciana: "el amor de aquellos amantes cuyas penas cessan después de aver alcanzado lo que dessean no procede *su amor* de la razón, sino de un apetito baxo". Montemayor debe haber tachado de un plumazo ese *su amor*, tan desmañado como inútil.

La enmienda de fallas propias es especialmente evidente en el campo de la versificación. Durante su relectura corrigió Montemayor tres endecasílabos que andaban algo cojos:

1. "Bolvió de presto a mí *el* niño ciego" > "Bolvió de presto a mí *aquel* niño ciego".

¹⁸ Estamos a mitad del libro V; hemos dejado a Diana en el libro IV (pp. 280-284 de esta edición), donde canta un melancólico romance: "Quise bien y fuy querida,/ olvidé y fuy olvidada;/ esto causó un *casamiento*/ que a mí me tiene cansada.../ Moça *me casó* mi padre.../ ¿Cómo vivirá la triste/ que se vee tan *mal casada*?" (A semejanza de las demás correcciones hechas en la ed. de Milán, esta de *casamiento* en vez del absurdo *camino* no fue aprovechada nunca.)

2. “en que pone amor a quien bien ama” > “en que pone *el* amor a quien bien ama”;

3. “la luz del orbe y la flor de España” > “la luz del orbe *con* la flor de España”.

Lo mismo cabe decir de las enmiendas de carácter gramatical:

1. “que los amores que con ella tenía no *era* sino por entretenerme” > “no *eran* sino por entretenerme”;

2. “No *causó* poca admiración... las palabras de...” > “No *causaron*...”;

3. “los ardientes sospiros que *de* lastimado corazón embiava” > “que *del* lastimado corazón...”;

4. “...*tus* obras...; según ellas *os* parecieren...; si *tu* mal...” > “*tus* obras...; según ellas *te* parecieren...; si *tu* mal...”;

5. “Ay tristes ojos, si el llamaros tristes/ no offende en cosa alguna *el* que mirastes” > “...*al* que mirastes”¹⁹;

6. “Pareciéndome que.. *yo* avía de ser olvidada, *yo* determiné aventurarme” (cuerdamente, Montemayor suprimió el segundo *yo*)²⁰.

La eliminación del *yo* redundante es ya señal inequívoca de algo que no se puede llamar sino “voluntad de estilo”. Los retoques de esta clase son los más atractivos, los que mejor ponen de manifiesto la “voluntad” de Montemayor. Si pocos años antes había escrito *el ánima, mirá y flordelises*, ahora prefiere *la vida, mirad y flores de lis*. Y son éstas, precisamente, las alteraciones que más abundan:

1. “casos que verdaderamente an sucedido, aunque van disfraçados debaxo de *nombres y estilo pastoril*” > “... disfraçados de *nombres pastorales*”;

2. “mi naturaleza es la gran Vandalia, provincia no muy remota... nascida en una ciudad llamada Soldina” > “...provincia no muy remota...; *fui* nascida en...”;

3. “Bien sé quién eres *y vales*” > “quién eres *y lo que vales*” (“quién vales” es frase torpe);

4. “...todos los males y enojos/ que mis *males* me causassen” > “que mis *hados*” (también era torpe “males causados por mis males”);

5. “es verdad que contaros [mi historia] no será causa alguna de consuelo *a mi desconsuelo*” > “de consuelo *ni de remedio*” (Montemayor debe de haberse arrepentido de tan ingenuo juego de palabras);

¹⁹ En el siglo XVI solía faltar todavía la *a* indicadora de objeto directo (cf. R. LAPE-SA, *Historia de la lengua española*, § 97.6); la construcción con *a*, más clara, es también más moderna.

²⁰ Cf. también: “Yo desseava en extremo saber quién era, por que si hablasse conmigo no cayesse *yo* en algún ierro... y todas las vezes que *yo* me descuidava...”, donde el segundo y el tercer *yo* quedan suprimidos. (Hay una media docena de supresiones así).

6. "Suplicoos, señora, no me pongáis culpa por el escriviros hasta que esperimentéis si *puedo* dexar de hazello" > "hasta que esperimentéis si *puede* dexar de hazello" (la carta en cuestión pertenece al pasado);

7. "Ay, Belisa, ¡quán poco lugar *me da* fortuna para servirte como yo desseava!" > "*me dio* fortuna" (es un hecho consumado);

8. "[Es mucho lo que sufren los amantes] quando no alcançan lo que dessean..., de manera que todos los males que *passavan* más proceden del desseo que de amor" > "todos los males que *passa[n]*..." (es sentencia de carácter general);

9. "querría yo *poder aprender* a servirte bien" > "querría yo *aprender*" ("poder" sale sobrando);

10. "y su virtud la ensalça *cada hora*" > "la ensalça *d'ora en ora*" (cada hora" puede entenderse 'cada sesenta minutos'; "d'ora en ora" da la idea de 'siempre' o 'cada vez más');

11. "mal que con el tiempo se cura con *poca* dificultad puede sufrirse" > "con *menos* dificultad puede sufrirse" (el análisis psicológico se afina);

12. "no me parece mal que..., y aun lo que *me parece* es que..." > "y aun lo que *me parece mejor* es que...";

13. "Tiempo fue que preguntar yo por él le diera más contento, y aun a mí el hablalle, de lo que a ninguno de los dos nos dará" > "de lo que a ninguno de los dos *aora* nos dará" (el *aora* acentúa el contraste con el *tiempo fue*);

14. "*las más de las vezes* son los hombres causa de la poca constancia que con ellos se tiene" > "*por la mayor parte* son los hombres..."²¹;

15. "cantan los dulces páxaros por entre las *matas*" > "por entre las *ramas*".

Detengámonos en estas dos últimas correcciones. No hacían ninguna falta para la comprensión del texto (pájaros entre las *matas* o entre las *ramas*, "por la mayor parte" o "las más de las vezes", ¡qué más da!). Son correcciones gratuitas. Y precisamente por ello son las más finas, las que mejor delatan la mano del artista.

Dice Arribas al final de la introducción (p. 18): "Hace tan sólo un poco más de dos décadas hacía notar Rodríguez Moñino que todavía

²¹ Se trata de un discurso de Felismena (p. 278) que dice en la edición original, o sea en la de Valencia: "no ay [nada tan valioso como] la firmeza, y más en coraçón de muger, adonde las menos vezes suele hallarse; mas también hallo... que las más de las vezes son los hombres...", etc. Curiosamente, también la ed. de Cuenca muestra aquí una enmienda: "las más vezes" en lugar de "las más de las vezes", no porque este último giro estuviera "en desuso", como sugiere Arribas en la p. 106 (de hecho, lo que se anticuó fue "las más vezes"), sino, seguramente, por razones estilísticas: "coraçón de muger, adonde *las menos vezes*..., mas también *las más vezes* los hombres...", etc. (variante muy representativa de varias otras de la ed. de Cuenca, que parece haber estado a cargo de un verdadero lector de la novela, un lector que tomó la iniciativa de "mejorar" detallitos y que, sobre todo, logró darle a la *Diana* un compañero digno de ella: el *Abencerraje*). La razón estilística de Montemayor puede ser simplemente la cercanía de dos *mas* de distintas esferas: "*mas* también hallo... que las *más*..."

los mejores de nuestros poetas de este siglo XVI carecen de buenas ediciones". Lo que él ha hecho es una buena edición de uno de los "estados" de la *Diana* (en el sentido en que se habla de los "estados" de un aguafuerte). Pero creo que la novela de Montemayor carece *todavía* de una buena edición, basada en la de Milán, que es la que nos transmite la "última voluntad" del autor. Merece un saludo el librero Antonio Palau, que, después de describir la edición milanese, observó que "es *hoy* desconocida en España".

ANTONIO ALATORRE
El Colegio de México