LA EDICIÓN DE TEXTOS

ACTAS DEL I CONGRESO INTERNACIONAL DE HISPANISTAS DEL SIGLO DE ORO

Editadas por

PABLO JAURALDE,
DOLORES NOGUERA y ALFONSO REY

TAMESIS BOOKS LIMITED
LONDON

LA EDICIÓN DE TEXTOS

LA EDICIÓN DE TEXTOS

ACTAS DEL I CONGRESO INTERNACIONAL DE HISPANISTAS DEL SIGLO DE ORO

Editadas por PABLO JAURALDE,
DOLORES NOGUERA y ALFONSO REY

TAMESIS BOOKS LIMITED
LONDON

Instituto Cervantes BIBLIOTECA

Colección Támesis

SERIE A: MONOGRAFÍAS, CXXXIX

© Copyright. All rights reserved.
London, 1990
ISBN 0-7293-0305-5

Este libro ha sido editado merced a las subvenciones del
Ministerio de Cultura y del Seminario Edad de Oro
de la Universidad Autónoma de Madrid

DISTRIBUTORS

Spain:
Editorial Castalia
Zurbano, 39
28010 Madrid

United States and Canada:
Boydell and Brewer Inc.
P.O. Box 41026
Rochester
N.Y. 14604
EE. UU.

Great Britain and rest of the world:
Boydell and Brewer Ltd.
P.O. Box 9
Woodbridge
Suffolk
IP12 3DR
Inglaterra

ISBN: 84-599-2914-0
Depósito legal: M. 1.413-1990
Printed in Spain by LAVEL
Polígono Los Llanos, nave 6. Humanes (Madrid)
for
TAMESIS BOOKS LIMITED
LONDON

PREÁMBULO

Nada más evidente, al parecer, que la existencia de una asociación que reúna a todos los hispanistas que se dedican al estudio del Siglo de Oro. Nada más evidente ni más fácil, siempre al parecer, que la «invención» de la misma, y la consecuente definición de sus finalidades y principios de organización. Y, sin embargo, fueron necesarios, para que naciera y se concretara en un primer acto oficial, los tres años largos que van desde la coyuntura de un encuentro de hispanistas franceses (marzo de 1984) hasta la plasmación del muy internacional Congreso de Madrid-Córdoba (junio-julio de 1987), cuyas actas se podrán leer a continuación.

No será inútil, pues, recordar, a modo de preámbulo, unas etapas de esta trayectoria fundacional o, si se quiere, escribir unas páginas del Libro de fundaciones *de la ahora —y así lo esperamos— para muchos años llamada* Asociación Internacional Siglo de Oro. *Quizá así se comprendan mejor la índole y los límites, los fracasos y los éxitos, los resultados y las perspectivas de esta magna empresa áurea.*

30-31 de marzo de 1984: XX Congreso de la Sociedad de Hispanistas Franceses *(Madrid, Casa de Velázquez). La discusión entre unos cuantos especialistas en el Siglo de Oro —franceses y no franceses—, allí reunidos en un Seminario específico, pone de relieve la insuficiencia de relaciones entre investigadores de diferentes países —y aún del mismo país—, que trabajan sobre temas idénticos o próximos sin poder ayudarse y, a veces, sin conocerse. También se evocan algunos temas de investigación en los que todavía se ha adelantado muy poco, porque su amplitud y complejidad exigiría la colaboración de numerosos investigadores o, por lo menos, la coordinación de muchos esfuerzos individuales.*

Así es como nace, para remediar estas carencias, la idea de reunir en una asociación a todos los hispanistas que se dedican al estudio del Siglo de Oro. La finalidad de esta asociación sería triple:

— Facilitar el intercambio de información científica entre investigadores interesados por un mismo tema concreto.

— Discutir resultados, proponer perspectivas y, en particular, estimular algunas investigaciones colectivas para la realización de obras científicas de interés general (lexicografía, inventarios, ediciones de obras completas, estudios de sectores inexplorados de la literatura, etc.).

— Desarrollar y acelerar la difusión de trabajos publicados.

Dos decisiones concretas alcanzan enseguida la unanimidad:

— La organización, para 1987, de un Congreso constituyente, con sede en el Departamento de Literatura Española de la Universidad Autónoma de Madrid, a través de su prestigioso seminario EDAD DE ORO, que dirige Pablo Jauralde; confiar a la profesora Aurora Egido (Universidad de Zaragoza) la tarea de asumir la presidencia de una Junta provisional.

— La elaboración de un Anuario de «siglodoristas», que se pone en manos de Robert Jammes (Université de Toulouse-Le-Mirail) y de su equipo (LESO: Literatura Española del Siglo de Oro, UA 1050 del CNRS), como número especial de Criticón, *otra prestigiosa revista centrada en el Siglo de Oro.*

Junio de 1985. Sale a la luz el Anuario Áureo, *número veintinueve del* Criticón, *con 343 páginas y unas quinientas fichas (458 investigadores y 22 centros). En octubre de 1986 y en el mismo mes del año siguiente saldrían los* Suplementos; Criticón *35 (con 69 fichas individuales y 2 centros más) y 39 (con 85 fichas suplementarias). O sea, un total de 612 investigadores y de 24 centros.*

15 y 24 de junio de 1985. La Junta provisional se reúne en Madrid, elabora los anteproyectos de estatutos y reglamento interno y esboza tema y esquema general del primer congreso, que se dedicará a La edición de textos clásicos *(siglos XVI y XVII).*

22 y 23 de abril de 1986. La Junta provisional, con ocasión de la VII edición del Seminario Edad de Oro de la Universidad Autónoma de Madrid y aprovechando la concurrencia de especialistas, define con mayor precisión las fechas, estructura organizativa, financiación y contenido científico del primer congreso. La comisión organizadora queda presidida por Pablo Jauralde y formada por Florencio Sevilla, Carmen Valcárcel, Juan Pedro Gabino, Purificación Fernández, Angelina Costa Palacios y Dolores Noguera, que actuará de Secretaria del Congreso.

Asimismo se redacta una segunda versión de los anteproyectos de estatutos y reglamento interno, que se verá sometido a la discusión y voto del congreso constituyente de 1987.

29 de junio a 3 de julio de 1987. En el Ateneo de Madrid y en el Colegio Mayor La Asunción de Córdoba se celebra el Primer Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro». De su parte científica queda suficiente testimonio en este volumen de actas; pero no será ocioso extenderme a otros aspectos, siquiera para reiterar la gratitud de la Asamblea a quienes contribuyeron, durante los tres años de su gestación, a proyectar y constituir la Asociación: a Aurora Egido, por supuesto, como presidenta efectiva de la Junta provisional, y a todos los miembros de esa junta que ella aunó con su autoridad y prestigio: Alberto Blecua, Odette

Gorsse —tesorera para las cuotas «extranjeras»—, Claudio Guillén, Robert Jammes, Alan Paterson, Francisco Rico, Carmen Valcárcel, Marc Vitse, Domingo Ynduráin; y, finalmente, a quienes aceptaron la fastidiosa tarea de servir de corresponsales locales para la preparación del anuario y reparto de las circulares, entre ellos a Elsa Dehennin, Margit Frenk, Georges Güntert y Gustav Siebenmann, Alfredo Hermenegildo, Lyn Ingamells, Francisco Márquez Villanueva, Maria Grazia Profeti y Ludwig Schrader.

Ahora bien: a toda Asamblea Constituyente le incumbe prioritariamente examinar y votar los estatutos y reglamento interno. Fue lo que se llevó a cabo durante las dos sesiones plenarias del 30 y 31 de junio, en las calurosísimas sesiones vespertinas, que a lo mejor tuvieron buena parte de culpa de unos estatutos con toda probabilidad mejorables.

Votados los Estatutos y el Reglamento Interno, se pudo pasar a la elección de la Junta Directiva que funcionará durante el primer trienio (1987-1990), hela aquí: Pablo Jauralde (presidente), Robert Jammes y Jaime Moll (vicepresidentes), Marc Vitse (secretario general y tesorero), Angelina Costa, Trevor Dadson, Gonzalo Díaz Migoyo, Margit Frenk, Isaias Lerner, Francisco Márquez Villanueva, Giulia Poggi, Alfonso Rey y Antonio Sánchez Romeralo (vocales).

Y esta Junta directiva empezó inmediatamente sus tareas, reuniéndose el tres de julio en Córdoba (¡qué fecha, qué lugar, qué calor y qué valentía la de la Junta!) para poner en marcha la edición de estas actas y fijar los criterios generales para el segundo congreso (Salamanca-Valladolid, julio de 1990): Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: metodologías y perspectivas críticas; *proyectar la segunda edición del* Anuario Áureo; *etc. Todo ello se desarrolló en la segunda reunión de la Junta, celebrada en la Universidad Autónoma de Madrid, nuevamente con motivo del Seminario Edad de Oro, el 7 de marzo de 1988. Allí se volvieron a examinar, en efecto, multitud de aspectos concernientes al congreso y a la asociación, descargando en una Comisión organizadora (formada por Javier Blasco, Angelina Costa, Jaime Moll, Alfonso Rey y el propio Presidente, Pablo Jauralde) todo lo concerniente al primero. También se actualizaron las corresponsalías, que quedaron así: Manfred Tietz (Alemania y Austria), Jacquez Joset (Bélgica y Holanda), Mariana Dimitrova (Países del Este de Europa), Alfredo Hermenegildo (Canadá), Angelina Costa (España), Gonzalo Díaz Migoyo y Antonio Sánchez Romeralo (Estados Unidos y Puerto Rico), Marc Vitse (Francia y África del Norte), Trevor Dadson (Gran Bretaña, Irlanda e Irlanda del Norte), Giulia Poggi (Italia), Margit Frenk (Latinoamérica), Georges Güntert (Suiza) y Javier Yagüe (China y Oriente Lejano).*

Así las cosas, parece que la AISO se va aproximando a cumplir el papel que se le encomendó desde sus orígenes: difundir la información científica y servir de contacto entre todos los miembros de la congregación áurea, para

participar en una tarea, que sólo puede ser colectiva, la de profundizar en la investigación y conocimiento del Siglo de Oro. Quedan, sin embargo, otras muchas por hacer, sobre todo las que se refieren al estímulo inicial, el de «fomentar algunas investigaciones colectivas para la realización de obras científicas de carácter general» y, quizá también, para después, el de «desarrollar y acelerar la difusión de trabajos publicados». Esperemos que todo ello sea motivo de reflexión y discusión en el próximo congreso de Salamanca y que nuestra asociación no se quede tan sólo en la benemérita y necesaria tarea de organizar congresos, editar actas, repartir circulares, cobrar cuotas, recibir fichas y publicar anuarios.

Pero ya son cosas que a ti pertenecen, amigo lector: no te olvides de reflexionar sobre ello al leer estas actas del primer congreso, editadas por Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, con la colaboración editorial de John Varey y el soporte económico del Seminario Edad de Oro de la Universidad Autónoma y del Ministerio de Cultura de España.

El secretario general,

Marc VITSE

I
PLENARIAS

LA TRANSMISIÓN DE LA OBRA POÉTICA DE F. LUIS DE LEÓN *

«Ante omnia», como dice un personaje de Cervantes, agradezco muchísimo a los organizadores de este Congreso su invitación para inaugurarlo y acepté este honor no sin preocupaciones, porque además es la primera vez que yo hablo en un congreso, ya que nunca me atreví a presentar la más pequeña ponencia y, dada mi sordera, he asistido a muy pocos. Y les ruego un poco de paciencia, porque hablar de transmisión textual de la Edad de Oro o de la de Juan Ramón Jiménez no es tarea excesivamente divertida. De todas formas procuraré aburrirles lo menos posible y abusar lo menos posible también de la erudición.

Todos ustedes saben tan bien como yo la resistencia que opusieron numerosos poetas de la Edad de Oro a publicar sus obras y los problemas que esto plantea a cualquier editor de hoy. Los propios autores no tenían muchas veces sus poemas y cuando Lupercio Leonardo de Albión publica las obras de su padre y de su tío, en la misma portada se lee algo inusitado: «Todas las obras que se han podido reunir de Lupercio Leonardo de Argensola y de su hermano El Dr. B.L. de Argensola»; y en prólogo escribe: «Espero hallar agradecimiento en los que deseaban tener reunidos estos papeles de ver por mi medio logrado su deseo, y en ellos, y en los que ya los tenían, de que podrán gozallos restituidos a la verdad de sus originales, tan poco favorecidos de sus autores, que ha sido igualmente difícil para mí que pudiera serlo para un extraño al recogerlos; porque como nunca aspiraron a ganar aplauso, poco más rato conservaron sus papeles del que es necesario para exprimir con la pluma lo que habían concebido interiormente». La lista de los poetas que no publican sus obras, desde un Cetina a Rioja, pasando por Gregorio Silvestre, Hurtado de Mendoza, Góngora, Quevedo, Villamediana y muchos otros es un capítulo interesantísimo de la sociología de la literatura española, que está todavía por escribir. Pero Góngora dejó su Vulgata en el manuscrito Chacón y Quevedo en su *Parnaso español*, al menos en la parte editada por don Jusepe Antonio González de Salas. El

* Hago uso de esta conferencia en mi edición de la *Obra poética* de fray Luis, aunque sólo en determinadas páginas.

propio Lope, que se desvivió por publicar más que nadie, no hizo mucho caso de sus romances; y su primera colección de sonetos, las *Rimas* de 1602, comienzan precisamente con un soneto donde nos dice que sus versos habían sido muy mal trasladados:

> expósitos al mundo, en, que, perdidos,
> tan rotos anduvisteis y trocados,
> que sólo donde fuistes engendrados
> fuérades por la sangre conocidos.

Que fray Luis de León preparó una edición de su obra poética no se puede dudar después de leer la dedicatoria a don Pedro Portocarrero, dedicatoria o prólogo que no deja de tener ese pequeño misterio de que no sepamos con exactitud si fray Luis las iba a publicar con su nombre o con seudónimo; pero que la preparó ordenando sus poemas en tres partes no ofrece la menor duda, a no ser que dudemos de sus propias palabras; como tampoco ofrece ninguna duda el hecho de que debió de ver algunos manuscritos más o menos completos de su obra, ya que sólo así tiene explicación la conocida frase de: «Y recogiendo a este mi hijo perdido, y apartándole de mil malas compañías que se le habían juntado, y enmendándole de otros tantos malos siniestros que habían cobrado con el andar vagueando, le vuelvo a mi casa y recibo por mío». No nos puede, por tanto, quedar la menor duda de que fray Luis vio colecciones de sus poemas, que expurgó, corrigió y preparó la suya. Si tenemos en cuenta la cantidad de manuscritos que han llegado hasta hoy, algunos muy completos y otros con un solo poema, la obra poética del insigne agustino debió de circular muchísimo en los siglos XVI y XVII. Supongo que con su consentimiento publicó Francisco Sánchez de las Brozas en sus comentarios a Garcilaso las tres odas de Horacio traducidas por su amigo, sin nombrarlo, porque además fray Luis estaba en la cárcel. Pero no creo ni que se enterase de que López de Úbeda publicó en su *Vergel de flores divinas* de 1582 la bellísima y dramática «Canción a nuestra señora, hecha por un devoto suyo en cierta tribulación», según reza el epígrafe. Además algunos aficionados lograron tener más de un manuscrito, lo que explica las lecciones divergentes que ponen al margen de distintos versos o las posibles contaminaciones que plantean más de un problema al editor.

Y todos ustedes saben que fue don Francisco de Quevedo quien editó en 1631 las obras poéticas de fray Luis, dedicadas al Conde-Duque, con un extenso alegato contra la poesía culterana de la época, aunque él se cogiese más de una vez los dedos. Desde la portada dice que la obras están «sacadas de la librería de don Manuel Sarmiento de Mendoça, canónigo de la Magistral de la Santa Iglesia de Sevilla». Pero conviene ahora que sepamos que don Manuel Sarmiento de Mendoza, nacido en 1563 en Madrid, estudió en Salamanca, donde fue rector dos veces, ya

muerto fray Luis, que se carteó con Justo Lipsio y fue tan amigo del Brocense que éste le llamó «Amigo Magno», y además en el prólogo de su obra *De situ orbis. Pomponio Mela, libri tres*, aparece una extensa carta de Sarmiento alabando la sabiduría de su amigo. Todo esto viene a cuento de una sola cosa: de que ese manuscrito de Sarmiento procedería, casi sin ninguna duda, de Salamanca y no de Sevilla, lo que le presta ya una cierta autoridad, teniendo en cuenta además su relación con el Brocense, quien no dejaría de tener copias del poeta, buen amigo suyo.

La edición de Quevedo no es excesivamente rara, puesto que nuestra Biblioteca Nacional conserva aún cinco ejemplares, estudiados con exquisita minuciosidad por Elena García Gil en su tesis de Licenciatura, todavía inédita, y en un trabajo también inédito sobre las ediciones de fray Luis. Los estudiosos están concordes con el hecho de que don Francisco de Quevedo se limitó a enviar a la imprenta el códice de Sarmiento sin más preocupaciones y que pudo no revisar las pruebas, lo que explica que publique dos versiones distintas de la oda IV al nacimiento de doña Tomasina, hija de don Álvaro de Borja, y las numerosas erratas, algunas corregidas después de tirar algunos pliegos, erratas fácilmente subsanables por el lector. El manuscrito de Sarmiento contenía poemas que habrá que rechazar, ya que más de uno es posible que pueda no ser de fray Luis.

Esta edición se reprodujo en Milán el mismo año de 1631 y está muy claro desde la misma portada, donde se lee: «En Madrid este año [de] 1631 las hizo imprimir don Francisco de Quevedo Villegas»; pero no figuran los preliminares y faltan la segunda versión del salmo 44, los vv. 71-88 del capítulo X de Job y todo el capítulo XIX, porque había que añadir otro pliego. Aunque Coster y Llobera creyeran que el anónimo editor, que dedica la edición al Duque de Feria, dispuso de otro manuscrito, basta leer lo que dice ese anónimo para comprobar que sólo copia la edición de Madrid, corrigiendo alguna errata e incorporando otras más: «Me mandó darla segunda vez a la luz común porque saliese mejor en mayor volumen, letra más clara, y impresión más esparcida, y porque la primera que remitieron a su excelencia de Madrid no se ajustaba por lo mal impresa con lo bueno de la materia». Se trataba, por tanto, de hacer simplemente otra edición con letra de otro tipo y más clara y mayor volumen. (La edición de Quevedo es, en efecto, de tamaño muy pequeño, en 16.º, y letra diminuta. Quizá el Duque de Feria ya no veía muy bien, porque a mí me han hecho dudar algunas palabras, como *cielo* y *cieio*.)

Esta edición de Milán no es utilizable en una futura o posible edición rigurosa, sí creo, en cambio, que hay que tener en cuenta la publicada en Valencia en 1761, proyectada por Mayáns, a quien le apasionaba la poesía de fray Luis, como dice en una carta a Finestres en octubre de 1762: «Me alegro que las poesías del M.º Fray Luis de León agraden a

Vm. Sin duda son las mejores de la lengua castellana. Yo quería que se imprimiesen las traducciones con sus originales confrontados» [1]. La edición reproduce la de Quevedo, incluye una biografía de fray Luis escrita por Mayáns y anotaciones de un joven presbítero que se llamaba Vicente Blasco, quien con toda modestia escribe a Mayáns algo tan curioso como esto: «Estas obras, señor don Gregorio, necesitan de otra mano más ejercitada que la mía y de más tiempo y menos ocupaciones de las que yo ahora tenía. Yo jamás las había leído y los impresores sólo me permitían corregir las pruebas una vez. Por esto se han cometido algunas erratas que las dirá el papel incluso» [2]. (No es extraño que el joven Blasco no hubiese leído la poesía de fray Luis, puesto que no se habían vuelto a publicar desde 1631 y no debían ser frecuentes los ejemplares en las librerías valencianas). A su vez Mayáns había cotejado la edición de Quevedo con la de Milán y por eso dice a Blasco que «la segunda impresión póstuma se ha de tener por la más llena de erratas sin creer a su frontispicio» [3]. Años antes, en 1749, había escrito Cevallos: «Las obras poéticas manuscritas qe Vm. ha visto del M.º fray Luis de León, dedicadas a don Pedro Portocarrero, son las mismas que publicó en 16.º don Francisco de Quevedo Villegas en Madrid, año [de] 1631. Son muy buenas» [4]. Como los editores no dieron a Blasco más que una prueba, esto explicaría a su vez el disgusto de Mayáns: «Como yo en la reimpresión destas obras no he hecho cosa alguna, no tengo parte en ella. Y así reservó escribir la vida del maestro León para cuando sus églogas castellanas acompañen las de Virgilio. Ahora Vm. puede hacer alguna prefación en su nombre dando razón de lo que ha añadido y mudado para instrucción de los lectores» [5], lo que explica que la paginación comience en la Oda primera, «¡Qué descansada vida», y lleve delante 140 páginas sin numerar, que contienen además la licencia del Real Consejo, fe de erratas y tasa, el prólogo de Quevedo, la *Vida del maestro fray Luis de León... su autor don Gregorio Mayáns i Siscar* unas *Enmiendas y anotaciones sobre las obras poéticas del M.º fray Luis de León hechas por el corrector de ellas,* que ahora sabemos que fue Vicente Blasco. La correspondencia entre el corrector y Mayáns es muy curiosa, aunque ahora no es cosa de entrar en minucias, lo más que puedo decir es que el corrector enviaba sus apostillas a Mayáns y que éste, a su vez hacía otras, que Blasco, pudorosamente, no se apropia y consigna el nombre de don Gregorio en alguna nota. Además de las anotaciones, incluye la *Canción a Cristo crucificado*, que comienza «Inocente cordero», que en modo

[1] Citado por ANTONIO MESTRE en su artículo «El redescubrimiento de fray Luis de León en el siglo XVIII», *Bulletin Hispanique*, LXXXIII (1981), p. 17.
[2] Ibid., p. 18.
[3] Ibid.
[4] Ibid., p. 19.
[5] Ibid., p. 20.

alguno puede ser de fray Luis y ya había aparecido en las *Flores* de Pedro Espinosa como de Miguel Sánchez, y la exposición del salmo 50.

Mayáns publicaría aparte, en su *Vida de Publio Virgilio Marón con la noticia de sus obras traducidas en castellano* (Valencia, 1795, 2.ª edición), un fragmento extenso de la *Geórgica* 2.ª, procedente del manuscrito 3.698 de nuestra Biblioteca Nacional, y además atribuye a fray Luis versiones en prosa y verso de las *Églogas* y *Géorgicas*, que ningún editor ha tomado en serio, salvo el citado fragmento de la *Géorgica II*, que sí puede ser de fray Luis.

Mucho más importante por todos los conceptos fue la extraordinaria labor del padre Antolín Merino que, entre 1804 y 1816, publicó en seis volúmenes toda la obra de fray Luis. Las poesías originales figuran en el tomo 6º, donde publica toda la obra, más los capítulos VI y VII de Job, las nueve lecciones de Job del oficio de difuntos, el cántico de Abacuc y el himno del *Pange Lingua*. Los tercetos del *Libro de Job* aparecen al final de cada capítulo de la *Exposición* en prosa, siguiendo la edición madrileña de 1779, al pie de la letra, como he comprobado. En el vol. V, detrás de los comentarios en prosa, figura el *Cantar de cantares en octava rima*, procedente de dos códices, de lo que ahora no puedo hablar. Publica a su vez en ese tomo el psalmo 41 «cotejado con varios manuscritos» cuyas variantes indica, aunque no la procedencia de los códices.

Merino fue el primero en apartarse de la edición de Quevedo y el primero también en acudir a los manuscritos, de los que cita diez que le han servido para su edición. Dos de estos códices se han perdido: uno que había comprado don Juan Agustín Ceá Bermúdez en un baratillo de Sevilla, que según Merino llevaba escrito en el primer folio: «Obras del m.ª Fr. Luis de León, recogidas por don José Pellicer de Salas y Tovar, Señor de la casa de Pellicer, Cronista de los Reyes de Castilla y León, dedicadas al Excm.º Sr. Condestable de Castilla, Duque de Frías, Marqués de Berlanga: en Madrid, año de 1631». El otro manuscrito perdido perteneció a don Luis Mínguez y tenía copia de los capítulos VI y VII de Job, en versión distinta. Los ocho restantes son perfectamente conocidos por los estudiosos y ahora sólo daré las referencias del propio Merino: el que perteneció a Jovellanos, el que fue de Lugo, el llamado de San Felipe, por conservarse en la Biblioteca de ese convento madrileño, el que perteneció a Rufrancos, la famosa recensión del manuscrito de Alcalá, hecha por don Pedro Álvarez y Gutiérrez, maestrescuela de Baza, el de Fuentelsol, el de la Biblioteca Colombina y el de Florencia. No sé si el padre Merino vería directamente este último códice descubierto por don Juan Tineo, pero quizá debió de pedir prestado el de la Colombina y quien se lo envió, si mi hipótesis es cierta, conocía otro u otros manuscritos, puesto que en la *Geórgica primera*, falta, como en Quevedo, una octava, y se copia en un papel aparte, con letra de fines del siglo

XVIII y se anota «Vea el adjunto papel», que se conserva dentro del propio manuscrito de Sevilla.

El padre Merino no sigue el orden de la edición de Quevedo y en cambio copia al final los poemas de esa edición que le parecen dudosos, lo mismo que otras poesías inéditas. Lógicamente de los diez mss. que dice utilizar, más el que llama el «impreso» (y es la edición de Valencia), tenía que acercarse más que a ninguno al de Jovellanos, seguido de Lugo, por ser los más bellos de copia, con menos errores y contener los mismos poemas y casi las mismas variantes frente a Quevedo. Pero también tuvo en cuenta los restantes manuscritos, especialmente la recensión de Alcalá, y anotó al pie de variantes más importantes, pero no todas las que aparecen en los códices. Dado el estado de la crítica textual en su tiempo, la edición del padre Antolín Merino se puede calificar de excelente y sobre ella anotó Menéndez Pelayo muchas cosas que se leen en la edición de la Real Academia Española, preparada por Miguel Artigas. Elena García Gil, quien con más rigor ha estudiado las ediciones de las poesías de fray Luis, dice que Merino «No hizo, desde luego, una clasificación por familias de códices... pero yo creo que sí debió de intuir algo, aunque sea de un modo vago y confuso, por la elección que hizo, de todas formas lógica y coherente a la vista de los manuscritos de que disponía. El modelo elegido por Merino, la familia Lugo-Jovellanos (con el apoyo de Alcalá)... no fue abandonada casi nunca por él... Merino, seguramente más por intuición que por otra cosa, eligió un texto como modelo y lo siguió» [6]. Yo creo además que se sintió seducido —como le pasaría más tarde al padre Vega—, por la belleza de la letra y la pulcritud de la copia del códice de Jovellanos y quizá no le sonase grato el nombre de Quevedo, que nunca lo fue en determinados ambientes, incluso entre los académicos.

Hay que dar un salto de más de un siglo para encontrar la edición del padre José Llobera, jesuita, quien publica en 1932 y 1933, en Cuenca, los dos volúmenes de las *Obras poéticas de fray Luis de León*, que contienen las poesías originales y las traducciones clásicas y toscanas, sin que llegase a publicar el tomo tercero con las versiones sacras. El notable jesuita ya las había publicado en *Religión y Cultura* (junio de 1928 a diciembre de 1929) con su «Proyecto de una edición crítica de las poesías originales de Fr. Lus de León», donde además de citar diversos manuscritos, se inclinaba por el texto de Quevedo, al que fue bastante fiel en su edición, que coteja con varios manuscritos. Salvo en algunas ocasiones, no se apartó de la princeps y tuvo en cuenta también la edición de Milán y la de Merino. Además anotó con mucha erudición y tino numerosos

[6] En *Sobre la transmisión manuscrita de fray Luis de León: el texto de las poesías originales de Quevedo, Merino, Vega y Macrí*, tesis inédita de Licenciatura, leída en 1984 en la Facultad de Filología de la Unversidad Complutense de Madrid, p. 138. Agradezco mucho a su autora la posibilidad de leerla y el envío de fotocopias de algunos manuscritos.

pasajes de los poemas de fray Luis, lo mismo las fuentes latinas que las dificultades que podían ofrecer distintas voces castellanas. En el tomo primero figuran al final cuatro Apéndices, discurriendo en el primero sobre «Las poesías ya de antiguo atribuídas a Mro. León» y rechazando con agudeza casi todas; en el segundo se refiere a «las nuevas poesías de Fr. Luis», que no estaban en las ediciones anteriores, como las publicadas en la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* de Sevilla, o las dadas a luz por don Ramón Menéndez Pidal, el padre Getino y las de fray Diego de Valencina, que rechaza alegando buenas razones. El tercer apéndice versa sobre «La fecha de las poesías de fray Luis», con algunas consideraciones dignas de tener en cuenta. El apéndice cuarto es un ensayo, escrito con discreción, sobre «La forma horaciana del Mtro. Fr. Luis de León», que ya había publicado en *Razón y fe* (núm. 359, 1929). Frente a la de Merino, esta edición supone un avance notable y lleno de dignidad, aunque tampoco logró establecer un texto realmente crítico y no se refirió a las posibles familias de los distintos manuscritos y ediciones.

Sí lo hizo, en cambio, el padre Ángel Custodio Vega, que dedicó muchos años a la búsqueda y cotejo de manuscritos y publicó en 1955 su «edición crítica» de las *Poesías originales* (Madrid, Saeta), y más tarde, pero sin el aparato crítico, toda la obra poética en Clásicos Planeta (1970). La edición de las *Poesías originales* lleva al frente un extenso estudio de más de cuatrocientas páginas, prologado con elogio por don Ramón Menéndez Pidal, y epilogado con menos entusiasmo por Dámaso Alonso, porque el padre Vega catalogó y cotejó todos los manuscritos que pudo encontrar, que no fueron pocos, y los agrupó por familias. Por primera vez se intentó aplicar una dosis de critica textual y estudió las versiones de algunos salmos, como el 102, que fue publicado por el propio fray Luis en *De los nombres de Cristo*, cotejándolo con Quevedo y Jovellanos, llegando a la conclusión de que el texto de Quevedo era el primitivo; pero fue un error sacar de esos cotejos la conclusión de que los manuscritos de Jovellanos y Lugo eran los definitivos para los restantes poemas. Por eso estableció por primera vez familias de códices: la primitiva, la de Quevedo y la de Merino o Lugo-Jovellanos, aunque también se vio en la necesidad de establecer una intermedia entre la primitiva y la de Quevedo. El padre Vega se sintió también seducido por el códice que fue de Jovellanos, del que hace el siguiente elogio: «El códice de Jovellanos es de últimos del siglo XVI, contemporáneo del mismo fray Luis de León. Está escrito maravillosamente y con una letra caligráfica que puede rivalizar en claridad con la misma de imprenta. Su correción de texto es única. La ortografía arbitraria y sin norma fija, es la misma que usa fray Luis. La encuadernación es de lujo: cantos dorados, tafilete fino de color obscuro con un sencillo adorno consistente en tres cuadriláteros concéntricos distanciados y compuestos cada uno por dos

líneas doradas paralelas, y en el centro del más pequeño, en una y otra cubierta, una crucecita también dorada y de trazos rectos. En una palabra, se ve que se trata de un ejemplar de lujo, dentro de cierta modestia, destinado a un alto personaje, a juzgar por la cruz, eclesiástico» [7]. Pero este códice no contiene la dedicatoria a Portocarrero, ni los cinco sonetos, «que son indiscutiblemente de él», ni la conocidísima décima a la salida de la cárcel, «que es suya sin discusión», como asegura también el padre Vega, y le faltan a su vez algunos salmos, lo que obliga a escribir a nuestro editor «que no tendría nada de extraño que después de esta recensión escribiera nuestro vate algún que otro salmo o composición». Además, la pulcritud de la copia es muy esmerada, hasta el punto de «que en los 223 folios que tiene, apenas se hallan más de tres o cuatro faltas de transcripción», añadiendo que el padre Merino, que le dio el primer puesto por su pureza, no le siguió luego «con constancia en la realidad, ni en cuanto al orden de las composiciones, ni en cuanto al número de éstas, ni aun en las variantes lecciones que son siempre las mejores». Por esto el padre Vega se decidió a tomarlo como base, aunque modernizando la ortografía.

Ya he dicho que el padre Vega realizó una extraordinaria labor describiendo los manuscritos y cotejándolos, pero lo mismo Oreste Macrí que Elena García Gil han notado ciertas contradicciones. Por una parte, Vega asocia los mss. por familias, que resume en dos listas en las páginas 211 y 249, pero esas dos listas ofrecen discordancias, que ahora no es oportuno citar por su complejidad, como no es ahora demasiado oportuno citar las veces que no es posible averiguar de qué manuscritos proceden las variantes. Macrí, en su artículo «Sobre el texto crítico de las poesías de fray Luis de León», publicado en 1957 en *Thesaurus,* ha hecho la mejor disección de la obra del padre Vega, señalando de paso las posibles contaminaciones y el hecho de que si los mss. eran de difícil clasificación, «el problema se complica todavía más en lo que concierne a las composiciones tomadas por separado, de cada una de las cuales es necesario establecer una historia textual específica, teniendo en cuenta... que las poesías luisianas se alinean en un tiempo de más de treinta años y que cada una posee una íntima y propia modalidad de tono y afecto» [8]. Y esa llamada a estudiar separadamente cada poema con su historia particular es lo que intento realizar, ya que en un caso un manuscrito copia un solo poema o muy pocos, y a veces, estas copias, que yo llamo «extravagantes», son las que más se apartan de las familias de los manuscritos quevedescos o de Jovellanos, y pueden dar versos más primitivos. Por ejemplo, en la Oda VI *A la Magdalena* o «A una señora

[7] P. 270.
[8] P. 6.

pasada la mocedad», en un Cancionero de Antonio Rodríguez-Moñino, en que sólo figura ese poema de fray Luis, comienza así:

> Elísa, ya el preciado
> cabello, que del oro escarnio hacía
> en nieve se ha trocado.

Al paso que en la familia Jovellanos y, por tanto, en la edición del padre Vega, se lee:

> Elisa, ya el preciado
> cabello, que del oro escarnio hacía,
> la nieve ha demudado.

Mientras que en los textos quevedianos sufre otro cambio:

> Elisa, ya el preciado
> cabello, que del oro escarnio hacía,
> la nieve ha varïado.

Ahora no trato de demostrar, ni me es posible hacerlo, que «la nieve ha varïado» es la lección última, porque sólo quería indicar lo que apuntaba Macrí, que cada poema puede tener su transmisión particular y que no se puede despreciar ninguna copia por humilde que parezca, y aquí es oportuno citar el trabajo de Federico de Onís sobre la copia de «¡Qué descansada vida!» en un manuscrito *no* poético precisamente de la Biblioteca de Palacio. Macrí ofrece abundantísimos ejemplos que demuestran que el texto de Jovellanos, seguido por el padre Vega, no ofrece precisamente la versión última, sino la intermedia, cuando el poema se halla en uno de los manuscritos llamados «primitivos», y que hay que fijar el texto siguiendo la edición de Quevedo y los manuscritos que se emparentan con esa versión, que es la definitiva. A los ejemplos que cita el docto hispanista italiano, yo quiero sumar otros muy claros y decisivos para establecer las familias de códices.

El primero pertenece a la Oda V, dedicada a Felipe Ruiz, y la estrofa segunda en algún códice primitivo reza así:

> No da reposo al pecho
> ni el oro da la mina, ni la rara
> esmeralda provecho.

Pero a fray Luis le gustó mucho, como ya notó Macrí, incluir el nombre de un amigo, o un nombre propio, y corrigió así el texto primitivo, que es el que ofrece la familia Jovellanos y edita el padre Vega:

> No da reposo al pecho,
> Felipe, ni la mina, ni la rara
> esmeralda provecho.

Ha suprimido «ni el oro de» y ha intercalado, en cambio, el nombre de Felipe, como homenaje al amigo, pero en los textos de la familia quevedesca se lee:

> No da reposo al pecho,
> Felipe, ni la India, ni la rara
> esmeralda provecho

sin sostener ya la palabra «mina», cambiándola por «India» para potenciar la expresión. La primera versión la encontré hace más de cuarenta años en el ms. 8486 de nuestra Biblioteca Nacional, al que dediqué un trabajo, publicado en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, y los versos que me decidieron ya entonces a intentar una edición rigurosa de toda la obra poética del gran escritor.

El segundo ejemplo figura en la Oda VII, también en la estrofa segunda, que dice

> el amor y la pena
> despiertan en mi pecho un ansia ardiente;
> despiden larga vena
> los ojos hechos fuente;
> la lengua dice al fin con voz doliente

Este es el texto que ofrece el códice de Jovellanos y, por tanto, el del padre Vega, pero en los quevedianos se lee:

> el amor y la pena
> despiertan en mi pecho un ansia ardiente;
> despiden larga vena
> los ojos hechos fuente;
> Oloarte, y digo al fin con voz doliente

Se notará enseguida lo que ya vio fray Luis, que es la «lengua» la que dice algo y por lo tanto podía suprimir la palabra para intercalar el nombre de Oloarte (que es trisílabo), cambiando con mucha eficacia la persona del verbo, pasando de «dice» la lengua a «digo» yo.

En el tercer ejemplo, ya no se trata de colocar el nombre de un amigo, porque además esos versos proceden de la traducción de la elegía 3.ª del libro segundo de Tíbulo, cuya primera versión pertenece a la familia de Jovellanos y sigue Vega:

> Llevó y tornó del pasto la majada,
> la leche por su mano fue exprimida
> y con el blanco cuajo fue mezclada.
> Y con delgadas mimbres fue tejida
> la forma para el queso, de su mano,
> dejando libre al suero la salida.
> ¡Ay, cuántas veces, cuántas de su hermano,
> que en pos de algún novillo le encontraba,
> se avergonzó Dïana, mas en vano.

Pero en Quevedo y otros códices estos tres tercetos se reducen a dos, con un rigor y una agudeza poética sosprendentes:

Llevó y tornó del pasto la vacada,
la leche fue exprimida por su mano
y en las redondas formas apretada.
¡Ay, cuántas vezes, quántas de su hermano,
que en pos de algún novillo le encontraba,
se avergonzó Dïana, mas en vano.

Nótese que en la primera versión aparece muy cercana dos veces la palabra «mano» y que fray Luis realiza primero la inversión de «por su mano fue exprimida», convirtiéndola en «fue exprimida por mano», dejando así la posibilidad de que rime con «hermano» y «vano» reduciendo el segundo terceto a un solo verso «y en las redondas formas apretada», consiguiendo así un efecto poético muy superior con la condensación, eliminando de paso la redundancia de «mano» y la que pudiéramos llamar «rusticidad» de los versos.

Se pueden traer muchos más casos, pero el que esté interesado por estos problemas de la trasmisión textual de fray Luis tendrá ocasión de leer con qué agudeza y perspicacia ha sabido analizar Macrí versos tan conocidos como los siguientes de la Oda I:

Despiértenme las aves
con su cantar süave no aprendido;
no los cuidados graves
de que es siempre seguido
quien al ajeno arbitrio está atenido.

Así figuran en Jovellanos y Vega, al paso que en la edición de Quevedo y otros manuscritos se lee: «Despiértenme las aves / con su cantar sabroso no aprendido» y Macrí anota, con mucha finura, que el cambio de «suave» por «sabroso» está condicionado «fonéticamente» por la excesiva consonancia de *aves, suaves* y *graves*, apuntando además muchos lugares de fray Luis con el uso de «sabroso» [9].

Pero queda aún otro problema: el de la ausencia de determinadas estrofas (dejo aparte la de ciertos versos). La primera ocurre en la bellísima Oda *a Salinas* y es archiconocida, al paso que la segunda ocurre en la Oda *A Santiago:*

Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera
y oye allí otro modo
de no perecedera
música que es la fuente y la primera.

[9] Ibid., p. 22.

[Ve cómo el gran Maestro,
a aquesta inmensa cítara aplicado,
con movimiento diestro
produce el son sagrado,
con que este eterno templo es sustentado.]
Y, como está compuesta
de números concordes, luego envía
consonante respuesta;
y entre ambas a porfía
se mezcla una dulcísima armonía.

Nadie duda, salvo el padre Llobera, que esta estrofa es, además de muy bella, del propio fray Luis, y basta remitir a Dámaso Alonso que lo demuestra sobradamente con numerosos testimonios. Macrí no se atreve a suprimirla y la coloca entre corchetes. El problema reside en que esa estrofa parece romper la continuación de la anterior, lo que ya apuntó el colector del ms. 9-2079 de la Biblioteca de la Academia de la Historia: «Falta esta estancia en los impresos; se conoce que es añadidura superflua, pues con ella no hace sentido. Pónese no obstante al pie, por si alguno halla sentido cómodo», lo que ya ha sucedido puesto que diversos estudiosos han indicado que el alma también «está compuesta de números concordes». Alberto Blecua me apunta la solución más lógica: el copista primero, que engendra la familia quevedesca, saltó de una estrofa a otra porque comenzaban de un modo muy parecido: «Ve cómo...» «Y como...».

El segundo ejemplo de supresión ocurre en la Oda *A Santiago* y no ofrece esas dificultades anteriores, pero no es difícil pensar que fray Luis tuvo por reiterativas esas exclamaciones y las suprimió, ya que podía perfectamente enlazar una estrofa con otra. Tampoco Macrí se atreve a suprimirla del todo y la publica, como la anterior entre corchetes, como yo pienso hacer. Léanla y díganme si mi tesis es cierta:

No sufre larga ausencia,
no sufre, no, el amor que es verdadero;
la muerte y su inclemencia
tiene por muy ligero
medio por ver al dulce compañero.
[Oh viva fe constante!
¡Oh verdadero pecho, amor crecido!
un punto de su amante
no vive dividido;
síguele por los pasos que había ido.]
Cual suele el fiel sirviente,
si en medio la jornada le han dejado,
que, haciendo prestamente
lo que le fue mandado,
torna buscando al amo ya alejado.

El padre Vega expurgó muchos de los poemas de la familia quevedesca que Macrí coloca en un Apéndice, y volvió a publicar su edición, como ya dije, sin el aparato crítico, junto con las traducciones profanas y las sagradas en Clásicos Planeta (Barcelona, 1970), siguiendo los textos de la familia de Jovellanos. Admitió sin vacilar y con muchos elogios la versión en octava rima del *Cantar de cantares,* aunque piensa que es obra juvenil por el uso de endecasílabos agudos. Publicó también los tercetos autógrafos del *Libro de Job,* poniendo en nota las variantes del propio fray Luis, pero modernizando enteramente la ortografía.

Oreste Macrí ha publicado cuatro ediciones de las poesías originales de fray Luis: dos en Florencia en 1950 y 1964 y otras dos en España en 1970 y 1982, y además su precioso artículo ya citado en *Thesaurus.* Ahora me referiré sólo a la última, publicada por la editorial Crítica de Barcelona, ya que esta edición, como dice el propio autor, «resulta de una menuda y puntual revisión y correción formales y sustanciales de la traducción de la primera, reinterpretado mi original e integrado con adiciones eruditas y críticas al estudio introductorio y al comentario».

Macrí, que siempre ha sido muy fiel a la *constitutio textus* de tipo neolachmanniano, llegó a la conclusión, como ya vimos, de que el texto de la familia quevedesca era el definitivo y lo sigue con fidelidad en su edición; pero además escribe capítulos sobre la vida y la obra, lo mismo en prosa que en verso, aunque la parte más extensa e importante es la dedicada a las Odas, donde culmina su habitual perspicacia y su sabiduría, con ese estilo tan peculiar y característico de su prosa. Estudia también los códices, apoyándose en las siglas o símbolos del padre Vega, que más de una vez confunden al lector, señalando las variantes, para continuar con una bibliografía muy completa. La edición de los textos, modernizando la ortografía, es perfecta, como son sencillamente perfectas también las notas posteriores con referencias pertinentes a las fuentes y comentarios muy agudos. Hoy por hoy es muy difícil superar esa edición, y no la ha superado Juan Alcina en la publicada por Cátedra, aunque sí ha añadido fuentes clásicas muy bien escogidas. Esta es la última edición y aquí podría acabar la transmisión de la poesía de fray Luis.

Pero hay otra cuestión más peliaguda aún y más difícil de poner en claro: ¿cuándo escribe fray Luis sus poemas? Como es lógico, los que han estudiado este problema, desde Coster a Macrí, no olvidan el hecho de que en ciertos poemas hay referencias históricas que permiten fechar más de uno, o referencias internas a la situación sentimental del poeta que los aproximan a una determinada época. Son muy claros, por ejemplo, los que escribe durante su prisión, como la canción a la Virgen o los tercetos que principian «Huid, contentos, de mi triste pecho». Pero yo no les voy a aburrir con lo que se ha dicho de cada poema; simplemente me referiré a unos cuantos. Sea el primero el poema dedicado al nacimiento de

Tomasina de Borja, hija de don Álvaro de Borja y de doña Elvira Enríquez, el poema más circunstancial de fray Luis. Doña Tomasina nace el 11 de enero de 1569, y por lo tanto el poema será de ese mismo mes, o más tardar de febrero, porque nadie celebra un acontecimiento de ese tipo dejando pasar mucho tiempo. La fecha, y lo sabemos muy bien, no tiene duda posible, pero nadie ha dicho que de esa canción se conocen dos versiones y las dos publicadas curiosamente por el propio Quevedo, y entonces cabe preguntarse cuándo escribe fray Luis esa segunda versión, o mejor dicho, cuándo retoca la primera. ¿La limó nada más escribirla o los retoques son muy posteriores? No es posible saberlo, sí podemos saber, en cambio, que en sólo dos años varía totalmente un poema, como sucede con su traducción o paráfrasis del salmo 102, que publica en la edición de 1585 *De los nombres de Christo* y la reescribe totalmente dos años más tarde para la edición de 1587. Nótense los profundos cambios:

Alaba a Dios contino, o alma mía,
y todas mis entrañas dad loores
a su glorioso nombre noche y día

Alaba, o alma, a Dios, y todo quanto
encierra en sí tu seno
celebre con loor tu nombre santo
de mil grandezas lleno

La tercera oda dedicada a don Pedro Portocarrero, su gran amigo, no puede ser anterior a la batalla de Poqueira, que es del 13 de enero de 1569, citada en el verso 62, y en ese año don Pedro se encontraba en Granada junto con su hermano, lo que dice felizmente en la primera estrofa:

La cana y alta cumbre
de Ilíberi, clarísimo Carrero,
contiene en sí tu lumbre
ya casi un siglo entero,
y mucho en demasía
detiene nuestro gozo y alegría.

En cambio, la primera de las dedicadas a Portocarrero, que principia «Virtud, hija del cielo», contiene alusiones a la regencia de éste en Galicia, que duró de 1571 a 1580. Pero ya Coster notó que en esa oda no hay alusiones a su prisión y es, por tanto, de fines de 1570-1572 [10].

Algunas veces el posible dato histórico no existe y se deduce su fecha por alguna referencia, como sucede en la oda XII dedicada a Felipe Ruiz, que contiene la famosa estrofa

[10] «Luis de León» en la *Revue Hispanique*, XLIV (1929), p. 232. Coster además indica que la oda contine una imitación del Himno a la Virtud de Aristóteles que en 1570 publicó Henri Estiene en su edición de Diógenes Laercio de 1570.

Bien como la ñudosa carrasca
en alto risco desmochada
con hacha poderosa,
del ser despedaçada
del hierro torna rica y esforçada.

Todos ustedes saben que esos versos proceden de la oda de Horacio en la que se encuentra el conocido *ab ipso ferro / ducit opes animumque ferro*, que fray Luis adoptará como emblema y que figura al frente de su primera obra, la exégesis latina del *Cantar de cantares*, cuyo permiso de impresión es del 22 de marzo de 1580, emblema que no gustó nada a los inquisidores de Valladolid y que estuvo a punto de costarle otro disgusto a fray Luis. Para Dámaso Alonso la oda está escrita poco después de la absolución, «en un momento en que proclamada la inocencia del poeta, su alma estaba aún agitada y fatigada del gran combate» [11]. Coster sugiere la fecha de 1577-1580, lo mismo que Macrí; pero W. L. Entwistle [12] cree que el poema fue concebido en 1571 y que las estrofas inspiradas en el «ab ipso ferro» son adiciones posteriores. «Sin embargo —dice Lapesa—, el tránsito de una parte a otra más parece responder al impulso de una emoción gradualmente impetuosa en un solo acto creador que a la suma de estrofas nacidas con diferencia de seis o siete años» [13]. Todas estas opiniones se pueden sostener sin demasiada preocupación, salvo la de Entwistle, pero yo querría añadir un pequeño dato y es que esos versos de «Ap ipso ferro» figuran en el ms. autógrafo de la *Exposición del Libro de Job*, f. 135v, con algunas variantes primitivas que dicen así:

Bien como la nudosa carrasca
en alto monte desmochada
con hacha poderosa
qu'el ser despedaçada
que de esse mismo que es cortada
qu'el hierro l'haze rica y mejorada
cobra vigor y fuerça renovada.

Lo que ya no puedo precisar es la fecha de esa versión, porque esa *Exposición* fue tarea de muchos años, ya que se extiende de 1569 a 1590.

Otras veces los sentimientos que trasparentan los poemas, y a veces muy explícitos, unidos a los epígrafes de distintos códices, pueden ayudar a fechar el poema, aunque no con precisión irrefutable como sucede con la bellísima canción a la Virgen, que comienza «Virgen que el sol más pura», uno de los poemas que más se copiaron, y donde se lee en muchos

[11] *Vida y poesía de fray Luis de León*, Universidad de Madrid, 1955, pp. 35-40.
[12] En la *Revue hispanique*, p. 217; para Entwistle también la misma revista, LXXI (1927), p. 221.
[13] *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, 1971, p. 177 nota.

manuscritos: «A nuestra Señora estando preso en la Inquisición», o «Canción a nuestra Señora hecha por F. L. de L. estando preso en la Inquisición, de donde salió libre y con mucha honra», o «Canción que hizo estando preso». Pero su prisión duró casi cinco años, y Coster, apoyándose en el v. 74, que dice: «Siento el dolor, mas no veo la mano», cree que es de los primeros tiempos de su encarcelamiento, ya que en su *Amplia defensa* del 14 de mayo de 1575, nombra a todos los acusadores, menos a tres que le habían acusado de burla sacrílega, y cuyas imputaciones se le dieron a conocer el 3 de abril. Por esto, Llobera dice que ese verso «puede referirse a ellos, y así ser la oda posterior a esta fecha» [14].

Algo parecido sucede con el poema que principia «Huid, contentos, de mi triste pecho», tan angustioso y dramático como el anterior, cuyo epígrafe reza en varios códices y en la primera edición «En una esperanza que salió vana», en otros «Esperanzas burladas» y en alguno «Elegía en su prisión de Fr. L. de León». Pero ¿a qué esperanza se refieren esos epígrafes? A las que en 1572, según Coster, alimentaba el poeta de ver terminado ya su proceso, que se reanudó en 1573, y el poema podría fecharse entre 1573-1574 [15].

Pero alguna vez, un epígrafe puede despistar a estudiosos tan buenos conocedores de la vida y obra de fray Luis como Coster y Aubrey Bell, quienes confiaron en el que figura en la copia de Palacio de la oda «¡Qué descansada vida», que reza con distinta letra «Desprecio del mundo. Al recogimiento de Carlos V», y por eso le adjudicaron la fecha de 1556-1557; pero Dámaso Alonso, con mucha gracia, dice: «Basta leer con normal inteligencia para comprender que la "Vida retirada" no tiene relación alguna con Carlos V [...] ¿Cómo? ¿El poeta alabaría a Carlos V por haberse apartado donde ya no le movería a envidia el "soberbio estado" de los "aristócratas" ni ya le admirarían los artesonados moriscos, "el dorado techo"? "¿Cómo del monte en la ladera / por mi mano plantado tengo un huerto?" ¿estaría puesto en boca de Carlos V, regondeándose ya con una cosecha de nabos?» [16]. Sin embargo, Menéndez Pelayo, que no conoció esa copia de la Biblioteca de Palacio, sostuvo que esa oda era uno de los primeros ensayos poéticos de fray Luis, en cambio para Entwistle era posterior a 1577, al paso que Llobera atribuye una primera versión a los años 1577-1578 y la última a 1580-1583 [17]; en cambio, Macrí no encuentra «elementos sentimentales de fondo, ni técnico-literarios para adelantar la oda a los tiempos de la madurez».

He querido traerles este problema porque también afecta a la

[14] *Obras poéticas de fray Luis de León*, Cuenca, 1932, p. 416. Pero esa referencia a Coster no la encuentro en su artículo y sí que a Coster le parecía escrita entre el 8 de mayo y el mes de diciembre de 1576.

[15] Trabajo citado en la nota 10, p. 233.

[16] Edic. cit. del padre Vega, p. 423.

[17] Edic. cit. unas páginas antes, p. 280.

transmisión de la obra poética de fray Luis y esos ejemplos eran suficientes para ver las dificultades. Por otra parte, no conviene olvidar que fray Luis, tan insatisfecho siempre, pudo «revivir», como diría Juan Ramón, esos poemas cuando preparó su edición, eliminando «los malos siniestros» y expurgando los poemas que se le atribuían.

Deliberadamente he dejado para el final la transmisión del *Libro de Job* en tercetos, que, como verán, ofrece notable curiosidad.

El manuscrito autógrafo, aunque no todo, se conserva en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia con la signatura 9-2076. Consta de un Argumento general y de 42 capítulos en tercetos, que llevan, pero no siempre, el «Argumento» del capítulo correspondiente. Los capítulos 18, 21, 22, 23 y 30 no son autógrafos, sino copias de fray Basilio Ponce de León, sobrino del poeta, encargado de editar la *Exposición* en prosa, la cual tenía acabada en 1611, como dice en *Variorum Disputationum Pars Prima* (Salamanca, 1611). Por otra parte dos capítulos, el 24 y el 27, están incompletos.

La transmisión manuscrita no deja de ser muy interesante. Nueve códices de la familia de Jovellanos ofrecen solamente diez capítulos, los que van del tres al doce; en cambio, Quevedo y otros códices copian esos diez de Jovellanos más el 19, el 20 y el 29; pero los manuscritos 3939 y 4142 de la Biblioteca Nacional, junto con uno que fue de don Roque Pidal, hoy en la Universitaria de Oviedo, copian todos o casi todos los capítulos autógrafos, pero no los apógrafos de fray Basilio Ponce de León. Lo curioso es que el copista del ms. 3939 debió de tener delante el autógrafo, ya que traslada alguna apostilla del propio fray Luis, lo mismo que las variantes puestas al margen, y más curioso aún, el copista del ms. 4142 copia el argumento del capítulo 26 que no aparece en el autógrafo y otras veces pone *alias* y al margen la variante de fray Luis.

La primera edición del *Libro de Job* en tercetos se hizo en Madrid en 1779, junto con la Exposición en prosa. Al frente lleva el Argumento general y delante de cada capítulo el Argumento particular; al final de cada capítulo en prosa se colocan los tercetos. Los editores utilizaron sin ninguna duda el códice autógrafo, pero fray Diego González escribió los Argumentos que faltaban y continuó los tercetos que no estaban completos. Tuvo la delicadeza de poner entre corchetes los argumentos suyos y editar en cursiva los versos añadidos. Esta edición, que es bellísima, fue reproducida por Merino, pero hay que llegar a la del padre Vega, en Clásicos Planeta, para encontrar una edición fiel del ms. original, aunque modernizó la ortografía y la puntuación, como ya he dicho.

Más difícil de averiguar es cuándo fray Luis escribe esa obra. Por de pronto en la Dedicatoria a don Pedro Portocarrero, habla de «algunos psalmos y capítulos de Job», lo que nos lleva a pensar que por esa fecha, alrededor de 1583, sólo había traducido algunos capítulos. Yo creo que

sucede lo mismo que en la *Exposición* en prosa, cuyos primeros 32 capítulos deben de ser anteriores a 1580 y los últimos, fechados además, van de ese año a 1591. Y no sería muy disparatado pensar que fray Luis debió de escribir los tercetos al mismo tiempo que los comentarios en prosa.

Y no quiero referirme a las atribuciones, como las de las versiones del *Cantar de Cantares* de Salomón, porque eso ya es otro cantar y más cansar.

Y de nuevo mil gracias por esta invitación que tanto me honra.

José Manuel BLECUA

LA VERSIÓN MANUSCRITA DE *LA HORA DE TODOS*

Ante todo, quisiera agradecer a la comisión organizadora el honor que me ha hecho al invitarme a dirigirles la palabra [1]. Espero que la clausura de nuestras sesiones pueda metamorfosearse en una verdadera apertura a futuras comunicaciones e intercambios de ideas entre todos los que hemos participado en la creación de nuestra semana. Con el propósito de no hablar más de tres cuartos de hora, voy a omitir muchos ejemplos y explicaciones. Contestaré con gusto cualquier pregunta.

En 1650, cinco años después de la muerte de Quevedo, *La hora* fue publicada en Zaragoza en cuatro ediciones sueltas. Después, se incluyó siempre en las colecciones de las obras de Quevedo. El primer editor de dichas «Obras» se sirvió, en 1658, de la cuarta edición de 1650, y los otros editores se sirvieron cada uno, sucesivamente, de la edición más reciente. Tratándose de ediciones de divulgación, no nos sorprende encontrar el criterio de *servirse del texto más a mano,* el cual vale para casi todas las ediciones españolas hasta fines del siglo XVIII (es decir, las de la así llamada «serie española»).

La otra de las dos series, llamada la «flamenca», tuvo su origen en una edición de las obras de Quevedo publicada en Bruselas y en 1660. El texto de *La hora* se basa en la primera de las ediciones zaragozanas, pero se intercalaron en él unos veintisiete fragmentos de una versión anterior a la impresa, que se habían suprimido antes de la impresión, por la censura, o por temor a ella. El resultado es una *taracea* de dos versiones. A lo largo de los siglos XVII y XVIII, los editores flamencos siguieron la versión de 1660, sirviéndose de la edición más reciente («más a mano»), y creando así la referida «serie flamenca». Ni en ésta ni en la «española» *se consignan las fuentes*: el lector queda a ciegas.

En 1772 Joaquín Ibarra publicó una edición de las obras de Quevedo en seis tomos, que se distingue de las anteriores por la modificación de dos de los criterios que hemos observado, y por la introducción de uno nuevo. Aunque siguió el criterio de *no consignar las fuentes* del texto, el cotejo progresivo de todas las ediciones anteriores a 1772 me ha revelado que se sirvió de una edición de la referida serie «española» (posiblemente una de 1729), y otra de la «flamenca» (posiblemente la de 1699).

[1] A título de homenaje personal a los colegas de los días inolvidables del Primer Congreso, sigue aquí el texto que les presenté en Córdoba, sin ningún cambio.

El texto fue confeccionado mediante una selección ecléctica de centenares y centenares de palabras sacadas ya de una, ya de otra serie. El tipo de *taracea* que vimos en la edición de Bruselas, llega ahora a un nuevo nivel de labor creadora. Digo «labor» porque taracear dos versiones, repetida y detalladamente, es muchísimo más difícil que el antiguo procedimiento referido de *servirse del texto más a mano*. Claro está que la motivación fue «mejorar» el texto; claro, también, que el resultado fue, precisamente, peor. (No es la única ironía de este relato.) Digo «creadora», porque el método referido depende palabra por palabra de la aplicación de los *gustos literarios* del editor. Por otra parte, en el texto de *La hora* se *taracearon* no dos, sino tres versiones: la del manuscrito (a través de los fragmentos intercalados en Bruselas); la de la «serie flamenca», y la de la «serie española».

Otro aspecto de la labor creadora de la versión de 1772 es su carácter fuertemente *corrector,* atestiguado por centenares de enmiendas a la puntuación y la sintaxis. Estas últimas se notan en el uso de las preposiciones, conjunciones, pronombres y artículos, aun cuando no hay error evidente. Donde el texto tradicional dice que una imagen «debía de ser de aquella historia», se lee en la presente edición, «ser aquella historia»; donde dice «lo han», se lee «la han»; donde habla de «la inmensa corriente de las palabras», se lee «la inmensa corriente *de palabras*»; y donde dice que un hombre iba «mosqueándose de mentiras», se lee, «mosqueteándose de mentiras», que me parece error.

De 1772 a 1852, se reprodujo la versión de aquel año, ya directamente, ya a través de una edición intermedia.

En 1852 Aureliano Fernández-Guerra publicó en la Biblioteca de Autores Españoles su conocida y monumental edición de la prosa de Quevedo. La edición de *La hora de todos* se basa en un manuscrito completo, anterior a las versiones impresas, inédito, y desconocido hasta aquella fecha. Es el mismo manuscrito sobre el cual he elaborado esta conferencia. Uno de los méritos de esta edición es que, a diferencia de los editores de fines del siglo XVIII, éste se empeñó en buscar *textos auténticamente originales;* además, a diferencia de ellos, *consignó las fuentes* del texto, y *anotó* a pie de página y en un apéndice la mayoría de *las variantes* de la versión impresa *y las enmiendas* hechas al texto del manuscrito. Son tres criterios tan nuevos como meritorios: El de *buscar textos originales;* el de *consignar las fuentes;* y el de *anotar las variantes y las enmiendas.* Igualmente novedoso y meritorio es el criterio de *informar al lector* sobre lo que ha hecho el editor (me refiero al consignar las fuentes y anotar las variantes y las enmiendas).

Obviamente, el plan de esta edición es excelente, y le granjeó la confianza de tres o cuatro generaciones de sucesivos editores, y de un amplio público de lectores.

Por muchos motivos, no es suficiente calificar de «excelente» el plan

de una edición: es imprescindible saber precisamente de qué manera se ha llevado a cabo dicho plan.

Pues bien, en la edición de 1852 se han corregido muy bien unos treinta errores del manuscrito, o sea, casi todos. Sin embargo, el *afán corrector* del editor le llevó a hacer otras sesenta y cinco enmiendas en el texto del manuscrito, cuando no las pedía ni el sentido ni la sintaxis. La mitad de dichas enmiendas, que eran innecesarias, fueron motivadas por el propósito de «mejorar» no sólo el sentido y la sintaxis, sino también el *estilo*: por «perpetuas», se lee «continuas» (2627); por «gazpellidos», «chillidos» (2697); por «de Buenos Aires a las Canarias», «de Buenos Aires», a secas, amén de la intercalación o la enmienda de toda una serie de preposiciones, artículos definidos, pronombres, conjunciones y reflexivos (257, 298, 313, 523, 709, 1067, 1073, 1465, 1616, 2499 y 2563) [2]. Dicha intercalación o enmienda de gran número de preposiciones y otras partículas la hemos observado ya, casi un siglo antes de la presente edicion: era rasgo característico de la de 1772, originado en un fuerte impulso de *«corregir»* y *«mejorar»* la sintaxis y la expresión.

Otras enmiendas de la edición de 1852 fueron motivadas por el deseo de *simplificar* la expresión.

Finalmente, he encontrado una serie de enmiendas motivadas por el deseo de imponer en diversos pasajes cierta *simetría* de expresión, que no tenían dichos pasajes en la versión manuscrita. Generalmente esta simetría se ha impuesto mediante el recurso de la intercalación o la enmienda de ciertas preposiciones y otras partículas, tal y como lo observamos en la labor del editor de 1772, y en el afán corrector del de 1852 (480, 1457, 1555, 1602, 1759, 1891, 2453, 2533 y 3081).

Huelga decir que ni la *simetría* ni la *simplificación* son rasgos característicos de un texto barroco.

Poco a poco, los cotejos me revelaron que la fuente de la mayoría de las referidas correcciones, simplificaciones y enmiendas de simetría, fue una de las antiguas ediciones, que el editor consideró, erróneamente, que era la primera. No sin temor me di cuenta de que otra vez me enfrentaba con la tradición; se trataba otra vez de una *taracea* de dos versiones distintas, tradición que se remonta al siglo XVIII. La taracea del XIX se asemeja a la anterior porque el *gusto literario* del editor funciona como criterio selectivo, pero se distingue de aquélla por la cantidad reducida de variantes incorporadas al texto base. Hay en esta taracea una triste ironía: el editor de 1852 se había empeñado en buscar y reproducir el texto del nuevo manuscrito, y luego, dio entrada en él a muchas de las enmiendas de la versión impresa de Zaragoza, afeando así su propio esfuerzo y su propio descubrimiento.

[2] Los números entre paréntesis se refieren a las líneas de mi transcripción mecanografiada del texto del referido manuscrito; no los leí al público en Córdoba.

Pues bien: esta edición *no* nos ofrece los materiales originales en condiciones que podamos aprovechar. El plan editorial, excelente en su concepción, no se realizó satisfactoriamente en su aplicación a los textos, por ciertos procedimientos tradicionales que se remontan al siglo XVIII: el afán de corrección y simplificación, la imposición de simetría, y la taracea de distintas versiones. La anotación de variantes y enmiendas, y la conservación de la ortografía original, eran por lo visto técnicas demasiado nuevas como para llevarse a cabo de manera sistemática, consecuente y fidedigna.

A través de la segunda mitad del siglo XIX, y a lo largo del XX hasta el año de 1975, *La hora* fue publicada unas setenta veces, pero siempre a base de la edición de Fernández-Guerra o de las ediciones basadas en la suya.

En 1975 Luisa López Grigera publicó *La hora* en la colección Clásicos Castalia. La editora afirma que reproduce el texto de la primera edición zaragozana de 1650, pero no dice nada, ni ofrece documentación, sobre las numerosas enmiendas de tipo «estilístico», o de gusto literario, que ha hecho al texto que edita. No he logrado identificar la fuente de estas enmiendas en ninguna de las ediciones principales de *La hora*. Su presencia representa la resurrección, en 1975, de tres tradiciones que se remontan al siglo XVIII: la de *callar las fuentes* de las enmiendas; la de confeccionar un texto *taraceado*; y la de seleccionar las palabras de dicho texto de acuerdo con el *gusto literario* del editor. En cuanto a la ortografía, la editora afirma que «hemos modernizado las grafías, la acentuación y la puntuación» (p. 59), dejando así sin explicar la acentuación y el deletreo idiosincráticos y muchas veces coincidentes con los de Fernández-Guerra. Desde luego, coincidir, en 1975, con Fernández-Guerra, no puede ser de ninguna manera modernizar. Todo esto fue comentado ya hace cinco años en una reseña excelente en la *Nueva Revista de Filología Hispánica,* firmada por un colega que está ahora muy cerca (Pablo Jauralde).

De unas ocho ediciones de *La hora* publicadas a partir de 1975, solamente una ofrece materiales significativos, y es la que publicaron en París y en 1980 tres eruditos franceses. Contiene una introducción extensa, una traducción completa al francés, un juego muy nutrido de notas excelentes, listas de variantes, voces comentadas y pasajes de otras obras de Quevedo. El texto se basa en una de las ediciones zaragozanas de 1650. Lo que sí sorprende a un investigador contemporáneo es comprobar, otra vez, la tremenda vitalidad, hoy en día, de ciertas tradiciones editoriales que se remontan al siglo XVIII, como por ejemplo la de imponer el *gusto literario* del editor como criterio para modificar repetidamente el texto, aun cuando no se trata de la corrección de ningún error. No se vacila en seguir la antigua tradición de crear un texto *taraceado,* pues tan fácilmente se intercalan párrafos enteros de la versión

manuscrita, como otros procedentes exclusivamente de la impresa, por obvia que sea en éstos la labor de la intercalación posterior a la composición de la obra (por ejemplo, el inciso sobre el escribano: 196; 188; y la identificación de Iris: 3096; 352).

Somos así espectadores del complicado desarrollo de los criterios editoriales que han sido aplicados a *La hora* a lo largo de dos siglos. Y hemos observado la vitalidad, también a lo largo de dos siglos, y hasta nuestros días, de ciertas tradiciones. Por tanto, sabremos percibir una aportación de la presente edición francesa, tan innovadora como verdaderamente positiva. Sus editores han sabido hacer lo que nadie antes de ellos supo hacer: identificar, definir y declarar, de manera franca, consciente y concienzuda, precisamente lo que iban a hacer con el texto. De las referidas modificaciones que han hecho en el texto, afirman ellos que responden a «ce qui nous a semblé être *la meilleure leçon,* en préférant naturellement la tournure originale... à telle autre jugée moins éminemment quévédienne par son manque de relief ou de couleur» (p. 171). Para el erudito amigo, autor de la referida reseña de la *Nueva Revista,* este criterio es «demasiado impresionista», como se ve claramente en las imágenes empleadas por los editores: «nous a semblé»; *«la meilleure»*; «moins... quévédienne»; «relief»; y «couleur». Impresionista, sí por cierto; pero a la vez franca, consciente y concienzuda.

En 1932, hace ya más de medio siglo, Luis Astrana Marín inició lo que llegaría a ser cierta tradición de «dar por identificada», calladamente, la primera edición impresa de *La hora.* Afirma, sin ninguna explicación, que el ejemplar R/13344, de la Biblioteca Nacional, es la primera (*Obras en verso,* p. 1390). Pasados más de cuarenta años, en 1975, Luisa López Grigera cita ejemplares de las cuatro ediciones zaragozanas de 1650, pero se limita a afirmar que «se considera que la "la princeps" es» el R/19322 de la referida biblioteca (p. 54). Lo que fue en 1932 una identificación silenciosa o mental, sin explicar, se ha elaborado ahora en otra, basada en un consenso anónimo: «se considera». Cinco años más tarde, en 1980, los referidos editores franceses darán cima a esta tradición mediante el recurso nugatorio de restar importancia a la cuestión. Dicen que las cuatro ediciones se distinguen solamente por «detalles tipográficos o erratas fortuitas» (p. 163), y que un «estudio minucioso», que revelara la verdadera filiación de ellas, «no valdría la pena» («le jeu n'en vaut pas la chandelle», p. 164). Por tanto, han escogido como texto base el ejemplar de la Bibliothèque Mazarine, por ser «accesible» («accessible», p. 164). Si bien nos choca el recuerdo de un criterio que no es ya del siglo XVIII, sino del XVII («servirse del texto más a mano»), otra vez comprobamos la feliz franqueza y la consciencia profesional en la definición de su proceder.

Pues bien: de la identificación mental hemos pasado al consenso anónimo, e igualmente ficticio, para terminar en la negación. Total, que

hasta hoy no sabemos cuál de las cuatro ediciones zaragozanas de 1650 es la primera.

Paso ahora a la filiación de las cuatro ediciones publicadas en Zaragoza en 1650. En su aspecto tipográfico —tamaño de las páginas y los tipos, paginación, disposición de palabras y líneas en la página— son muy parecidas. Cotejé las cuatro, palabra por palabra, y luego vi que había unas doscientas palabras que tenían, en una u otra de las ediciones, una forma netamente singular. Vi también que las doscientas estaban repartidas de manera muy distinta entre las cuatro ediciones: dos ediciones contenían un número relativamente subido de formas singulares (una, 128; y la otra, 50); las otras dos no contenían sino doce cada una.

Ahora bien, en cualquier grupo de ediciones relativamente homogéneo, es muy probable que las que contengan un número crecido de variantes y errores singulares, que no se encuentren en otras ediciones, no hayan servido de originales a otras del grupo. Esto es así porque en la imprenta es muy difícil restaurar gran número de variantes, de tal manera que vuelvan a coincidir exactamente con un original que el compositor no tiene a la vista. Por tanto, es probable (pero no necesariamente cierto), que las ediciones que contienen muchas variantes singulares no hayan servido de originales a las otras; mientras que las que contienen pocas variantes singulares, sí hayan servido de originales.

Hay también otra distinción que podemos observar, y que responde igualmente a la actuación del compositor: para él, resulta relativamente fácil corregir un error obvio, y lo corregirá casi siempre de una sola manera. Por ejemplo, el compositor que encuentra una duplicación obvia, como «de de», lo subsanará estampando «de» (ed. B, línea 16); «zalca» es error igualmente obvio por «zalea» (B, 270); «engano» por «engaño» (B, 476); «lon» por «los» (B, 2135). En cambio, para el compositor es relativamente difícil, si no imposible, reconstruir, a base de una variante sin error, un original que no tiene a la vista. Por ejemplo, «de Olimpo» por «del Olimpo» (E, 50); «buchorno» por «buchornos» (E, 159); «lo» por «le» (E, 617); «essa» por «esta» (C, 40); «i entrar» por «i al entrar» (C, 202); «Dios no llueve» por «no llueve Dios» (C, 777).

Ahora bien, las doce formas singulares que contiene cada una de las dos referidas ediciones son casi todas ellas errores obvios y, por tanto, muy fáciles de corregir en la imprenta. En cambio, las formas singulares de las otras dos ediciones son numerosas, y son casi todas ellas variantes muy difíciles de reconstruir en la imprenta. Total, que tanto el número de formas singulares en cada edición como el carácter de ellas, nos sugieren que dos de las ediciones sirvieron de originales a las otras, y que éstas fueron copiadas de aquéllas.

Dos de las cuatro ediciones, que he denominado D y E, comparten entre sí 99 variantes, cifra muy subida en comparación con cualquier otro

grupo, lo cual indica que dentro de la filiación de todas, ellas componen un solo grupo fente a las otras. Por otra parte, D y E comparten entre sí de manera igual cinco errores obvios. El número de estos errores, y su repetición en cada edición, no obstante la relativa facilidad con que se podrían corregir, nos atestiguan una relación textual segura y directa entre las dos ediciones.

Aplicando ahora a D y E las conclusiones que sacamos ya de la distribución y carácter de las variantes y errores *singulares* de cada edición, observamos que E tiene que ser descendiente de D, pues ostenta tantas variantes singulares sin error obvio, que hubiera sido punto menos que imposible que un compositor sucesivo las hubiera podido restaurar (la cifra es 50). En cambio, D tiene sólo doce errores y variantes, de los cuales diez son errores obvios, fáciles de corregir. Por tanto, D parece haber servido como original de E.

En cuanto a las otras dos ediciones, una, que he denominado C, tiene 128 variantes singulares sin error obvio. En cambio, la otra, que he denominado B, tiene doce errores singulares y ninguna variante. Al igual que las otras ediciones, tal disposición indica que B fue la fuente de C, pues no es posible pensar que el compositor de B hubiera logrado restaurar una cantidad tan grande de variantes sin error.

Establecidas ya las relaciones entre D y E por una parte, por otra B y C, queda pendiente descubrir la de B y D. A este efecto son útiles las referidas 99 variantes que distinguen al grupo de D y E, frente a B y C, y que nos revelaron ya la identidad de cada grupo. Dichas variantes, cuando se comparan con el texto del manuscrito de *La hora,* nos revelan también el carácter de B y el de D en relación con el estado del texto antes de imprimirse. Es el caso que en cada una de las 99 variantes, el texto de D es casi siempre erróneo, frente a B, que concuerda con el manuscrito y lleva con él el texto correcto. Por tanto, B fue la fuente de D.

Hemos llegado al punto en el que conviene pasar de la tradición de las ediciones de *La hora*, al estudio de la relación que se puede establecer entre el manuscrito completo y la edición B. Empiezo por señalar que la edición B no fue copiada directamente del manuscrito, sino (me parece) a través de un procedimiento editorial tan extenso como detallado, cuyas motivaciones podemos percibir sin gran dificultad. Quisiera asentar de manera muy clara que no sé cuántas copias se hicieron de un posible original autógrafo, antes que se creara la copia manuscrita que tenemos, y tampoco sé cuántas intervinieron entre dicho autógrafo y la edición B. Ni siquiera sé si B es descendiente por línea recta del manuscrito, o de algún antepasado suyo. Que yo sepa, nos encontramos ante dos textos sueltos, y sabemos tan sólo que el uno, manuscrito, revela menos huellas de la mano de un editor y censor, que la primera impresión.

Para demostrar este hecho me referiré a varias secciones de la obra en

las que se observan diferencias significativas entre el texto transmitido por el manuscrito y el texto transmitido por los impresos. Voy a empezar con las referencias al tema de la alcahuetería y la actividad sexual, donde podemos ver de manera muy clara la mentalidad del referido «editor». Luego pasaré a la sodomía y el trato con el diablo. En el capítulo XVIII de *La hora,* Quevedo aplica una serie de cinco metáforas satíricas a una alcahueta, metáforas que ya formaban parte de su léxico satírico mucho antes de la composición de *La hora.* En el *Buscón,* escrito más de treinta años antes, se llama a una alcahueta, «enflautadora de miembros» y «tejedora de carnes». En el *Discurso de todos los diablos,* también escrito antes de *La hora,* se repite una de las metáforas del *Buscón*, «enflautadora de miembros», y se agregan otras dos: «encañutadora de personas» y «endilgadora de pecados». En el *Entremés de la vieja Muñatones,* escrito entre 1618 y 1620, se repite la de la «enflautadora de gentes», y en el romance «Al que de la guardia ha sido», también escrito antes de *La hora,* se repiten dos: «enflautadora de cuerpos» y «endilgona de empreñar». Por fin, en dos romances sin fecha vuelven a aparecer tres de las referidas metáforas: «enflautadora de hombres» (dos veces), «engarzadora de gentes» y «tejedora de gentes». A partir del *Buscón,* encontramos una, dos o tres, pero nunca más de tres.

En esta serie de metáforas dobles hay referencias directas a la alcahueta, como «enflautadora», y hay alusiones indirectas a las actividades de las alcahuetas, como personas que entrelazan, unen, traban, engastan y encajan a las parejas («engarzadora, eslabonadora, tejedora, endilgadora»), y como personas que encaminan y facilitan los encuentros sexuales («endilgadora»), a veces por cambios estrechos o secretos («encañutadora»), con connotaciones de engaño: «enflautadora». Estas actividades se dirigen a los «hombres, cuerpos, miembros, carnes, pecados, personas, gentes y caras», y al «empreñar». Por otra parte estas metáforas contienen una serie de alusiones precisas y directas al acto sexual como actividad que encaja, traba, y une y entrelaza dos «cuerpos», y también a los órganos sexuales, ya directamente (miembros), ya por su forma y configuración física («encañutadora»), ya por su papel en el acto sexual («enflautadora», «endilgadora» y «engarzadora»).

Ahora bien: en la versión manuscrita de *La hora,* una «pidona y tomasca» se dirige a una alcahueta así: «Abuela, endilgadora de refocilos, engarzadora de cuerpos, eslabonadora de gentes, enflautadora de personas, tejedora de caras: has de advertir que somos muy mozas para vendernos a la Pu. barbada y a los cazasiglos; gasta esa munición en dueñas, que son mayas de los difuntos y mariposas del "aquí yace"» (674). Esta serie de metáforas, más extensa y más intensa que cualquiera de las otras citadas ya, da fe de la mayor intensidad artística de *La hora* como fruto de la plena madurez del genio satírico de Quevedo. Y es precisamente esta cualidad preciosa lo que el editor de la versión impresa

destruye, eliminando tres de las cinco metáforas. Es más: elimina también la imagen de la «Pu. barbada», metáfora del ano, que alude también precisamente a la vejez de la que se queja la referida pidona. La sustituye por una imagen menos fuerte, menos rica, menos coherente y de vaga referencia: «la podre barbada». Las primeras víctimas de la mano del censor *son siempre* los pasajes más ricos y más logrados. El resultado es un texto más *inocuo.*

El editor de la versión impresa se preocupó de eliminar las imágenes que aludieran a la sodomía, y no sólo las directas, por ejemplo, la de Ganimedes, copero de Júpiter, como «pajecito nefando» que «estaba a la jineta» sobre Júpiter (3103). También eliminó oraciones enteras que contenían imágenes alusivas como «negro» (691), «quemado» (837) y «dar al diablo» (907). No contento con suprimir imágenes sueltas y ciertas oraciones, se extendió la mano del censor hasta algunos pasajes extensos de sátira exquisita, como por ejemplo, toda la descripción de los celos de Juno al ver a Júpiter servido por Ganimedes. Es parodia digna de Goya: «Juno, que le vio al lado de su marido, y que con los ojos bebía más del copero que del licor, endragonida y enviperada, dijo: "O yo o este bardaje hemos de quedar en el Olimpo, o he de pedir divorcio ante Himeneo". Y si el águila en que el picarillo estaba a la jineta no se afufa con él, a pellizcos lo desmigaja. Júpiter empezó a soplar el rayo, y ella le dijo, "Yo te lo quitaré, para quemar al pajecito nefando"» (3097-3103).

Además de quitar todo este pasaje, también suprimió el editor todo el capítulo XI, sobre el criado muy favorecido de su señor, porque se dio cuenta de que contenía repetidas alusiones a la sodomía y al trato con el diablo. (En un contexto sexual, el trato con el diablo constituía una alusión a la sodomía, especialmente en frases como «dar al diablo» o «darse al diablo», como he observado en los *Sueños* y en la poesía de Quevedo y también en textos anteriores.) En el referido capítulo XI de *La hora,* hay imágenes relativamente directas a la sodomía y al trato con el diablo, como por ejemplo: la del señor «hecho un infierno», la del diablo que «se reviste en la puta», y que al señor le «llegó destilado por puta y rufián», para terminarse «enflautando en la cotorrera» y «cobrando a todos de contado». Todo esto es «trato con el diablo»; estas personas «se dieron al diablo», de manera íntima. El lector se da cuenta de que Quevedo ha confeccionado un contexto tan negativo que las imágenes aparentemente sencillas aluden todas a la sodomía: el criado era «muy favorecido» de su señor, y «le engañaba hasta el sueño»; el diablo estaba «al parecer tan lejos del señor» (es decir, muy cerca). El señor terminó «endemoniado por pasadizo y hecho un infierno», y todos «chocaron los arcaduces del diablo y unos con otros se hicieron pedazos» (327-341). En este contexto, la imagen del «pasadizo» alude al paso de lo bueno a lo malo, y para Quevedo a la alcahuetería: en un romance suyo, dice una alcahueta que, «Pasadizo soy de cuerpos / que pagan y se venden». Los

«arcaduces» son no sólo los cangilones, contra los cuales, en un sentido literal, «unos con otros se hicieron pedazos». Dichos «arcaduces» son también, en un sentido metafórico, los medios o conductos por donde se entabla algún negocio (por ejemplo: *Buscón)*, y, por extensión, los alcahuetes. Tal y como en la serie anterior de metáforas dobles, aquí vuelve Quevedo a crear dos metáforas, «pasadizo» y «arcaduces», que aluden tanto a la alcahuetería como a la sodomía, y a sus medios y conductos. También aluden a la configuración física del miembro viril. El editor de la versión impresa nos *priva* de toda esta riqueza expresiva.

En otras ocasiones, dicho editor nos despoja de algún recurso tan típicamente quevedesco como los chistes basados en el sentido literal de las frases hechas. Por ejemplo, al final de la obra, Júpiter da licencia a los dioses, y ellos «se afufaron, escurriendo la bola a puto el postre» (3132). Así termina la versión impresa, pero no la manuscrita, que nos revela que Quevedo había creado, originalmente, dos alusiones maliciosas a la supuesta relación homosexual entre Júpiter y su copero, Ganimedes, diciendo que los dioses «se afufaron, escurriendo la bola a puto el postre, lugar que repartió el coperillo del Avechucho» («Avechucho» alude al disfraz de águila que empleó Júpiter). Las dos alusiones se basan en «puto» y «postre», a las que Quevedo aplica la calificación de «lugar».

No todas las enmiendas del referido editor son supresiones: aparentemente sintió a veces la necesidad de explicarle al lector ciertas imágenes o conceptos de Quevedo, quizá sin darse cuenta de que corregía el lenguaje de quien era un maestro en medir el grado de explicación que hacía falta comunicarle al lector. Por ejemplo, cuando Quevedo se burla de los arbitristas, llamándoles «hide-arbitristas», el editor se ve obligado a intercalar una aclaración a todas luces innecesaria: «como hideputas» (592). Cuando Quevedo menciona a la diosa Iris, el editor agrega, entre paréntesis, «mensajera de la diosa Juno» (3096).

Por otra parte, el editor se preocupó por «corregir» la sintaxis, como se ve repetidamente en las conjunciones, las preposiciones y los pronombres, y por imponer en la expresión cierta simetría. Así dio origen a la tradición de la intervención editorial, vigente todavía en la segunda mitad del siglo XX.

También se preocupó el editor por suprimir las referencias a la liturgia y a los sacramentos, especialmente cuando Quevedo las había colocado en un contexto irreverente. Igual suerte sufren las referencias al poder temporal de la Iglesia, al Papa en cualquier contexto irreverente, al Rey de Francia como heterodoxo y a los franceses como herejes, y al Rey de Inglaterra como cabeza política y religiosa. Se desactualizan las referencias al poder de los conversos, y se intenta disociar al Rey de España y al reino mismo de conceptos y contextos negativos, evitando al mismo tiempo los que aluden al poder de los extranjeros. En materia política, religiosa, social, militar y racial, el editor quiso representar una

España más ortodoxa, más fuerte, más reverente y más segura de la problematicidad de los judíos y de las amenazas de los extranjeros, que la España que Quevedo describe. En cambio, la España de Quevedo, tal como puede reconstruirse en la versión manuscrita, era, en términos relativos, más heterodoxa, más irreverente y mucho más consciente y preocupada por su suerte nacional, que la del editor. La Iglesia, para Quevedo, era más conflictiva y menos respetada. He aquí un pequeño retrato de Quevedo en sus relaciones con la versión *«oficial»* de su sociedad, su religión y su país: es el retrato de una persona que protesta.

Claro está que, a efectos de una edición, el manuscrito es, hoy en día, el único testigo que tenemos de una versión de la obra relativamente cercana a la que compuso Quevedo. Sin embargo, importaría hacer constar en notas la versión impresa, porque da fe de lo que sufrió aquel texto a manos de un editor; porque nos da muchos datos muy precisos sobre la suerte que corrieron las sátiras geniales a manos de editores y censores que representaban la mentalidad tradicional; y porque nos revela el tipo de crítica oficial que un autor sabía, de antemano, que tendría que enfrentar.

Finalmente, les prometo que en la edición que preparo no voy a servirme del texto más a mano, ni taracear los textos, ni dejar de consignar las fuentes, ni expresar en el texto mis gustos literarios, ni dejarme llevar por el afán de corregir.

Procuraré permitir que los textos luzcan su propia autenticidad, y procuraré consignar las fuentes, lograr cierta exactitud de editor y confesar en la introducción exactamente lo que he hecho con los textos.

James O. CROSBY

EN TORNO A LA EDICIÓN DE ROMANCES

ACLARACIONES PREVIAS

Literatura oral en el Siglo de Oro: el concepto de oralidad:

Tengo que confesar mi sorpresa al ver el rótulo de «Literatura oral» en un Congreso sobre edición de textos. Si el problema de la «oralidad» no es ajeno a la literatura aúrea, el editar textos de literatura oral del Siglo de Oro es un imposible, ya que por razones obvias todo lo que nos queda son textos escritos. Convendría pues, ante todo, precisar qué se entiende por «oralidad», concepto muy traído y llevado y que tiene varias aplicaciones.

Nos valdremos para ello de los últimos estudios de Zumthor [1] que aclaran la complejidad del término. Zumthor distingue cinco fases en la existencia de un poema:

1. Producción
2. Transmisión
3. Recepción
4. Conservación
5. (en general) Repetición [2].

Según la índole oral o escrita de cada una de esas fases, se diferenciarán varios tipos de comunicación poética, pudiendo darse todas las posibilidades de combinación. Por ejemplo, la oralidad pura sería que las operaciones 1, 2, 3 y 5 se realizaran únicamente por la vía sensorial oral-auditiva, lo que supone que la fase 4 de conservación depende únicamente de la memoria. Al extremo opuesto, si todas esas operaciones pasan por la vía del escrito, y la fase 4, pues, la constituye la biblioteca o el archivo, tenemos el proceso perfecto de escritura. Pero, además de esas formas puras y homogéneas, tienen cabida todos los casos intermediarios que conllevan cada uno una problemática distinta.

[1] PAUL ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, París: Seuil, 1983.
PAUL ZUMTHOR, *La lettre et la voix. De la littérature médièvale*, París, 1987.
[2] P. ZUMTHOR, *Introduction...*, op. cit., p. 32.

En lo que a los textos del siglo XVI y del siglo XVII se refiere, no cabe duda de que ninguno de ellos puede adscribirse a la tradición oral pura, ya que, en un momento dado, han pasado a la escritura. Aun cuando son textos sacados de la tradición oral, han sido fijados por la escritura por lo menos en la fase 4, de conservación, lo que supone una modificación de su índole, sobre todo si se acompañó de una repetición (fase 5) escrita también. Efectivamente, lo que pasó en el mejor de los casos (es decir, si no hubo más arreglo del recopilador), es que se ha privilegiado una de las múltiples actualizaciones orales de un texto abierto, constantemente afectado por una cadena oral-auditiva que hace teórica y prácticamente imposible la reconstrucción de un hipotético e inalcanzable texto primero único. Se habrá reconocido aquí el modo de ser de un importante sector del Romancero, el que se sigue denominando «tradicional» desde Menéndez Pidal, el que vive en variantes, para el cual no es válida la noción de prototipo, ya que la volubilidad le es congénita. Por la escritura se ha fosilizado una de las múltiples versiones, que así se ha conservado para nosotros, pero sin que podamos considerarla como el «texto» de tal romance.

Muy distinto de esta categoría, aunque también ejemplo de la especie intermediaria aquí estudiada, es el caso inverso de la existencia de un texto primero perteneciente al caudal de los textos literarios que, luego, al ser transmitido por vía oral-auditiva se ha transformado también en otro producto de otra índole, se ha «tradicionalizado». Un ejemplo podría ser el romance de *El enamorado y la muerte* que Diego Catalán hace derivar de un romance trovadoresco de Juan del Encina [3]. El texto de Juan del Encina se adscribe, con sus peculiaridades, a un sector de los romances antiguos, mientras que las versiones de tradición oral son todas modernas y es imposible saber si esta vida tradicional empezó en el siglo XVI. Caso análogo es el de unos pocos romances nuevos, cuyo texto primero y cuyo autor a veces son conocidos, y que se han ido transformando al caer en el circuito de la tradición oral (como los romances lopescos de Zaida recogidos en Marruecos y en Andalucía) [4].

Este cambio de circuito manifiesta la existencia de otro fenómeno, que fue muy común en los siglos aúreos, como ha mostrado Margit Frenk [5]: me refiero a la transmisión oral de textos escritos que hay que distinguir cuidadosamente de la tradición oral, como advierten Zumthor

[3] DIEGO CATALÁN, *Por campos del Romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*, Madrid: Gredos, 1970, pp. 13-55.

[4] PAUL BÉNICHOU, *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid, Castalia, 1968 (*La lupa y el escalpelo, 8*), pp. 319-324.

[5] MARGIT FRENK, «Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro». *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma: Bulzoni, 1982, vol. I, pp. 101-123.

y Margit Frenk [6]. Cabe preguntarse si esta práctica de la difusión oral no ha influido en la composición de ciertos tipos de textos, en los que se nota lo que se llama «marcas de oralidad» como, por ejemplo, el dirigirse directamente a un supuesto público oyente con fórmulas del tipo «bien oiréis lo que dirá». Ciñéndonos al Romancero, parece que entrarían en esa categoría los romances llamados «juglarescos», compuestos a partir de crónicas o de libros caballerescos, en que todo está previsto para captar la atención del público (incluso el empleo de los tiempos verbales) [7], aun cuando se destinan a la imprenta [8]. Lo que interesa destacar aquí una vez más es que no por eso forman parte del Romancero oral sino de un sector del Romancero antiguo que se fraguó con vistas a la transmisión oral. El que algunos, no todos, hayan pasado después a la tradición oral, como manifiestan las versiones modernas recogidas o alguna versión quinientista ya modificada que se conserva por casualidad [9], ejemplifica el proceso de «tradicionalización» que puede afectar a cualquier texto (como hemos visto antes) pero no les da la categoría de «orales».

Como se ve, son variadísimas las series combinatorias posibles. Cada una de ellas genera su problemática específica, según la diversa relación que se da en cada una entre la instancia de la oralidad y la instancia de la escritura, instancias que a su vez plantean un sinfín de preguntas a la hora de fijar sus propios contornos.

Ahora bien, teniendo presentes todas estas consideraciones generales previas que serían valederas, *mutatis mutandis*, para cualquier texto que presente uno y otro rasgo de oralidad (como cuentos, refranero, cancionero lírico), ¿cómo enfocar el tema particular de esta exposición, es decir, el sector del Romancero caracterizado por la importancia que en él tiene el fenómeno de la transmisión escrita antigua?

Precisamente, será la distinta valoración que se puede hacer de esta transmisión escrita antigua lo que constituye sin duda el criterio decisivo para clasificar las principales actitudes editoriales que se adoptaron y

[6] PAUL ZUMTHOR, *Introducción...*, op. cit., p. 33. MARGIT FRENK, «Lectores y oidores...», op. cit., p. 106.

[7] Véase al respecto: JEAN-CLAUDE CHEVALIER, «Architecture temporelle du "Romancero traditionnel"», *BHi*, LXXIII (1971), 50-103.

[8] Muy interesante es el artículo reciente de María Cruz García de Enterría que muestra cómo se crearon romances a partir de los libros de caballerías, casi coetáneos de la aparición de dichos libros. MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, «Libros de caballerías y Romancero», *Journal of Hispanic Philology*, X (1986), 102-115.

[9] Tal es el caso de algunas versiones conservadas en cartapacios, que nunca se imprieron y que son muy diferentes de las que se estamparon. Compárense por ejemplo dos versiones de *La entrada en la casa de Hércules* (del rey Rodrigo) en *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, vol. I *Romanceros del rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio*, eds. Rafael Lapesa, Diego Catalán, Alvaro Galmés y José Caro, Madrid: Seminario Menéndez Pidal y Editorial Gredos, 1957, p. 17 y pp. 21-22 o dos versiones de la *Seducción de la Cava*, ibidem, pp. 22-24 (versiones 4a-4b).

siguen adoptándose frente al Romancero. Simplificando mucho, podemos reducir a dos las posturas más características.

O bien la transmisión escrita antigua se toma como objeto de estudio en sí, de modo que lo que interesa son los instrumentos de transmisión y la influencia que han ejercido éstos sobre los textos conservados de los cuales se hará la historia editorial. No se trata de seleccionar sino de reeditar todo lo que nos ha llegado, en ediciones facsimilares por lo general. Y, al centrarse el interés en las publicaciones, es normal que no sean sólo los romances lo que se tome en cuenta, sino todo tipo de textos que circulaban en las mismas condiciones (en pliegos sobre todo). El más destacado representante de esta tendencia es, sin lugar a dudas, Rodríguez Moñino, pero otros muchos han seguido las vías abiertas por él.

O bien se acerca uno al Romancero que se fijó en el pasado en letra de molde, considerándolo como un eslabón de un proceso que lo rebasa (para ciertos textos por lo menos). Los romances conservados permiten captar algún momento de emergencia de un texto proteiforme, texto abierto con todas las implicaciones que supone esta caracterización. Se reconocerá la postura de Diego Catalán y de sus discípulos. No significa que se desinteresen de la mediación editorial del siglo XVI que nos da acceso a algunas versiones antiguas, ni que consideren éstas como pura transcripción de versiones orales, sino que las insertan con su especificidad en un proceso diacrónico que empezó antes (muchas veces) y siguió después, todo lo cual induce también una actitud editorial distinta.

No se me escapa lo esquemático de esta presentación, que hace caso omiso de los numerosos puntos de contacto entre las dos tendencias. Así y todo, creo que son estas tendencias lo suficientemente diferenciadas como para fundamentar los dos puntos de esta exposición que tratará de profundizar algo en sus métodos e implicaciones respectivas.

I. La producción textual del siglo XVI y sus ediciones modernas

Limitándonos a lo que fue la tarea editorial realizada a partir del siglo XIX, observamos primero cómo se desarrolla la primera tendencia que definimos anteriormente, o sea la que privilegia la transmisión escrita.

Frente a la ingente producción romancística del Siglo de Oro y a partir de una idéntica primacía otorgada a lo escrito, se adoptaron dos actitudes diversas, ejemplificadas por los dos grandes editores del siglo XIX, Agustín Durán por una parte y Fernando José Wolf y Conrado Hofmann por otra, partidario el primero de una edición íntegra de todo el Romancero publicado antiguamente, y partidarios los segundos de una

selección de «los más viejos y más populares "romances castellanos".» [10].

De la monumental obra de Durán, sólo apuntaré algunas características. El problema mayor para Durán parece haber sido el de clasificar por su contenido temático la gran cantidad de romances que tenía entre manos, y, a pesar de indicar la fuente de cada uno de ellos y de añadir un «Catálogo de documentos», y un «Catálogo de varios pliegos sueltos» [11], no eran ni mucho menos la descripción exacta de los originales ni la fidelidad a los mismos lo que le preocupaba [12]. Sin embargo, sus textos han sido y siguen siendo los textos de referencia para un amplio público de no especialistas. Por otra parte, aunque en sus «Prólogos» y «Advertencias» deslinde a su modo épocas y géneros, la presentación de los textos agrupados en torno a un personaje o a un tema, cualquiera que sea su origen y su índole, ha contribuido a que muchos equiparen todos los romances, sin ver, por ejemplo, las diferencias entre un romance nuevo sacado del *Romancero general* y un romance de un pliego de principios o mediados del siglo XVI.

Con la misma agrupación en torno a un héroe, pero con la diferencia de un gran rigor editorial, tenemos los libros publicados por el gran bibliógrafo Antonio Pérez Gómez, que recoge todas las versiones conocidas por él «respetando puntuación, acentuación y erratas» [13].

Esta fidelidad a los originales, tan propia de todos los bibliógrafos, nos permitirá pasar a otro campo tan inmenso, que no podré recorrerlo todo, ni citar todos los trabajos de los que lo integran —que me perdonen los interesados— y es el de la reedición de libros y pliegos antiguos.

El jefe de filas, ya lo hemos dicho, es Rodríguez Moñino y, gracias a

[10] FERNANDO JOSÉ WOLF y CONRADO HOFMAN, *Primavera y flor de romances*, 2a ed. Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, VIII, Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo, XXIV, Santander, 1945, «Advertencia de los señores Wolf y Hofman», p. 3.

[11] AGUSTÍN DURÁN, *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, 2 vols., Madrid, 1945 (BAE, X y XVI). «Catálogo de documentos», vol. II, pp. 678-695 y «Catálogo de pliegos sueltos», vol. I, pp. LXVII-XCVI.

[12] Al editar, por ejemplo, el romance de *La venganza de Montesinos* (núm. 383), Durán toma la primera parte del *Cancionero sin año* de MARTÍN NUCIO, y la segunda de la *Silva de varios romances* (en una reedición de 1696 de la *Silva* compendiada de 1561, la cual sacó el texto de la *Tercera parte de la Silva* de 1551 de E. de Nájera. Para estos problemas de reediciones, véase A. RODRÍGUEZ MOÑINO, *La Silva de romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del Romancero español en el siglo XVI*, Universidad de Salamanca, 1969, p. 771). La versión de la *Silva* es más larga y más completa pero además difiere mucho en la primera parte de la del *Cancionero sin año*, y no se sabe por qué a Durán se le ocurrió juntar en una sola dos versiones distintas, cuando podía muy bien haber copiado entera la versión de la *Silva*, a no ser que le parecieran más logrados los primeros versos del *Canc, s. a.* Es sólo un ejemplo de lo poco fiables que son las versiones de Durán que se dejaba guiar, a veces, por criterios esteticistas para refundir los textos y que, en esto, se parecía más a los editores quinientistas que a los editores modernos.

[13] ANTONIO PÉREZ GÓMEZ, *Romancero del rey don Pedro (1368-1800)*, Valencia: «... la fonte que mana y corre...», 1954, p. 53.

su labor y a la de sus seguidores, ya no es verdad del todo lo que él escribía en 1963:

«Mucho hay que hacer todavía en cuanto se refiere a la recolección de textos romanceriles, pues, sin bien se han explorado a fondo multitud de fuentes vivas de la tradición oral, no ha sucedido así con respecto a bibliotecas: bibliográficamente poco hemos avanzado desde los tiempos de Durán o de Salvá. No creemos aventurar mucho si aseguramos que aún han de reservarnos sorpresas importantes los impresos y manuscritos que están por desempolvar» [14].

Y lo que trataré de hacer aquí, no es tanto registrar exhaustivamente todo lo que se ha descubierto y publicado desde entonces, sino destacar varios puntos de gran interés.

Primero recordaremos una de las grandes directrices de Rodríguez Moñino que ha sido la reedición de *Cancioneros, Silvas* y *Romanceros* del siglo XVI [15]. Ya Menéndez Pidal había hecho una edición facsimilar del *Cancionero de Amberes,* sin año [16] con un amplio prólogo que aclaraba las fuentes de las versiones recopiladas por Martín Nucio; éstas están sacadas del *Cancionero general* de Hernando del Castillo o de pliegos y adscribía Menéndez Pidal los textos sin identificar a la transcripción de textos sacados de la tradición oral [17]. Desde entonces, Rodríguez Moñino ha podido aclarar la procedencia de algunos más [18], insistiendo en que muchos textos cuyo origen se desconoce pueden basarse en pliegos desaparecidos. Volviendo a la labor editorial de Rodríguez Moñino, además de poner al alcance de los estudiosos, con estas reimpresiones, los textos exactos de las versiones recopiladas en cada uno de los libros, nos da en sus estudios preliminares la historia editorial de los mismos con sus reelaboraciones sucesivas. Quisiera poner el énfasis en el monumental estudio bibliográfico de la *Silva de romances de Barcelona, 1561*: amén de asentar las bases bibliográficas del Romancero hasta tal fecha, Rodríguez

[14] «Tres romances de la "Ensalada" de Praga (siglo XVI)», publicado por primera vez en *HR*, XXXI (1963), pp. 1-7 y reeditado en ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro*, ed. E. M. Wilson, Barcelona-Caracas-México: Ariel, 1976, pp. 231-240 (p. 233 para la cita).

[15] ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, ed., *Cancionerillos góticos castellanos*, Valencia: Castalia, 1954; ed., de Hernando del Castillo, *Cancionero general (1511)*, Madrid, 1958; id. y D. Devoto, ed. de Juan de Timoneda, *Rosas de Romances* (Valencia, 1573), Valencia: Castalia, 1963. Ed. *Cancionero de romances* (Anvers, 1550), Madrid: Castalia, 1967; ed. de Lucas Rodríguez, *Romancero historiado* (Alcalá, 1582), Madrid: Castalia, 1967; ed. de Lorenzo de Sepúlveda, *Cancionero de Romances* (Sevilla, 1584), Madrid: Castalia, 1967; *La Silva de romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del Romancero español en el siglo XVI*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1969; ed. *Silva de romances* (Zaragoza, 1550-1551), Zaragoza, 1970.

[16] RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, ed., *Cancionero de romances impreso en Amberes sin año*, 2a ed., Madrid, 1945 (1a ed. en 1914).

[17] Véase respecto, op. cit. en la nota anterior, p. XLVIII. El mismo Martín Nucio sugiere esta procedencia en su nota introductoria aludiendo a «la flaqueza de la memoria de algunos que me los dictaron que no se podían acordar dellos perfectamente».

[18] Véase A. RODRÍGUEZ MOÑINO, *Silva de romances (1561)*, op. cit., pp. 87-89.

Moñino ha mostrado cómo ha sido esta *Silva* de 1561 (compendiada) el libro de romances más reeditado hasta finales del siglo XVII, pilar, pues, de la difusión libresca del Romancero. Culmina esta faceta de la obra de Rodríguez Moñino con el *Manual de Cancioneros y Romanceros*, póstumo [19].

Tanto como por los libros, se interesó Rodríguez Moñino por los pliegos, que fueron desde principios del siglo XVI el vehículo predilecto de la divulgación por escrito de los romances, inaugurando una tradición escrita muy difícil de abarcar y valorar debidamente, por haberse perdido muchos de esos pliegos y por andar dispersos los que quedan. Se necesitaría una comunicación específica sobre los pliegos, que podrían hacer muchos de los especialistas aquí presentes, siendo ahora un objeto de estudio en sí la búsqueda, la recopilación, la datación y la descripción de los pliegos [20].

Ya se ha remediado la dispersión antes aludida con la reimpresión (en facsímil) de las más importantes colecciones de pliegos esparcidas por el extranjero gracias a las ediciones, con excelentes introducciones bibliográficas, y a los estudios de los profesores Askins, Cátedra, Di Stefano, García de Enterría, Infantes, Piacentini, Norton y Wilson [21]. Con el *Diccionario de Pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* de Rodríguez Moñi-

[19] ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, *Manuel bibliográfico de Cancioneros y Romanceros*, impresos durante el siglo XVI, coordinado por Arthur L. F. Askins, 2 vols, Madrid: 1973. Id., impresos durante el siglo XVII, Madrid, Castalia, vol. 1, 1977; vol. 2, 1978.

[20] Para los problemas que plantean los pliegos, se puede ver el «Estudio» de PEDRO M. CÁTEDRA y VÍCTOR INFANTES preliminar a su edición de *Los pliegos sueltos de Thomas Croft (siglo XVI)*, Valencia: Albatros, 1983, en particular pp. 25-32.

[21] En la colección *Joyas bibliográficas*, han sido publicadas las principales colecciones de pliegos europeos. Los pliegos de Madrid que habían tenido una edición parcial por parte de Vicente Castañeda y Amalia Huarte en 1929 y 1933, se recogen en seis tomos publicados entre 1957 y 1963 en edición poco cuidada. Véanse al respecto las citas bibliográficas y las críticas en ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglos XVI)*, Castalia, 1970, pp. 76-77 (citado en adelante *Diccionario...*).Los pliegos de Praga se editaron en dos volúmenes en 1961 con «Prólogo» de R. Menéndez Pidal (vid. *Diccionario...*, pp. 58-60).

Desde 1973, MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA ha editado los pliegos de Milán (1973), de Pisa (1974) (con «Introducción» de G. DI STEFANO), de Munich (1974), de Gotinga (1974), de Viena (1975), de Cracovia (1975), de Lisboa (1979), de Oporto (1976) con estudios preliminares muy completos. (También a cargo de MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA el *Catálogo de los pliegos poéticos españoles del siglo XVII en el British Museum de Londres*, Pisa: Giardini, 1977, concierne los pliegos del siglo XVII). En *Joyas bibliográficas* también, los *Pliegos del siglo XVI de la Biblioteca de Cataluña* han sido publicados por José Manuel Blecua en 1976 y los *Pliegos poéticos del siglo XVI de la Biblioteca de Rodríguez-Moñino* por Arthur L. F. Askins en 1981. PEDRO M. CÁTEDRA y VÍCTOR INFANTES en el estudio preliminar a *Los pliegos sueltos de Thomas Croft (siglo XVI)*, (op. cit., en la nota precedente) dan el *status quaestionis* de las ediciones y proyectos de ediciones (en particular pp. 12-17, notas 1 a 30 y pp. 35-41, notas 85 a 121). Desde entonces PEDRO M. CÁTEDRA, ha publicado *Seis pliegos poéticos barceloneses desconocidos*, Madrid: El Crotalón, 1983 *(Crónicas del Espejo)* con estudio bibliográfico. De los hispanistas ingleses F. S. NORTON y E. M. WILSON hay que señalar la edición de *Two Spanish verse chap-books. Romance de Amadis c. 1515-19. Juiyzio hablado y trobado c. 1510*, Cambridge: Cambridge University Press, 1969 con excelente estudio preliminar.

no [22] se puede saber qué romances integraban los pliegos conocidos y por las reediciones ya citadas de las colecciones ocasionales de bibliotecas públicas o privadas se tienen a mano las versiones de los pliegos conservados (faltando el catálogo y edición de los de París y el de los de Londres del siglo XVI).

Quisiera apuntar las vías que abre toda esta ingente labor bibliográfica a los estudiosos del Romancero.

En primer lugar, permite establecer con bases más seguras, aunque siempre provisionales, un corpus de los romances que andaban impresos [23].

También, teniendo un muestrario bastante amplio de los romances que se estamparon en el siglo XVI, es posible apreciar la fortuna editorial de cada uno de los romances. Así Di Stefano, en su interesantísimo estudio sobre la difusión impresa del Romancero antigua [24], muestra la distorsión que han operado las reediciones desde el siglo XIX al enfatizar el Romancero de tipo histórico-nacional, cuando en el siglo XVI, los romances caballerescos y novelescos son los que aparecen con el más alto número de frecuencias, sobre todo en los pliegos.

En la misma línea se podría estudiar cuáles eran los criterios de agrupación de los romances en los pliegos y lo que manifiestan del concepto que se tenía de tal o cual romance. Así es como el romance *Amores trata Rodrigo...* (que creemos pertenecer a un ciclo de romances del rey Rodrigo, el cual, según parece, nunca existió como tal en el siglo XVI), está en tres pliegos de los cuales uno lleva el título muy significativo de «Doze romances de amores muy sentidos» [25]. Se consideraba, pues, más como una historia de amor que como historia del rey Rodrigo, aunque tiene el mismo origen basado en la *Crónica Sarracina* que los demás romances sobre las malandanzas de este rey. Esto demuestra que,

[22] ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Castalia, 1970 (ya citado en la nota anterior). Es de consulta indispensable para todo lo que a pliegos se refiere y en la «Introducción» (pp. 11-126) se encuentran todos los datos y aclaraciones que obraban en poder del autor. Desde entonces, se han hecho algunas correcciones y añadiduras al *Diccionario...* que están reseñadas en Arthur L. F. Askins, «Dos pliegos góticos del siglo XVI perdidos y dos hallados», *El Crotalón*, 1, 1984, pp. 863-875. Y se están estudiando las referencias a los pliegos de la Biblioteca Colombina. Vid. A. L. ASKINS, «Notes for the *Diccionario de pliegos sueltos* of Antonio Rodríguez Moñino», *El Crotalón*, 2, 1985, pp. 591-600 (bibliografía al respecto, p. 600).

[23] GIULIANA PIACENTINI, *Ensayo de una bibliografía analítica del romancero antiguo. Los textos (siglos XV y XVI)*, Fascículo I: *Los pliegos sueltos*, Pisa: Giardini, 1981 y Fascículo II: *Cancioneros y Romanceros*, Pisa: Giardini, 1986. Piacentini recoge todas las referencias a los romances que forman parte de la lista del Romancero antiguo establecida por G. Di Stefano.

[24] GIUSEPPE DI STEFANO, «La difusión impresa del romancero antiguo en el siglo XVI», *RDTP*, XXXIII (1977), pp. 373-411.

[25] De los tres pliegos conservados que incluyen este romance (655, 711, 721 del *Diccionario...* de Moñino), sólo uno de Praga (655) tiene también otro romance de la Cava (*Gran llanto hazía la Cava...*). Y el que lleva el título *Aquí se contienen doze Romances de amores muy sentidos* es de Cracovia (721).

si se hiciera una edición que siguiese los criterios quinientistas, muy distinta sería la versión que se tiene del Romancero del siglo XVI.

Por otra parte, pudiéndose comparar un mayor número de textos para un romance dado, se podrían deslindar mejor tipos de versiones. Algunas se copian unas a otras con, a lo sumo, variantes de detalles, pero en otros casos se ofrecen diferencias importantes (acortamiento, cambio de versos). A este respecto, cabe señalar, en vistas a utópicas ediciones futuras, la ventaja de la disposición en columnas paralelas que permiten apreciar mejor el grado de variación de los textos [26].

Por fin, hay que notar todos los tipos de estudios que tienen cabida por la recopilación de todas esas versiones, tanto de tipo lingüístico [27], como de tipo literario (sobre el influjo de las diferentes modas en la selección y el estilo de los romances editados), como de tipo ideológico [28].

No dudo que se me escapen otras muchas posibilidades abiertas por estas reediciones, entre las cuales una Antología más completa que la de Wolf, que tiene en proyecto Di Stefano y de la cual se hablará a continuación.

Antes de dejar el rastreo, muy incompleto y muy insuficiente, de esta inmensa tarea editorial, tan fructífera y tan prometedora, ya que en ella siguen muchos investigadores, la relacionaremos brevemente con el punto de partida, el famoso problema de la «oralidad». Es obvio que estamos aquí en los antípodas de la «oralidad», ya que los problemas son básicamente de ediciones. Se pueden destacar, sin embargo, algunas conclusiones.

Se evidencia, en primer lugar que no se puede considerar el Romancero impreso en el siglo XVI como mera transcripción de textos orales. El Romancero ha vivido y se ha transmitido también por vías de una tradición escrita en el siglo XVI (y en el siglo XVII que no ha hecho mucho más que reeditar lo impreso en el siglo anterior), y, en sus sucesivas reelaboraciones, forma parte de la literatura oficial, siguiendo los vaivenes de las modas literarias.

Por otra parte, aun cuando se trata de romances cuya existencia consta anteriormente a los años 1500, por las pocas versiones conservadas del siglo XV o por citas y testimonios indirectos, las versiones

[26] Es lo que hacen F. S. NORTON y E. M. WILSON en el ejemplar estudio preliminar a su edición de dos pliegos de principios del siglo XVI: *Two spanish verse chap-books...*, op. cit., pp. 36, 39, 41, 44, 45, 46, 47, 50, 63, 64; y también RODRÍGUEZ MOÑINO en la presentación de la *Silva de romances (Zaragoza, 1550-1551)*, a propósito de los cambios introducidos en las reimpresiones de la *Silva*, op. cit., pp. 24, 25.

[27] MANUEL ALVAR, «Transmisión lingüística en los romances antiguos», *Prohemio*, III (1972), 197-219.

[28] Vid. FRANCOISE CAZAL, *Le Cid dans la poésie du siècle d'or: «El Romancero e historia del Cid» de Juan de Escofar*, Thèse de 3e cycle, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1977. En esta tesis, dirigida por el profesor R. JAMMES, F. CAZAL valora la reelaboración que hizo Escobar en el tardío romancero del Cid y la interpreta en su dimensión ideológica, porque puede comparar el corpus reunido por Escobar con todo lo impreso anteriormente.

impresas en el siglo XVI son muchas veces el resultado de los arreglos de los editores que las acortan, las enmiendan y pulen a su manera, sin hablar de las versiones glosadas por poetas o aprovechadas por músicos que las adaptan a sus fines propios [29]. Sin embargo, esta continua reelaboración deja constancia de una de las caracerísticas básicas de esa poesía, su transformabilidad, aunque pudo ésta ser contrarrestada en parte por la imprenta, y su adaptabilidad a las corrientes dominantes del entorno cultural.

Al mencionar los romances cuya antigüedad es asegurada, topamos con otro problema que orienta no pocas de las ediciones de romances desde Wolf: el seleccionar los romances antiguos, el hacer antologías del Romancero, descartando los romances que llevan la impronta de un autor o de una escuela literaria. En este caso se comprenderá que son fundamentales los criterios de selección y de agrupación, de los cuales se podría hablar largamente. Sólo diremos aquí que reflejan los conceptos de los editores al respecto, siendo, por ejemplo, influidos los de Wolf por las teorías románticas de la poesía popular. Parece más fácil deslindar lo que se descarta que lo que se acoge. Todas las antologías que pretenden dar una imagen del Romancero considerado como más antiguo eliminan los romances eruditos de mediados del siglo XVI y los romances nuevos de las dos últimas décadas del mismo, que son de composición escrita evidente por su sintaxis y su retórica. Los criterios estilísticos y temáticos tienen prelación sobre la cronología muchas veces, y, en cuanto a las clasificaciones, desde siempre han mezclado distinciones de diversa índole.

Volviendo a la *Primavera y flor* de Wolf y Hofmann, que sigue siendo la más apreciada y la más conocida (por la reedición de Menéndez Pelayo, aumentada de los «Apéndices» [30]), da fuentes y variantes con todo rigor. Pero los textos están modernizados en la ortografía y puntuados, lo que no deja de plantear problemas, ya que toda puntuación es ya una lectura. Por ejemplo, no está claro muchas veces en boca de cuál de los personajes están puestas ciertas palabras, y elegir es ya interpretar. Cabe señalar otro punto conflictivo: si se deben imprimir los romances en versos largos que abarcan dos octosílabos o en versos cortos como antiguamente. Mientras Wolf se atuvo a la disposición en octosílabos, Menéndez Pelayo, al reeditar la *Primavera*, los cambia en dieciseisí-

[29] JESÚS ANTONIO CID en «Semiótica y diacronía del "discurso" en el Romancero tradicional: *Belardos y Valdovinos. El Cid pide parias al moro*», *RDTP*, 37 (1982), pp. 57-92, analiza y valora muy agudamente las transformaciones de los romances al pasar en manos de músicos y glosadores (pp. 84-86 del citado estudio).

[30] FERNANDO JOSÉ WOLF Y CONRADO HOFMAN, *Primavera y flor de romances*, 2 vols., Berlín, 1856; 2a ed., M. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas castellanos*, VIII, Edición Nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo, XXIV, Santander, 1945. Para los «Apéndices», *Antología de poetas castellanos*, IX, Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo, XXV, Santander, 1945.

labos, justificando en la «Advertencia» previa esta modificación, ya que le «parece más conforme a los orígenes épicos del metro» [31]. La fidelidad a los originales impone el verso corto, pero, como se ve, las diversas soluciones reflejan las posturas de los editores acerca del origen del verso de romance.

En la misma línea que Wolf se sitúa en la actualidad Giuseppe Di Stefano, que está preparando una edición del Romancero antiguo. Como están en prensa varios trabajos suyos que adelantan las normas de su edición, citaré sólo parte del resumen que de su comunicación en el *Simposio sobre Romancero y Cancionero* de los Angeles (1984) hacen S. G. Armistead y A. Sánchez Romeralo «... Al considerar utópica la idea de construir un *Ur-Text*, se ha abstenido de modificar los poemas, manteniendo al mínimo la intervención editorial. La supervivencia de las versiones impresas debe considerarse como fortuita y lo publicado, como un pálido reflejo de una situación mucho más compleja. Todo texto romancístico posee la misma validez que cualquier otro, pues así vive el romancero en sus múltiples variantes. El romance impreso representa, por tanto, aquel romance (el de *Gaiferos*, por ejemplo), en un momento dado de su vida tradicional. Tampoco se da nunca *el* texto puro, y por tanto, cualquier texto es *el* texto...» [32] (los subrayados son de los autores). Ahí se ve que se pueden juntar y compaginar las dos actividades editoriales, la de reeditar todos los materiales del siglo XVI (en la que participa el mismo Di Stefano) y la de presentar los textos así acopiados para dar fe de la variabilidad del texto del romance. Estas dos vertientes son complementarias y no antagónicas: la primera, la recopilación y reedición facsimilar se dirige más bien a los estudiosos, dándoles la posibilidad de tener a mano y cotejar todas la versiones conservadas de un romance. La segunda, que apunta a un público lector más amplio, tendría que fijarse como meta, a la hora de antologizar, dejar constancia claramente de lo genuino del texto romancístico: su transformabilidad. El que se incluyan todas las versiones conocidas de un corpus previamente

[31] M. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas castellanos*, VIII, ob. cit., p. IX.

[32] SAMUEL G. ARMISTEAD, Y ANTONIO SÁNCHEZ ROMERALO, «Romancero y Cancionero español: An International Symposium», *La Corónica*, XIII (1985), 307. Desde que redacté estas líneas, pude escuchar una comunicación de G. Di Stefano en el *IV Coloquio Internacional del Romancero* (Sevilla, Puerto de Santa María, 23-26 junio de 1987) en la que dio un ejemplo de su trabajo sobre las diferentes versiones impresas de un romance, en este caso sobre las once versiones del romance *Por los bosques de Cartago...* que refiere los amores de Dido y Eneas. G. Di Stefano propone una genealogía de los textos con la ayuda de un *stemma*, estableciendo clases de derivaciones, en concreto para este romance a partir del texto de la *Tercera parte de la Silva* de 1551. Si se asemeja este esquema a los que se suelen utilizar para evidenciar los distintos avatares editoriales de un texto de autor, cabe advertir, como subraya el mismo Di Stefano, que en ningún caso su propósito es la búsqueda de un texto original primero. Lo que intenta mostrar y estudiar son las distintas familias de textos y las reelaboraciones de los sucesivos editores, como pueden ser truncamientos (a veces por auto-censura), pero también amplificaciones descriptivas.

delimitado (como tiene pensado hacerlo Di Stefano) es sin lugar a dudas la opción más científica. Pero, incluso si se trata de Antologías de menos monta y si se escoge y edita una sola versión de un romance, sería de desear que se indicara claramente que no es sino *una* versión y se hiciera referencia a las demás versiones para una más justa apreciación de lo que fue el Romancero antiguo.

Por otra parte, como advierte Di Stefano, los textos conservados no son más que una parcela del Romancero vivo en el Siglo de Oro, sea que se hayan perdido muchos pliegos, sea que no se hayan impreso nunca muchos romances que circulaban oralmente: por eso es por lo que interesa enfocarlos en una perspectiva más amplia, como hacen los editores del *Romancero tradicional.*

II. Edición del Romancero tradicional

Iniciada por Menéndez Pidal, la tarea de editar los materiales almacenados en el Archivo Menéndez Pidal corre a cargo de Diego Catalán y de sus colaboradores. Se podría pensar que no tiene nada que ver con el Siglo de Oro, ya que los textos editados son básicamente aquellos que se han recogido de la tradición oral moderna. Sin embargo, aparecen varios puntos de contacto de gran interés.

Una primera faceta de esta actividad la constituye la publicación de los doce (hasta la fecha) volúmenes del *Romancero tradicional*[33]. De ellos

[33] *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí): Colección de textos y notas de* María Goyri y Ramón Menéndez Pidal, 11 vols., I: *Romanceros del Rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio*, eds. Rafael Lapesa, Diego Catalán, Alvaro Galmés y José Caso, Madrid, Seminario Menéndez Pidal (Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras) y Editorial Gredos, 1957; II: *Romanceros de los Condes de Castilla y de los Infantes de Lara*, eds. Diego Catalán, con la colaboración de Alvaro Galmés, José Caso y María Josefa Canellada de Zamora Vicente, Madrid, id. 1963; III: *Romances de tema odiseico*, 1, ed. Diego Catalán, con la colaboración de María Soledad de Andrés, Francisco Bustos, María Josefa Canellada de Zamora Vicente y José Caso, Madrid, id. 1969; IV: *Romances de tema odiseico*, 2, ed. Diego Catalán con la colaboración de María Soledad de Andrés, Francisco Bustos, Ana Valenciano y Paloma Montero, Madrid, id. 1970; V: *Romances de tema odiseico*, 3, ed. por los mismos editores, Madrid, id. 1971-72; VI: *Gerineldo el paje y la infanta*, 1, ed. Diego Catalán y Jesús Antonio Cid con la colaboración de Margarita Pazmany y Paloma Montero, Madrid, id., 1975; VII: *Gerineldo...*, 2, ed., por los mismos eds., Madrid, id., 1975; VIII: *Gerineldo...*, 3, ed. Diego Catalán con la colaboración de Robert Nelson, Francisco Romero, Margarita Pazmany, Jesús Antonio Cid, Ana Valenciano, parte musical a cargo de Antonio Carreira; Madrid, id., 1976; IX: *Romancero rústico*, ed. Antonio Sánchez Romeralo con la colaboración de Ana Valenciano y Teresa Lee, Anna Marie Taylor, Soledad Martínez de Pinillos, Alicia Bora de Benito, Paloma Montero y Antonio Carreira, Madrid, id., 1978; X: *La dama y el pastor. Romance, villancico, glosas*, 1, ed. Diego Catalán con la colaboración de Kathleen Lamb, Etienne Phipps, Joseph Snow, Beatriz Mariscal de Rhett y Jesús Antonio Cid, Madrid, id., 1977-78; XI: *La dama y el pastor. Romance, villancico, glosas*, 2, ed. por los mismos eds., Madrid, id., 1977-78; XII: *La Muerte Ocultada*, ed. y estudio de Beatriz Mariscal de Rhett, Madrid, id., 1984-85.

destacaré los dos primeros, publicados en vida de Menéndez Pidal, obra colectiva de varios editores, orientada por las directrices de Menéndez Pidal. No es el lugar aquí de exponer las teorías pidalinas, bien conocidas de todos, y nos limitaremos a señalar en qué influyen sobre la misma edición.

La gran originalidad, aunque Durán y Wolf habían incluido ya unos pocos textos recogidos de la tradición oral moderna, es la de agrupar todas las versiones de un mismo romance, antiguas y modernas, cuando existen, ya que el propósito, según los postulados bien sabidos de Menéndez Pidal, es mostrar la vida tradicional en variantes.

El segundo punto es la ordenación por temas de los volúmenes, habiendo empezado la colección por los temas llamados «heroicos», que sirvieron de base a la teoría de la tradicionalidad. Y para dejar constancia de la perdurabilidad del tema con sus transformaciones a lo largo de la historia, se incluyen toda clase de romances «viejos» y «nuevos», pero separándolos unos de otros y acompañándolos de comentarios sobre el origen y el estilo.

Al lado de las versiones impresas antiguamente, se agregan algunas versiones inéditas conservadas en cartapacios y manuscritos, lo que permite apreciar mejor la variabilidad y, a veces, los trasvases del circuito de la escritura al de la oralidad [34]. Por otra parte, se recogen todas las citas y alusiones en obras del siglo XVI y del siglo XVII. En resumen, aunque limitado a unos pocos temas heroico-nacionales [el rey Rodrigo y Bernardo del Carpio en el primer volumen (1957), los Condes de Castilla y los Infantes de Lara en el segundo (1963)], es un buen instrumento para quien quiera valorar las transformaciones de los mismos, tanto en el plano de las modas literarias del siglo XVI como en el de la vida tradicional.

Los volúmenes III a XII integran también las versiones antiguas, si cabe, separándolas de las modernas. Aunque no es el centro de interés el reeditar versiones antiguas, es de subrayar la minuciosa descripción que hacen los editores de los originales antiguos, impresos o manuscritos, comparando versiones, incluyendo fotografías y notas bibliográficas muy completas. Así, por ejemplo, de *La Dama y el Pastor*, se nos ofrece el texto exacto del manuscrito de Jaume de Olesa y un comentario filológico de puntos problemáticos (puntuación, acentuación) que descarta correcciones innecesarias del primer editor E. Levi e incluso de Menéndez Pidal [35]. En los casos en que son indocumentadas versiones antiguas, se recogen los testimonios que pueden haber quedado de su existencia, a modo de frases proverbiales o de citas [36].

[34] Véanse por ejemplo los casos aludidos en la nota 9, *supra*.

[35] *La Dama y el Pastor*, op. cit. (vol. X del *Romancero tradicional*...), pp. 24-27.

[36] Así en el *Romancero Rústico*, op. cit. (vol. IX del *Romancero tradicional*...), para *La loba parda* se da el testimonio del exordio recogido por Correas a modo de frase proverbial

En cuanto a la edición (en vías de realización) del *Catálogo general del Romancero pan-hispánico* (llamado *C G R*) se atiene sólo a la presentación, original e inaudita, del corpus del romancero de tradición oral, descartando todas las versiones anteriores a la recolección del siglo XIX por pertenecer a la «Literatura letrada»[37]. Ya hemos recalcado bastante la especificidad de la tradición oral para comprender esta postura, coherente en sus planteamientos. Remitiremos al primer volumen del *C G R (Teoría general y metodología)* en el que Diego Catalán expone las directrices del *C G R* y recalcaremos sólo aquí la vinculación entre la teoría y la práctica editorial: al considerarse cada romance como un modelo poemático abierto, se procura destacar con un código complejo las invariantes y las variantes que se contemplan en las diferentes versiones, sin editar ni considerar cada una de ellas como un texto en sí.

Pero no hay que sacar la conclusión prematura de que los editores del *C G R* rechazan los estudios diacrónicos y la vinculación entre textos áureos y textos modernos: ésta sería tanto de hermandad como de filiación, conservándose en las versiones modernas reliquias que nunca se estamparon en los siglos de Oro.

¿En qué, pues, pueden ayudar las versiones modernas para valorar y deslindar tipos de textos áureos? Tal me parece ser la pregunta que podría interesar aquí.

La comparación con la tradición moderna puede revelar efectivamente aspectos que los textos impresos ocultan.

Partiendo de lo más externo, se evidencia en la tradición moderna un fenómeno ya aludido: la diferencia entre «transmisión oral» de un texto fijado por la escritura y «tradición oral». Se comprueba que, a veces, personas incluso analfabetas, pueden recitar versiones memorizadas de un texto escrito sin cambiarle una palabra, mientras que otras versiones, aunque basadas en el mismo texto escrito, ofrecen variantes y adaptación al lenguaje del romancero oral[38]. Es muy probable que se diera la misma situación en el pasado, lo que explica la tradicionalización de ciertos romances compuestos en un principio por profesionales.

(pp. 17-19) y de *La mujer del pastor*, además de haberse convertido en refrán uno de sus versos y de haberse recogido en varias colecciones antiguas, existe una glosa a lo divino (pp. 209-219).

[37] DIEGO CATALÁN (con la colaboración de J. ANTONIO CID, BEATRIZ MARISCAL, FLOR SALAZAR, ANA VALENCIANO Y SANDRA ROBERTSON), *Catálogo general del Romancero pan-hispánico (C G R)*, 3 vols., 1 A: *Teoría general y metodología*, Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1984; 2: *El Romancero pan-hispánico. Catálogo general descriptivo*, id., 1982; 3: id., 1983 (Los volúmenes 2 y 3 describen los romances de contexto histórico nacional).

[38] Se explica y ejemplifica el fenómeno en *C G R*, I. A, op. cit., 4.1.1. (pp. 26-27) y 4.1.7. (pp. 32-34). Los cambios sufridos por los textos librescos al ser memorizados y reproducidos oralmente los estudia y analiza minuciosamente MERCEDES DÍAZ ROIG con el ejemplo concreto de algunas versiones en «Un momento de recorrido tradicional de algunos romances», *Estudios y notas sobre el Romancero*, Mexico: El Colegio de México, 1986, pp. 55-89.

Pero lo más relevante es acudir a la tradición moderna para reconstruir etapas silenciadas de la vida tradicional antigua y para evidenciar el afán selectivo y la labor refundidora de los literatos del siglo XVI sobre versiones antiguas.

Ejemplar en este sentido, entre otros muchos estudios suyos [39], es la presentación que hace Diego Catalán del romance de *Espinelo* [40], documentado tardíamente en el siglo XVI en una reelaboración, que es probablemente de Timoneda, como demuestra Catalán aduciendo pruebas documentales. Cotejando esta versión con las modernas, logra poner de manifiesto las transformaciones operadas por el editor y refundidor áureo, incluso en la asonancia.

El mismo trabajo de indagación sobre las versiones antiguas y de comparación con las versiones modernas lo lleva a cabo Jesús Antonio Cid en sus estudios sobre *Marquillos* o el *Belardos y Valdovinos* moderno [41]. Este le permite, por conservar un verso incrustado de un antiguo romance cidiano («lo que se gana en un año / se suele perder en un día») vislumbrar la existencia de antiguas versiones diferentes de las recopiladas de este romance del *Cid que pide parias al rey moro*. Cabe subrayar la amplitud de las citas textuales áureas que aduce J. A. Cid a favor de la existencia de versiones más amplias y el rigor de la demostración de la vida tradicional del romance, al margen de sus avatares impresos.

Me parece útil advertir que ni Diego Catalán ni J. A. Cid pretenden por eso reconstituir versiones desaparecidas que nunca afloraron a la superficie de los impresos, lo que sería un absurdo total e iría en contra de todas sus teorías, sino que logran captar muy agudamente algún reflejo de la incógnita vida tradicional por una crítica interna de las versiones y por los testimonios espigados en otros textos.

Efectivamente, otra de las vías más adecuadas, para dar fe de la existencia de algunos romances que no se editaron o para documentar versos distintos de los impresos, es el rastreo sistemático de todas las citas, alusiones o contrafacta en textos áureos de toda clase.

A veces se dan claramente como tales citas de romances, con una

[39] Destacaremos: DIEGO CATALÁN, *Siete siglos del Romancero (Historia y poesía)*, Madrid: Gredos, 1969; —, *Por campos del Romancero: Estudios sobre la tradición oral moderna*, Madrid: Gredos, 1970; —, «Memoria e invención en el Romancero de tradición oral», *Romance Philology*, 24 (1970), 1-25, y 1971, 441-463; «Los modos de producción y "reproducción" del texto literario y la noción de apertura», *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, 1978, pp. 245-270.

[40] DIEGO CATALÁN, «El romancero medieval», *El comentario de textos, 4. La poesía medieval*, Madrid: Castalia, 1983, pp. 451-489.

[41] JESÚS ANTONIO CID, «Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: *El traidor Marquillos*, cuatro siglos de vida latente», *El Romancero hoy: Nuevas fronteras*, ed. A. Sánchez Romeralo et alii, Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal y Ed. Gredos, 1979, pp. 281-359; —«Semiótica y diacronía del "discurso" en el Romancero tradicional: *Belardos y Valdovinos. El Cid pide parias al moro*», *RDTP*, 37 (1982), pp. 57-92.

frase de tipo «como dice el cantar»[42]. Es también en grado máximo lo que ocurre en las ensaladas y centones formados justamente con versos de romances. G. Piacentini ha recopilado así recientemente los romances aludidos en trece composiciones de la segunda mitad del siglo XVI, quedando unos ciento cuarenta versos sin identificar[43]. Entre estos últimos, me parece ver la prueba de la existencia de un romance sobre la *Muerte del Príncipe don Juan*, conocido sólo por la tradición moderna, como se sabe. Los versos aludidos: «Tristes nuevas dolorosas / se suenan por toda España» son muy parecidos a los que sirven de *incipit* a este romance en el Noroeste de España y en el Norte de Portugal: «Tristes nuevas, tristes nuevas / que se cuentan por España»[44].

No quisiera terminar sin mencionar también las reliquias valiosísimas de la tradición sefardí y sin aludir a las excelentes ediciones que han hecho de los romances de Africa del Norte o de Oriente P. Bénichou[45], S. G. Armistead y J. Silverman[46], R. Benmayor[47], Oro Anahory Librowicz[48]. Son innumerables además los artículos de Armistead que, con su insuperable erudición, logra aclarar dudas y subsanar ignorancias, sin hablar de las últimas publicaciones[49] sobre baladas épicas y carolingias.

Muchos de ustedes se preguntarán qué tiene que ver toda esta problemática con la edición de romances del Siglo de Oro. Es cierto que nunca podrá plasmarse ese tipo de trabajos en ediciones convencionales de romances áureos. Pero más allá de un positivismo a ultranza que sólo conoce textos conservados, me parece fundamental en muchos aspectos.

Las monografías sobre tal o cual romance o las presentaciones que hacen Bénichou o Armistead en sus ediciones conciernen también los

[42] Sólo como botón de muestra, aduciré este ejmplo de una alusión clara al romance de *La pérdida de Antequera*.

«*Mata*. El día de Sant Juan Dizen que hazen grandes fiestas.
Pedro. Los que dizen esa mentira solamente la fundan por el cantar que dize:
la mañana de Sant Juan
al tiempo que alboreaba...»

Viaje de Turquía (La odisea de Pedro de Urdemalas), Ed. Fernando G. Salinero, Madrid: Cátedra, 1980, p. 453.

[43] GIULANA PIACENTINI, «Romances en "ensaladas y géneros afines"», *El Crotalón, Anuario de Filología española*, 1 (1984), 1135-1173.

[44] Vid. *C G R*, 3, op. cit., p. 393 (apartado 1 h de *DISC*).

[45] PAUL BÉNICHOU, *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid: Castalia, 1968.

[46] SAMUEL G. ARMISTEAD Y JOSEPH H, SILVERMAN, *Judeo-Spanish Ballads from Bosnia*, Philadelphia, 1971; —*The judeo-spanish Ballad Chapbooks of Yacob Abraham Yoná*, Berkeley, Los Angeles, 1971; —con la colaboración de O. A. LIBROWICZ, *Romances judeo-españoles de Tánger, recogidos por Zarita Nahón*, Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1977.

[47] RINA BENMAYOR, *Romances judeo-españoles de Oriente*, Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1979.

[48] ORO A. LIBROWICZ, *Florilegio de romances sefardíes de la diáspora*, Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1980.

[49] SAMUEL G. AAMISTEAD, JOSEPH H. SILVERMAN E ISRAEL J. KATZ, *Judeo-Spanish Ballads from oral Tradition: I. Epic Ballads*, Berkeley. Los Angeles: University of California Press, 1986; —*II. Carolingian Ballads* (en preparación).

romances antiguos y permiten enfocarlos mejor en su especificidad. Sería de desear que se incluyeran, a modo de notas y comentarios, en las ediciones de romances antiguos todas las sugerencias que salen de tales estudios sobre la tradicionalidad oral que, en el pasado, sólo se puede alcanzar de modo indirecto, en segundo grado; podrían también ayudar a deslindar en el Romancero antiguo las versiones de viejo abolengo y a testimoniar que la etapa áurea, con ser importantísima, no representa todo el Romancero.

Todo lo que pueda dar fe de la interpretación de las dos formas de existir del Romancero en los siglos de Oro tiene que tomarse en cuenta: el sistema moderno, el de la escritura, vino a sumarse al otro, el de la oralidad y se nutrieron muchas veces uno de otro. Pero se extinguió el proceso de composición, de reelaboración y de edición de romances por parte de la minoría letrada hacia los años 1600, como se sabe, después de haberse convertido en Literatura culta —el romancero nuevo— mientras que siguió la vida tradicional que no conoce barreras cronológicas.

Esta doble veta se refleja también en las ediciones, las que se centran en la producción escrita dan bases seguras para apreciar el Romancero como producto literario *sui generis* del siglo XVI. Las que quieren presentar el Romancero en su complejidad no pueden dejar de lado la existencia de las dos vetas que no se confunden, pero que tampoco corren paralelas, ya que se entrecruzan varias veces.

Michele DÉBAX

APROXIMACIONES A LA SOCIOLOGÍA DE LA EDICIÓN LITERARIA

Edición es: conjunto de ejemplares de una obra, impresos de una composición tipográfica única o que ofrece ligeras variaciones [1]. En esta definición queda fijada la diferencia de la producción manuscrita del libro en relación con la impresa. En la primera, aunque se utilicen sistemas de producción simultánea de varios manuscritos, hay una adecuación inmediata de la producción al consumo. En la producción impresa —a pesar de algunas posibilidades prospectivas, como la suscripción previa— el editor forzosamente produce una gran cantidad de ejemplares, que puede vender o no, hacerlo rápidamente o a lo largo de muchos años. El error de cálculo del copista o del taller de copistas, si produce manuscritos sin encargo previo, es imcomparablemente menos arriesgado que el del editor que financia una edición impresa.

En el manuscrito nos encontramos con una relación individual o una acumulación de individualidades, de deseos individuales, conocidos fácilmente por el copista y el librero, y aunque lleguen a alcanzar una dimensión social, su alcance es reducido. En la edición de libros impresos, la relación es plenamente social, formada principalmente por suma de deseos anónimos desconocidos por el editor —el librero, por lo general podrá más fácilmente individualizar un pequeño núcleo de este conjunto social— que es preciso intentar prever o influenciar para lograr un equilibrio entre la oferta y la demanda.

Por lo tanto, a una sociología de la edición le interesará captar la percepción que tuvo el editor de las necesidades y exigencias sociales del mercado comprador —y por lo tanto lector— y al mismo tiempo las posibilidades que también tuvo el editor de influencia en el mismo. La sociología de la edición pretende establecer la relación de la producción del libro impreso con las necesidades, gustos, apetencias de la sociedad lectora. Estas necesidades, gustos y apentencias fijan las expectativas de los editores y en ciertos casos incluso de algunos autores.

Si el editor ha de intentar acertar en su prospectiva, nosotros, a partir

[1] JAIME MOLL, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro». *Boletín de la Real Academia Española,* LIX (1979), 58.

del estudio y análisis de las ediciones y obras hemos de intentar llegar a conocer e interpretar estas necesidades, gustos y apetencias, fijando su cronología, interrelaciones, evoluciones, tanto si se refieren a obras y autores como a géneros y líneas estilísticas.

He hablado de editor, término de uso moderno, pero que podemos identificar con el librero o mercader de libros que, además de ejercer su comercio, financia la edición de obras. También publican instituciones públicas y privadas, pero por lo general sus intenciones no son comerciales. En cierto sentido podemos incluir al autor que financia la edición de sus propias obras. Sin embargo, es muy habitual que tenga que recurrir al librero para su distribución.

Nos interesa fundamentalmente, al tratar de sociología de la edición, el editor que publica en plan de inversión, para recuperar acrecentado el dinero invertido, si bien, puede en casos concretos hacerlo por otros motivos. Nos movemos en un entramado básico formado por inversión, mercado, explotación del éxito, y frente al mismo, un público comprador, con una idea de lo que espera del libro. Pues el libro es portador de un contenido, sin el que no tendría razón de ser. Su aceptación o no por parte del público comprador es el elemento fundamental para todo estudio de sociología de la edición, que ha de llegar a unos resultados: conocer la aceptación o el rechazo social de unos autores, géneros, formas del objeto libro, aceptación momentánea, sin continuidad, en ciclos cronológicos más o menos largos, con finalidades diferenciadas. Ello nos permitirá acercarnos a la realidad social del libro impreso. Porque el manuscrito sigue su camino, pero su difusión es mucho más limitada a determinados núcleos y tipos de obras. Quiero aquí evocar el fundamental trabajo de Rodríguez Moñino, por todos conocido [2]. Aunque creo que es necesario introducir un nuevo vector, el de la voluntad de publicación del autor. Lo que es conocido y difundido a través del manuscrito en círculos afines y limitados nunca podrá competir con la amplitud y despersonalización de la difusión impresa.

Muchas posibilidades se me ofrecían. He preferido, en lo que he llamado *aproximaciones,* ir señalando aspectos, problemas, puntos de enfoque, posibilidades, que nos ofrece el estudio de la producción editorial. Me ha parecido más interesante en este momento adoptar esta postura que limitarme a presentar exhaustivamente un estudio concreto. Pretendo sólo que las sugerencias que voy a hacer, los elementos de estudio que señalaré, las facetas de análisis que indicaré, se consideren al emprender investigaciones literarias futuras. La sociología de la edición literaria puede ayudar a la comprensión de la captación del fenómeno

[2] ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO. *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII,* Madrid, 1968.

literario, de las variables y variadas aceptaciones de un tan cambiante fenómeno.

¿Qué posibilidades se le ofrecen al editor cuando decide intervenir en una nueva edición? Aceptar la obra de un autor ya consagrado y de más que probable éxito a afrontar la publicación de un autor novel, desconocido. Editar una obra que esté dentro de una línea aceptada por el público o aventurarse a algo nuevo y, por lo tanto, de éxito problemático. Estamos, como se deduce claramente, dentro del lanzamiento de una primera edición. Pero el editor tiene siempre la posibilidad de las reediciones: por supuesto, de las reediciones de sus propios éxitos, aunque más beneficios le reportará el aprovechamiento de lo que podríamos llamar éxito vivo de una primera edición que ha hecho otro editor. Insistiré enseguida sobre ello. Y también puede el editor reeditar una obra de despacho ya consolidado, quizás lento pero seguro, de una obra que tiende o ya forma parte de un surtido editorial. Tenemos, pues, las tres posibilidades que se le ofrecen al editor: obra nueva —en sus distintas modalidades—, éxito vivo y obra de despacho consolidado.

Problema editorial básico es el de la primera edición. El editor debe tomar una decisión ante un manuscrito, llegar a un acuerdo con un autor, comprándole este antecedente —en muchos sentidos incompleto— de los derechos de autor: el privilegio real de exclusividad de edición durante un cierto tiempo y dentro de las fronteras de un reino. No existe todavía ningún acuerdo internacional sobre derechos de autor. Habrá que esperar a la, desde el año pasado, centenaria convención de Berna. Este hecho influye en gran manera en el mercado editorial, en todos los países, y nos permite reunir nuevos datos sobre la aceptación de las obras. Ante un texto con una única edición, la falta de una universal protección de la propiedad intelectual nos confirma la ausencia de éxito, pues aunque el propietario del privilegio se hubiese desinteresado de su reedición, de ser obra de amplia aceptación, cualquier editor de otro reino hubiese lanzado una o más reediciones.

Primera edición que puede hacerse incluso al margen del autor, si este no tiene voluntad de edición. Un sólo caso: *El Buscón,* aparecido en Zaragoza en 1626, editado por Roberto Duport, y que Quevedo no autorizó — por lo menos creo que no hay suficientes indicios para afirmar lo contrario—. Y muchas más obras se encuentran en este caso, por lo general obras de determinadas características y que alcanzarán buen éxito editorial. El autor no quiere publicarlas, pero de una circulación manuscrita restringida, un editor, que capta su aceptación social, lanza la primera edición al margen del autor e inicia una nueva línea de éxito.

Dada esa situación de los privilegios limitados a un reino —puede el autor, que los traspasará al editor, ir acumulando privilegios para cubrir al máximo los países con posibilidades de interés por su obra, aunque

esto no es lo normal— nos encontramos ante una situación paradógica: si la obra no tiene éxito —y a la larga pasan sus pliegos a otros usos distintos del de su lectura— el editor sale perjudicado. Si el éxito solo es discreto, también lo será el beneficio obtenido. Pero si la obra logra un gran éxito, sus naturales beneficios los ha de compartir —sin desearlo— con otros editores, los que hayan lanzado ediciones legales en otros reinos donde la obra no estaba privilegiada, o con los editores de ediciones contrahechas y falsificadas impresas en el propio reino donde un privilegio protege la obra. Aunque es preciso matizar lo que acabo de decir, o al menos apuntar la necesidad de estudiar la posibilidad de hacerlo. La reedición en otros reinos puede comportar una ampliación de mercados para la obra, que no se habrían atendido debidamente, o por el contrario, la invasión del mercado original y competencia con la edición privilegiada, debido a ventajosas condiciones económicas de producción. Se deben estudiar estos aspectos, pues el aumento de lectores por la aceptación de una obra, puede añadirse la multiplicación de aquéllos, al acceder dicha obra a mercados antes cerrados a la misma.

Podemos analizar la relación entre el producto literario editado y la aceptación social a través del número, tipo y distribución de las distintas ediciones de la misma. Hay muchas posibilidades de análisis: veamos algunas.

Ante una obra hay que estudiar la calidad del autor —novel o consagrado—, el carácter estilístico de la misma —su novedad o su inclusión en un tipo ya aceptado— y ver el reflejo de su aceptación en el número, ámbito espacial y cadencia de las reediciones, o sea, tratar de fijar el mantenimiento del éxito, pues no es raro el caso de lo que podríamos llamar existencia de una gran expectativa de éxito editorial, que es sólo expectativa, pues la realidad no lo confirma [3].

Ya a fines del siglo XVI, pero principalmente en el siglo XVII, es frecuente en cierto tipo de obras una presentación material prefijada, tanto en lo referente al formato como a su aspecto tipográfico. En cuanto al formato, son muchos los casos en que la aparición de sucesivas ediciones conlleva una reducción del mismo, con la correspondiente reducción del cuerpo tipográfico usado y por tanto el empleo de menos pliegos de papel por ejemplar, lo que se traduce en un abaratamiento del mismo. Es el mismo proceso que el actual paso de edición normal a libro de bolsillo. Y su finalidad es la misma: ampliar el mercado, mercado que potencialmente existe, aunque no para todas las obras.

Otro sistema usa también el editor para intentar ampliar el mercado previsible: la reducción de una obra por selección de parte de su contenido. Pensemos en los numerosos cancionerillos que derivan del *Cancionero general* de Hernando del Castillo, tan agudamente estudiados

[3] Es el caso de *El Persiles*. Ver art. cit. en nota 1, p. 106-7.

por Rodríguez Moñino [4]. En 1633, publica Alonso Pérez *Todas las obras* de Góngora. Gran éxito editorial, que le compensa las pérdidas que quizá tuvo con el *Homero Español* de 1627. Dos ediciones en 1633 y otras dos en 1634, aunque una de ellas es contrahecha, impresa en Sevilla, o sea, que escapa al beneficio de Alonso Pérez. En 1634, el impresor de Barcelona, Pedro Lacavallería, y el librero de Zaragoza, Pedro Esquer, publican en coedición las *Delicias del Parnaso*. Su título, su formato en 12º prolongado y su contenido —romances, letrillas, décimas— lo emparejan a los romancerillos y cancionerillos que están en el mercado. Un público más amplio puede llegar a Góngora en un tipo de libro que, anónimamente, ya podía incluir alguna de sus obras. Las reediciones de las *Delicias del Parnaso* demuestran su acogida. En 1643, Pedro Esquer publica en el mismo formato el resto de poesías de Góngora no incluídas en su antología anterior. *Todas las obras* de Góngora en dos librillos de faltriquera, formato que será preciso estudiar y analizar el tipo de obras —literarias o no— publicadas en el mismo desde su primera edición, distinguiéndolas de los casos en que es el formato terminal [5].

Frente a la selección antológica, se da también la reunión de obra dispersa, la concentración en un volumen de varias unidades bibliográficas. Siguiendo en la poesía y de nuevo recordando a nuestro gran bibliógrafo antes citado, el *Romancero General,* libro en 4º, es fruto de la reunión de las *Flores de romances nuevos,* pequeños libritos en 12º prolongado (la magnífica edición de la Real Academia Española no da idea de la realidad material de estos libros, al usar un papel de mucho cuerpo y un formato distinto) [6].

Más frecuente es el caso de las obras completas que se publican de muchos de nuestros autores, que pueden ir ampliando su contenido en reediciones sucesivas. De Flandes nos llegan las ediciones de lujo de muchas de estas obras completas. Es preciso analizar el interés editorial por las obras sueltas de un autor que al mismo tiempo tenga editadas sus obras completas y considerar el ámbito cronológico de sus ediciones.

No pretendo negar valor al análisis del comportamiento editorial de una obra aislada, que es necesario y base inexcusable para todo estudio más amplio. Más interes y posibilidades ofrece el estudio de un conjunto de obras. Acabo de referirme al problema de las obras completas. Pero hay otras muchas posibilidades de enfoque de grupos distintos de obras,

[4] En la introducción y bibliografía (p. 7-114) de la edición facsímil del *Cancionero General recopilado por Hernando del Castillo,* editada en 1958 por la Real Academia Española.

[5] JAIME MOLL. «Las ediciones de Góngora en el siglo XVII», *El Crotalón. Anuario de Filología Española,* I (1984), 921-63.

[6] *Las fuentes del Romancero General* (Madrid, 1600), edición, notas e índices por Antonio Rodríguez Moñino, Madrid, 1957, 12 vols. (En 1971, bajo el cuidado de Mario Damonte, se publicó el vol. XIII).

de conjuntos diferenciados y homogéneos de ediciones. Ello nos permitirá penetrar más hondamente y matizar mucho más en aspectos de la interrelación del mundo editorial con el comprador y/o lector.

El análisis de los distintos aspectos que ofrecen las ediciones de las diversas obras de un autor, nos permitirá constatar su grado de aceptación, que puede ser muy desigual, tanto en vida del autor como posteriormente. Sólo una insinuación: ¿podemos hablar de Cervantes como autor de éxito, refiriéndonos a todas sus obras?

Obras sueltas y obras completas de un autor. ¿Por qué no considerar el conjunto de obras financiadas por un editor? ¿En qué campos se especializa? ¿Tiene relaciones de exclusiva con determinados autores? ¿En el campo literario se limita a editar obras dentro de una determinada línea estilística o de grupo? ¿Afronta la incertidumbre de obras nuevas o se limita a reediciones, previsiblemente más seguras? ¿Publica en coedición con libreros de su ciudad o de otras ciudades? ¿Mantiene un surtido? ¿Qué autores, tipos de obras, especialidades lo constituyen? ¿Qué relación hay entre su actividad editora —continuada o esporádica— y su actividad como librero? ¿Podemos llegar a fijar las tiradas de las distintas ediciones?

Muchas más preguntas se podrían hacer. Para contestarlas deben aprovecharse todas las posibilidades; fundamental es la ofrecida por la documentación conservada. El editor es un personaje básico en el primer paso de la difusión de una obra. No tenemos estudios sobre editores. Pensemos en el interés que nos ofrecería conocer la lista de los libros editados por Alonso Pérez o por Pedro Coello. El protagonismo real del editor ha sido preterido por los investigadores que han preferido al impresor, importante sin ninguna duda, pero dentro de su papel. A ello se debe que sea difícil establecer listas de obras por editores, imprescindibles en todo estudio de sociología de la edición. Y aunque tratemos de la edición literaria, no podemos limitarnos a su reducido campo. ¿Qué representa dentro de un catálogo editorial, lo literario y lo que no lo es? No podremos valorar lo literario sin contrastarlo con los otros campos que el libro difunde. Falta todavía mucha investigación básica, la creación de mucho repertorio bibliográfico.

Otro ángulo de enfoque es la consideración de un período cronológico: ¿qué obras nuevas se editan? ¿Cuáles se reeditan? Analizar la pervivencia de unas y otras y, como desglose, la cronología de vivencia editorial de un género, de un autor.

El 11 de julio de 1622, firma el rey un privilegio a favor de Francisco Meléndez, natural de la ciudad de Granada, para su obra *Los Pastores de Tormes*. El 29 del mismo mes y año, otro para la *Primera parte de Piroeles y Musidoro en Arcadia,* de Hernando Hurtado Martínez. El 20 de febrero de 1626, se concede privilegio a Gregorio de Lobariñas Feijó, clérigo beneficiado de la villa de Crescente, para la obra *Pastores de*

Tormes, en prosa y verso [7]. Muchos autores solicitan y obtienen privilegio real de impresión y las obras no se editan: no encontraron editor. Pero en este caso, ¿no marca el fin de la vitalidad de un género, que, si bien puede seguir con reediciones de algunas de sus obras, no ve aceptadas nuevas producciónes? Lo mismo podríamos señalar relativo a los libros de caballerías. «Desde mediados del siglo XVII apenas hay novela española que merezca este nombre» afirma J. F. Montesinos [8]. Es verdad y para gran parte del siglo siguiente. Pero hemos de preguntarnos: ¿se reeditan novelas anteriores? ¿Cuáles son las que atraen el interés de los editores y suponemos que de los lectores? Un aspecto parcial es el ofrecido por la creación literaria de cada momento. No debe olvidarse que el consumo literario procede por decantación y acumulación.

¿Por qué Góngora y Villamediana se reeditan en España sólo a lo largo del siglo XVII, mientras que la poesía de Quevedo sigue mereciendo el favor de los editores —y por tanto del público— a lo largo del siglo XVIII? ¿Qué podemos decir de la poesía de Lope?

No debemos olvidar tampoco la consideración que presenta en cada momento la obra analizada: ¿es una obra viva, pasa a ser mantenida como surtido, es reconsiderada —después de un largo silencio— como fruto de un interés cultural, un planteamiento cultivado, o se trata de una reedición científica (pensemos en Garcilaso y Juan de Mena comentados)?

Acabo de citar el nombre de Lope. Precisamente creo que se puede afirmar que es un autor con gran voluntad de publicación. Y con éxito. Antes me he referido a la novela pastoril. Si comparamos el número de ediciones de la *Arcadia* y el de la *Galatea,* la diferencia es grande. Pero Lope no considera al teatro representado como publicable: «No las escriví con este ánimo [de imprimirlas] ni para que de los oydos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos» [9]. Pero en 1604, Angelo Tavanno, editor e impresor zaragozano, lanzó al mercado doce comedias de Lope, rápidamente reeditadas en distintos reinos y que fueron continuadas con otros volúmenes financiados por otros editores, siempre al margen del dramaturgo, hasta la parte novena, de 1617, publicada, como las sucesivas, bajo privilegio solicitado por Lope. No voy a analizar el éxito —como es natural, variable— de estas partes de comedias de Lope. Me interesa sólo resaltar el hecho de la creación de la llamada *parte de comedias.* Antes de 1604, las comedias representadas, si se publicaban, lo eran formando unidades independientes, por lo general en 4º, o agrupadas en número variable, incluso con obras no dramáticas, sin formato predeterminado. Angelo Tavanno publicó doce comedias

[7] Archivo Histórico Nacional, *Consejos,* libros 645 y 646.
[8] *Introducción a una historia de la novela en España, en el siglo XIX,* Madrid, 1966, p. 2.
[9] En el prólogo de la *Novena parte de comedias,* Madrid, 1617.

representadas en un tomo en 4°. El resultado, un tomo manejable, tuvo una total aceptación. Las partes de Lope que continuaron a esta zaragozana, que se transformó en primera, siguieron el mismo formato y número de comedias. En 1608, la respuesta de los dramaturgos valencianos al teatro de Lope ya acepta esta presentación, aunque se base en doce comedias sueltas con unos preliminares comunes [10]. En el siglo XVII y aún después, el tipo normal de edición de comedias representadas, sean de un autor o se trate de tomos colectivos, se mantiene fiel a la pauta establecida por Tavanno: es lo que se llamará la *parte de comedias*. Y como contrapunto, la comedia suelta. Tenemos partes desglosables, en las que las comedias están preparadas para su posible venta como sueltas (no hay que confundir las comedias desglosadas con las desgajadas). Hay partes formadas por la reunión de doce comedias sueltas, no preparadas para su agrupación. La realización —¿no podríamos decir la maqueta?— de un editor logró una plena aceptación y se transformó en pauta seguida durante más de un siglo.

Y un último apunte, como tantos otros, una interrogación. Al hablar de edición literaria ¿nos referimos a las obras objeto de estudios en las actuales historias de la literatura —no creo necesario precisar más— o nos limitamos a lo exclusivamente literario, equiparable a lo que para nuestros días es creación literaria [11]? Y aún dentro de este campo más limitado no se debe prescindir nunca de la finalidad de la obra. Un ejemplo: ¿representan lo mismo las reediciones de Góngora y las del *Romancero Espiritual* de Valdivielso?

Jaime MOLL

[10] *Doze comedias famosas de quatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia*. Valencia, Aurelio Mey, 1608. Es una coedición, con dos emisiones, de los libreros Jusepe Ferrer y Filippo Pincinali.

[11] A este respecto es muy interesante el trabajo de KEITH WHINNOM, «The problem of the "best-seller" in Spanish Golden-Age literature», *Bulletin of Hispanic Studies*, LVII (1980), 189-98.

LA EDICIÓN DEL TEXTO ORAL

1. ORALIDAD Y ESCRITURA

El arte verbal, lo que con evidente influencia de la escritura suele también llamarse *literatura* oral, hace muchísimos años que se viene escribiendo. Es también evidente que esa traslación (traducción) de un lenguaje (el oral) a otro (la escritura) nunca se practicó de una manera sistemática, ni se llevó a cabo con todos los textos. Arte verbal ya había y se comunicaba antes de que el primer texto oral se pusiera por escrito; antes, por supuesto, de que se inventara la escritura. La historia posterior de ambas artes y ambas lenguas —oralidad y escritura— ha sido una larga historia paralela de interrelación e interdependencia. Pero esto, aunque se sepa y se dé por sabido, no siempre es tenido en cuenta.

Nacidos y educados en una cultura modelada por la escritura y la tipografía, nos es difícil *pensar* el «texto» oral desde la oralidad, tendemos inevitablemente a pensarlo —cabría decir a *verlo*— desde la perspectiva de la escritura, que es, históricamente, la nuestra. Cuando ponemos la atención en la «literatura» medieval o renacentista, y nos preguntamos por los «textos» orales —el positivismo filológico solía preguntarse por los «textos» orales *originales*(!)— corremos el peligro de pensar el «texto» oral, simplemente como un texto que *no se ha escrito*. Ya hablar de «texto» o de «literatura» orales parece indicio de esta dificultad de arrancarnos del mundo de la *letra* (poblado de grafismos que se ven) para sentir el «texto» oral, cuya forma de percepción sensorial es la propia del oído. (Error semejante al que nos lleva a hablar de las culturas anteriores a la escritura como de culturas *i-letradas* o *pre-letradas*, definiéndolas por algo de cuya existencia no tuvieron conocimiento ni sospecha. Tiene razón Walter Ong cuando dice que eso es como explicar el caballo a partir del automóvil [*Orality*, 12-13].)

Se necesitó la autoridad de Menéndez Pidal, contradiciendo la historia gráfica conocida del romance —desde los pliegos más antiguos, hasta los grandes poetas de los siglos áureos, y, después, los del XX—, «maravilloso siglo romancesco»[...] que «completa y perfecciona el destino de esa forma poética» (Salinas, 500), para volver a los orígenes y devolverle al discurso verbal del romance su verdadera *forma* «oral» —la

tirada larga de 16 sílabas— que hoy aceptamos y seguimos [1]. (En los años finales de su larga escritura, Juan Ramón Jiménez, el iniciador de ese «maravilloso» romancero del siglo XX —con su «romance puramente lírico, inasible, musical, inefable», como lo describió Rafael Alberti— hizo lo mismo con su copioso romancero, que él había publicado primero en octosílabos; y lo hizo por razones que le nacieron desde dentro de su propia poesía, cuando llegó a la conclusión de que «la música y la poesía no son artes visuales, como algunos parecen creer», y transcribió sus versos atendiendo sólo a la rima.)

¿Deberíamos seguir este doble ejemplo y replantear la cuestión de cómo transcribir los textos poéticos medievales y renacentistas que, aunque nos hayan llegado corporizados por la escritura, pensemos razonablemente que proceden de una realidad oral preexistente? La interacción oralidad-escritura es un fenómeno que está recibiendo creciente atención. Referido a los siglos XII al XVI es un fenómeno complejo y curioso: no tenemos acceso a otros «textos orales» que a aquellos que, por unas u otras razones, y con mayor o menor fidelidad o reinterpretación, alguien *escribió* en un pergamino o un papel; pero la escritura, que, en esas hipotéticas instancias, podría haber sido la fedataria de la oralidad, raramente revela su función —las colecciones paremiológicas son, en esto, una excepción—; con ello, la escritura sólo da fe de su propia existencia, afirma su presencia corporal y realísima, mientras silencia la otra, que ella suplanta y devora, negándola. Se comprende que, desde una perspectiva *documental,* el texto escrito se presente como la única realidad segura, mientras queda la oral sólo en sospecha, y contemplada —por exigencias de rigor— con cierto cauto y juicioso escepticismo. Esta es la razón de la indigencia en que la oralidad ha vivido, de sólito, en los estudios medievales con respecto a esa hermana menor, voraz fraticida, que es la escritura, olvidados de la presencia poderosa y realísima de la voz durante tantos siglos; presencia y poder que, hay que insistir, no acaba cuando comienza a imponerse la escritura; lo que empieza entonces es una vida de interdependencia e interrelación, de la que ambas, la escritura y la voz, resultarán afectadas. En las últimas décadas, por uno de esos movimientos pendulares que periódicamente experimentan los gustos e intereses humanos, ha ido surgiendo un nuevo, creciente interés por el fenómeno de la oralidad, en zonas diversas de la ciencia y las humanidades: la lingüística, la antropología, la sociología, el folklore, la historia del pensamiento, de las religiones, del derecho, la historia y la crítica literarias. Por otro lado, recientes investigaciones sobre la psicodinámica de la *noesis* (la «intuición inteligible») oral y los

[1] Nebrija y, modernamente, J. Grimm, Federico Díez, Milá y Fontanals y Menéndez Pelayo habían precedido a Menéndez Pidal en defender la teoría del verso largo como el propio del romance.

procesos culturales derivados, han puesto de relieve la relación antitética entre escritura y oralidad, dos modalidades que afectan a zonas profundas del comportamiento mental (Ong, «Text», 157). Al interés general por el fenómeno de la oralidad histórica y presente —en aquellas sociedades que aún viven en un régimen de *oralidad* predominante— ha venido a sumarse este interés por la dicotomía oralidad-escritura, de especial interés y promesa en nuestros estudios.

La cuestión de cómo trascribir un «texto» originalmente oral no es pues trivial ni puramente tipográfica. Es una manera de enfrentarse seriamente al texto y a la realidad poética oral en que ese texto se inserta. Lo primero será, pues, comenzar por entender esa realidad oral, si queremos, en la medida en que sea posible, representarla, o representarla mejor. Aludamos muy brevemente a algunos de sus caracteres esenciales, especialmente aquéllos que la singularizan frente a la realidad de la escritura.

2. CARÁCTERES DEL «TEXTO» ORAL

a) *Contextualidad (Hic et nunc)*

El texto escrito está hecho de palabras que se nos ofrecen como cosas *puestas* en él, sobre su superficie, exentas y autónomas. Por eso, las palabras —esas cosas— se pueden trasladar de un texto a otro, copiarlas —y a esta operación se entregaron con ahínco los *scriptores* medievales—, lo que nos lleva, siempre que nos enfrentamos con la realidad histórica medieval, a preguntarnos por los textos «originales» [2]. En lengua inglesa se dice que el texto escrito es *context-free,* porque en él las palabras —aunque nos refieren a sonidos o fonemas, y carezcan de sentido si esa relación no puede establecerse, vocal o mentalmente— se

[2] Sabemos que esa operación en los *scriptoria* medievales se realizaba, extensamente, con ayuda de la voz, mediante la práctica de la *pronunciatio,* como, por otra parte, muestran los textos (distorsiones textuales, cambios en la narración, alteraciones en los signos gráficos, que sugieren el dictado) (véase CHAYTOR, *From Script to Print: An Introduction to Medieval Literature*). Por estas y otra diversidad de razones, Walter Ong considera que las culturas «manuscritas» continuaron siendo, en gran medida, culturas de *oralidad* («oral-aural»): los manuscritos no eran fácilmente legibles; sus contenidos tampoco eran fácilmente relocalizables; los lectores tendían a confiar a la memoria los contenidos que más importaban, operación facilitada por la lentitud de la lectura, que solía hacerse vocalmente, en alta o baja voz, aunque la lectura se hiciera en soledad, y por el hecho de que la disposición morfológica y sintáctica del texto continuó por mucho tiempo siendo la propia de la oralidad, con su organización mnemónica propicia a la recordación y la actualización de lo aprendido. Todavía en los comienzos de la imprenta, se prolonga esta situación, como muestra la extraña disposición tipográfica de las portadas que, todavía en el siglo XVI, revelan mayor atención al sonido, que a lo visual de las palabras, a diferencia de lo que ocurrirá después, una vez que la imprenta va creando un nuevo tipo de lector, para quien la lectura es, sobre todo, un acto visual (ONG, *Orality and Literacy,* 19-21).

encuentran aisladas del amplio contexto en el que, a diferencia suya, la palabra oral se produce y se comunica. La palabra hablada incide siempre en una situación que no es simplemente verbal, sino un presente existencial, del que la palabra es *parte* y que ella, en alguna medida, modifica. Por eso, las palabras habladas sólo dicen lo que dicen cuando *son dichas,* «cuando funcionan en la acción humana que es decir»; y, por eso, su significado real depende de quién lo dice, y a quién se dice, y cuándo se dice y cómo se dice. «Lo cual» —recuerda Ortega— «equivale a advertir que el significado auténtico de una palabra depende, como todo lo humano, de las circunstancias» (Ortega y Gassett, 55).

Como en la común operación de hablar, la palabra poética oral sólo adquiere su significado real y completo en la escena vital en que esa palabra se recita o se canta. Este es el hecho decisivo y determinante, del que parte todo aquello que, estructural y verbalmente, define a la poesía oral a todos los niveles de la comunicación; es decir, desde la perspectiva de todos los factores constitutivos del proceso lingüístico (hablante, mensaje, oyente, contexto, contacto, código) y de las correspondientes funciones básicas de la comunicación verbal (emotiva, poética, conativa, referencial, fática, metalingüística), para decirlo en términos de Roman Jakobson (*Essais,* 213-20; *Lingüística y poética,* 32-40; *Ensayos,* 352-60). La naturaleza y el funcionamiento de la poesía oral están condicionados por el hecho de consistir en palabras enunciadas por la voz de un cantor o recitador, en un tiempo específico y en un lugar determinado, para ser oídas y entendidas —aunque el cuerpo físico de la voz pueda llegar a ser más importante que el sentido que la voz pretende transmitir— por unos oyentes a quienes el emisor nunca puede dejar de tener *presentes.* El texto oral es siempre un texto *contextualizado.* 1) De este hecho procede el carácter necesariamente «fragmentario» del texto oral, fragmentario porque no llena nunca su espacio semántico, porque no es un texto semánticamente saturado (Zumthor, *Introduction,* 56); 2) su naturaleza social, comunitaria, *res omnium,* para ser usado por el grupo social y guardado por él en la memoria y transmitirlo por herencia; 3) de donde viene, a su vez, su *actualidad;* la tradición no puede envejecer; no puede haber conflicto entre presente y pasado, porque la tradición va silenciosamente dejando en el olvido lo que ya no sirve y por eso no se dice ni se practica, quedando ella siempre joven, y en la creencia de que es antigua. De aquí la sinrazón de preguntarse por los textos orales «originales». Es este el sentido más profundo de la *variación* y de la *apertura* del texto oral: «Por medio de la versión particular, el grupo social comunica consigo mismo» (Zumthor, *Essai,* 79-80). La escritura, en cambio fija; las antiguas creencias aparecen *conservadas* en textos, lo que si, por una parte, hace posible el estudio histórico del pasado, por otra, engendra el escepticismo, no sólo en cuanto a las creencias antiguas descalificadas por el presente, sino por las del presente mismo, y por la seguridad del

conocimiento humano, en general; 4) el tejido verbal de la poesía oral: su sintaxis suelta, su sentido vocal de recurrencia (asonancias, aliteraciones, estribillos, refranes, paralelismos, repeticiones...) en los que el cantor se apoya para levantar el discurso, unidad por unidad, y para retener la atención del público, junto a todos los demás recursos de la función fática (presentativos —«oiréis lo que decía» o «que non vidiestes atal»—, vocativos, redundancias, digresiones, preguntas retóricas...); todas una tupida red de correspondencias, que van erigiendo una especie de «arquitectura propia por encima del relato», como dijo Leo Spitzer del romancero; un crear en libertad dentro de un orden organizado como un ritual (por eso el verdadero perfil de la poesía oral se destaca mejor en el fluir del discurso que *en el texto*).

b) *Unicidad*

La relación texto-autor es distinta en la oralidad que en la escritura. El texto escrito, una vez creado, existe sin el apoyo físico de su autor (aunque todo texto —lo que han solido olvidar algunas corrientes de la crítica de nuestro siglo— sea parte de un discurso); no es éste el caso del texto oral que, en cuanto lenguaje, sólo existe cuando se está produciendo —cuando no se está diciendo, todo lo que existe es su *potencialidad,* la de que alguien lo diga. Ahora bien, una vez dicho, el texto oral se independiza de su autor, que no puede volver sobre él para rehacerlo o destruirlo— «palabra y piedra suelta, no tiene vuelta [3].» Una vez que las palabras han sido emitidas, el texto oral queda fuera del tiempo y de lo contigente, es indestructible. Este es el sentido radical de la unicidad del texto oral; no hay en lo oral un texto fijo al que referirse; cada vez que se dice o se canta se produce un texto que, por definición, es irrepetible: nadie puede oírlo dos veces ni cantarlo más de una vez, como nadie puede bañarse dos veces en la misma agua del río. Es ésa la verdadera realidad de la realidad oral; por eso la fijación por escrito de un texto oral es siempre una forma de falseamiento de esa realidad («trascrittori, traditore»).

c) *Intertextualidad: El texto oral y la tradición*

Por otra parte, el texto oral vive —ya lo hemos apuntado— una existencia extra-personal, como *potencialidad,* preexistiendo y sobrevi-

[3] Refrán ya en el *Libro de refranes* de PEDRO DE VALLÉS (1549), en los *Refranes o proverbios* de HERNÁN NÚÑEZ (1555), y en el *Vocabulario de refranes* del MAESTRO CORREAS (del primer cuarto de siglo XVII, inédito a la muerte de su autor). Recogido *todavía* de la oralidad por Francisco Rodríguez Marín.

viendo al acto vocal del recitante o cantor que lo realiza. Esta situación la expresa Paul Zumthor diciendo que el texto vocalizado «se refiere a esas potencialidades como el habla a la lengua» (*Essai,* 79) [4]; con terminología chomskiana, podríamos también decir que esas potencialidades son la *competencia,* base para la enunciación lingüístico-poética en la *performance.* «Las variaciones o innovaciones individuales que surjan responden a las exigencias de la comunidad y no hacen, en suma, más que anticiparse a la evolución regular del sistema. Por medio de la versión particular que se le propone» —repitamos las palabras de Paul Zumthor— «el grupo social comunica consigo mismo» (*Essai,* 79-80). Esta es la forma de existencia de la tradición oral y la forma de relacionarse el texto individual con ella. Cada vez que la potencialidad se hace acto, la tradición se actualiza.

3. ¿EDICIÓN DEL «TEXTO» ORAL?

Si la fijación por escrito del texto oral es un falseamiento de su realidad, ¿qué hacer? Nuestro respeto a la oralidad no puede llegar hasta el punto de recomendar la inhibición, que no se escriba: no vengo a predicar la *inedición del texto oral* —al fin y al cabo nuestro mundo sigue siendo un mundo de escritura y libros, aunque parece que estamos viviendo ya en el otoño de ese hermoso mundo—, solamente, a poner a discusión si es deseable y justificable que al editar textos que hayan vivido en la oralidad —o así lo creamos— se trate de reflejar en la edición esa manera de existir que alguna vez ellos tuvieron, cuando era la oralidad su habitación natural; y ello aunque para hacerlo tengamos que alejarnos de las formas visuales, hipotéticamente falsas vestiduras, máscaras con que siempre los hemos conocido (lo cual no tiene que plantearse en términos absolutos, cabría la coexistencia de ambas maneras de editar esos textos: la convencional, que en su tiempo fue innovativa, y la innovativa, que intentaría volver a la realidad primaria).

La cuestión afecta a toda la poesía lírica conocida de tradición oral, desde las jarchas, al villancico, la seguidilla, y —¿por qué no?— a la copla, la siguiriya, y la soleá, etc.; afecta, por supuesto, al romancero; también al refranero (¿por qué escribir los refranes seguidos, sin cortar sus versillos partidos por la rima?); y al relato popular, que suele tener un ritmo que *no es el de la prosa* («la prosa —recuerda Octavio Paz— es un género tardío, hijo de la desconfianza del pensamiento ante las tenden-

[4] Ya en 1929, ROMAN JAKOBSON, en un estudio escrito con PETR BOGATRYREV («Die Folklore», 900-93) señaló que la distinción *langue/parole* puede aplicarse al folklore, lo que proporcionaba un marco teórico para el estudio estructural del folklore como código, como E. OJO A REWA Y ALAN DUNDES señalan en su ensayo «Proverbs and the Ethnography of Speaking Folklore» (70-85).

cias naturales del idioma» [68]); la prosa pertenece al mundo de la escritura, no al de la oralidad.

Pero como el arte verbal no está hecho sólo de palabras, el problema es más complejo de lo que resulta cuando se piensa sólo en el discurso verbal y en su transcripción. El texto oral, según lo hemos venido entendiendo en estas páginas, es un complejo fenómeno audio-oral-visual. La terminología inglesa ha impuesto el nombre de *performance* para referirse a este hecho complejo (término traducible al español por *realización, actuación* o *ejecución*). Podríamos llamarlo también *hecho oral,* por analogía con el término *hecho teatral* de la realidad dramática, término muy expresivo de tal complejidad. El uso de la palabra «texto» para referirse a esa realidad resulta en todo caso, conforme con el concepto de texto propuesto por la glosemática como *todo conjunto articulado de signos,* hoy comúnmente aceptado dentro de la terminología semiótica. Está también de acuerdo con el interés de los modernos estudios de oralidad centrados en la *performance,* observadores de la realidad oral como un proceso dinámico que implica habla, movimiento, contexto e interacción, y no como un producto. Esa compleja realidad es la que los editores aspiran a representar por medio de la tipografía. La edición del texto oral supone, pues, un esfuerzo de traducción intersemiótica [5], de un sistema de signos, propios de la oralidad, a otro, el de la escritura. (Diversas corrientes desde el campo de la lingüística, la crítica literaria, la estética y la antropología cultural han contribuido a esta nueva concepción del texto oral. Especialmente influyentes han sido el formalismo ruso y el Círculo de Praga con su énfasis en el estudio sincrónico, su atención a la perspectiva funcional de la lengua y a la contextualidad, y el enfoque semiótico y estructural de sus estudios; el ya mencionado Círculo de Copenhague presidido por Louis Hjelmslev con su obra en torno a una teoría general de la gramática, el «New Criticism», la gramática generativa de Chomsky, la escuela francesa estructuralista de crítica literaria y semiología, y los más recientes ensayos dirigidos a desarrollar una gramática del texto y gramáticas de diferentes clases de textos.)

La traducción intersemiótica del texto oral a la escritura es, como puede suponerse, sumamente compleja y difícil. Rigurosamente hablando, el resultado no pasará nunca de ser una aproximación a la realidad trasladada —y la aceptación de un paralelo alejamiento de ella—, pero esto, no lo olvidemos, ocurre con toda traducción, también la interlingüística, de la que se dijo la frase antes parodiada «traduttori, traditori.» El énfasis puesto en el texto como un hecho dinámico —la *performance* como centro del texto— ha estimulado la imaginación en el empleo de

[5] Emplea este término ELIZABETH C. FINE en su libro, *The Folklore Text, from Performance to Print.*

formas de reproducción y presentación de los rasgos paralingüísticos y no verbales del hecho oral por medio de la tipografía. En dos trabajos publicados en 1971 y 1972, por ejemplo, Dennis Tedlock recurre al uso de dos clases distintas de pausas (siguiendo el ejemplo de la poesía en verso libre); se sirve de la tipografía para representar modos de hablar (letra pequeña, mediana y mayúsculas para distinguir el volumen de la voz) y para distinguir líneas cantadas o recitadas con entonación; incluye comentarios, descripciones de cualidades especiales de la voz y de elementos metanarrativos o no verbales, como gestos, risas o suspiros. Durante la década de los años setenta —en 1980 dejó de publicarse— la revista norteamericana *Alcheringa: Ethnopoetics* sirvió de foro para la experimentación y discusión de los problemas y posibilidades de traducción de la poesía oral de varias lenguas y culturas. Uno de sus promotores, el folklorista Jerome Rothenberg, va a defender el concepto de «traducción total», insistiendo en que todo es traducible (o lo era en la realidad oral que él estaba estudiando, una colección de poemas navajos): palabras, sonidos, voz, melodía, gesto, circunstancia, etc., hasta reconstruir la experiencia total, una unidad que queda destruida si se estudia cada elemento por separado y aislado de los demás, y que sólo puede comunicarse mediante una traducción total. Por este camino, algunos estudiosos de la oralidad han dirigido su atención a textos ya impresos, retraduciéndolos, en un intento de descubrir y ofrecer en el texto impreso elementos del hecho oral original no tenidos en cuenta en la primera impresión. Así, Dell Hymes analiza las repeticiones y las estructuras sintácticas distinguibles en ciertos textos narrativos para reproducir mediante la separación en versos y estrofas lo que, interpreta, debió de ser el ritmo de la narración en la *performance* original («Folklore», 345-69). En un trabajo posterior Hymes va a desarrollar más por extenso estas ideas prestando especial atención al sentido y efecto de las pausas en el texto como modos de conseguir variaciones en el ritmo («Discovering», 431-58). Sus nuevas traducciones ofrecen textos marcadamente distintos de los originalmente publicados; así, en el primero de los artículos citados, el texto, originalmente presentado en cuatro párrafos de prosa de 103 líneas, se ofrece ahora en 298 tiradas a modo de versos, organizados en un cierto número de estrofas. Otras técnicas usadas por otros autores incluyen un amplio uso de notaciones kinésicas y de la fotografía para registrar rasgos de la presentación.

Estos procedimientos aquí brevemente aludidos, y otros a que no puedo referirme ahora, pueden emplearse en la traducción de textos recogidos directamente de la tradición oral moderna. En el caso de textos antiguos o modernos sólo conocidos por la escritura nos hallamos, obviamente, ante una situación difícil y distinta. El ejemplo de lo hecho modernamente con textos folklóricos previamente impresos con información limitada y luego retraducidos tratando de presentar el hecho original

a través de la retraducción, pudiera mostrarnos, tal vez, el camino a seguir. Seguirlo supondría pasar por los siguientes pasos: 1) la detectación de rasgos de oralidad en la escritura; 2) la interpretación de los datos; 3) un doble proceso de traducción, de lo escrito a lo oral y, luego, de lo oral a lo escrito, haciendo que esta nueva escritura resulte más sensible a los elementos orales detectados e interpretados. Supondría también la aceptación de riesgos. Quede la discusión de si es justificable asumirlos para otra, espero próxima ocasión.

Antonio SÁNCHEZ ROMERALO

OBRAS CITADAS

AREWA, E. OJO, Y ALAN DUNDES, «Proverbs and the Ethnography of Speaking Folklore», *American Anthropologist,* 66,2 (1964), 70-85.

CHAYTOR, H.J., *From Script to Print: An Introduction to Medieval Literature.* Cambridge: Cambridge University Press, 1945.

FINE, ELIZABETH C., *The Folklore Text, from Performance to Print.* Bloomington: Indiana University Press, 1984.

HYMES, DELL, «Folklore, Nature and the Sun's Myth», *Journal of American Folklore,* 88 (1975), 345-69.

— , «Discovering Oral Performance and Measured Verse in American Indian Narrative», *New Literary History,* 8 (1977), 431-58.

JAKOBSON, ROMAN, *Essais de linguistique générale: Les fondations du langage.* París: Les Éditions de Minuit, 1963.

— , *Lingüística y poética.* Madrid: Cátedra, 1981.

— , *Ensayos de lingüística general.* Barcelona: Ariel, 1984.

— , y PETR BOGATRYREV, «Die Folklore als besondere Form des Schaffens», *Donum Natalicium Schrijnen: Verzameling van opstellen door oud-leerlinguen en bevriende vakgenooten opgedragen aan Mgr. Prof. Dr. Jos. Schrijnen.* Nijmegen-Utrecht: Dekker, 1929, 900-93.

ONG, WALTER J., *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word.* London-New York: Methuen, 1982.

— , «Text as Interpretation: Mark and After», *Oral Tradition in Literature.* Ed. John Miles Foley. Columbia: University of Missouri Press, 1986, 147-59.

ORTEGA Y GASSETT, JOSÉ, «Del Imperio romano», *Obras Completas.* 5.ª ed. Vol. VI. Madrid: Revista de Occidente, 1961.

PAZ, OCTAVIO, *El arco y la lira.* México: Fondo de Cultura Económica, 1967.

ROTHENBERG, JEROME, «Total Translation: An Experiment in the Presentation of American Indian Poetry», *Stony Brook,* 3-4 (1969). Repr.: George Quasha. «New Aspects of Translation», *The World of Translation* (Actas del Congreso sobre traducción literaria celebrado en New York, mayo 1970, con el patrocinio del P.E.N. American Center). 203-22.

SALINAS, PEDRO, «El romanticismo y el siglo XX», *Estudios hispánicos: Homenaje a Archer M. Huntington.* México: Imprenta Nuevo Mundo,1952, 499-527.

TEDLOCK, DENNIS, «On the Translation of Style in Oral Narrative», *Journal of American Folklore,* 84 (1971), 114-33.

— , trad. *Finding the Center: Narrative Poetry of the Zuni Indians.* New York: The Dial Press, 1972.

ZUMTHOR, PAUL, *Essai de poétique médiévale.* París: Éditions du Seuil, 1972.

— , *Introduction à la poésie oral.* París: Éditions du Seuil, 1983.

LA TRADUCCIÓN DE LOS TEXTOS LITERARIOS: LOS SONETOS DE GÓNGORA

La presentación de los textos literarios en una lengua distinta de aquella en que se redactaron es evidente que suscita, frente a la edición monolingüe, una serie de cuestiones peculiares por la nueva forma verbal que revisten. Tratándose de una lengua viva, el cambio de idioma significa el apuntar a un público que ya no compartirá con el autor los supuestos culturales de base que lleva envueltos una lengua materna y su tradición histórica. Cabe preguntarse, pues, en qué grado el traductor ha de ser también intérprete, en particular si la distancia cultural se mide no sólo espacial, sino temporalmente, como acontece en el caso de Góngora, autor en el cual centraré mis observaciones por tener de él cierta experiencia traductora. Otro problema de Góngora que dificulta particularmente la tarea del traductor es el del estilo, puesto que su lenguaje refleja ya en varios aspectos la imposición sobre el castellano de las pautas latinizantes del culteranismo. ¿Debería el traductor moderno allanar en alguna medida las dificultades que presentaban los versos, aún para un buen sector de su público original? Notemos que, siendo la traducción literaria arte y no ciencia, no son cuestiones éstas que dependen sola ni tal vez primordialmente del arbitrio del que traduce. La lengua de llegada, que es la suya, y la modalidad cultural que refleja, habrán restringido ya su campo de acción antes que empiece su labor. Con todo, le quedará cierto margen de libertad dentro de las coordenadas nuevas. Quien traduce a Góngora del español al inglés —y espero que se me perdonará el referirme en lo que sigue exclusivamente a mi lengua materna, única que me ofrece alguna posibilidad de no desacertar en mis observaciones— se encuentra de inmediato frente al hecho de que el inglés de Shakespeare, contemporáneo de Góngora, en su lexis y morfología, se halla más alejado del que habla y escribe él, que no el español, aún siendo el de Góngora, de la lengua actual. El traductor al inglés habrá, pues, de determinar su postura frente al dilema que opone resuscitación a *aggiornamento*. Aquí me declararé sin vacilar partidario del segundo, o sea la puesta al día del texto, aun cuando no en forma tajante. Si no es para los contemporáneos de uno, no veo para quién se traduciría la obra de creación. Esto quiere decir que quien habla de

traducción se encontrará por fuerza, como un Jano, de cara a dos épocas, el presente suyo y el pasado de su autor. Por encima de todo conviene subrayar que la traducción, en cuanto re-creación, será, aún más que la creación propiamente dicha, una prueba de fuerzas entre la voluntad del traductor y el imperio del idioma.

Son problemas, éstos, que surgen siempre que se trata de traducción propiamente literaria. Pero en el caso particular de Góngora, de lo que ahora se trata, entra un factor adicional de primera importancia, que complica aún más la cuestión, y es la intervención de una tercera voluntad creadora —genial ésta como la de Góngora: la de Pablo Picasso. Se trata no de un texto cualquiera de veinte sonetos de Góngora, sino de unas versiones escritas, transcritas— por Picasso, de su puño y letra, con apuntaciones pictóricas marginales de toda índole, de las que llaman los franceses «remarques». Con lo cual entramos en la zona de lo que Román Jakobson llama la traducción intersemiótica.

Valdrá la pena detenernos unos momentos a examinar los antecedentes de esa iniciativa de Picasso. La edición original de su *Góngora* es de París, 1948 [1]. Con ella correspondió el artista a la invitación de un editor amigo, Colonna, para que estrenara una nueva serie, *Les Grands peintres modernes et le livre*. Es la obra un *livre d'artiste* hecho para delectación del propio Picasso, de sus amigos, y de una *élite* de aficionados al arte, en edición limitada a 275 ejemplares. Como lo demuestra el título de la serie, estamos, no frente a un libro ilustrado común y corriente, sino a un libro concebido como obra de arte integral, arte a la vez verbal y pictórico, en una palabra, a una amalgama de dos artes.

Constituyen las *remarques* de Picasso una serie de motivos decorativos, naturales o abstractos, y de bosquejos rápidos de figuras humanas, en relación más o menos directa con el texto. A cada soneto va dedicada una página entera, a la cual preceden otras dos, llevando el título del soneto la primera y un retrato femenino la segunda. La relación de éste con el texto está lejos de ser evidente, aunque a veces nos comunica algo del clima ambiental o afectivo del texto que le sigue y, de una manera general, en los sonetos amatorios se ha visto un homenaje a Françoise Gilot, modelo y compañera de Picasso, a la sazón, madre ya de su hija Paloma.

En una cuarta página aparecía una versión francesa de cada soneto, en la cual cada verso francés correspondía lo más exactamente posible al sentido de su correspondiente verso español, versión realizada, por lo

[1] *Vingt poèmes de Góngora. Les Grands peintres modernes et le Livre*. París, 1948. 88 hojas folio sin numerar, 375 × 275 mm. Se ha vuelto a editar con versiones respectivas inglesa, alemana, y francesa: PICASSO, *Góngora*. Introduction by John Russell. Poetry translated by Alan S. Trueblood. New York: Braziller, 1985. PABLO PICASSO, *Góngora. Zwanzig Sonette von Luis de Góngora y Argote*, übertragen von FRITZ VOGELGSANG. Vorwort von John Russell. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1985. La versión francesa es la misma de la edición original, como lo es el título. París: Éditions Anthèse, 1985.

demás, sin pretensiones métricas ni rítmicas. Se trataba sencillamente de una traducción utilitaria. El propósito mío al verter los sonetos al inglés, era, si se quiere, más ambicioso: por cada soneto quería crear otro inglés que funcionara con plena vigencia poética, un poema no del todo independiente, pero sí autónomo.

Un hecho a que no alude Picasso en 1948 es que su libro está en dependencia directa con otro de un pintor español entonces radicado en París y hoy olvidado, Ismael González de la Serna, el cual había sacado veinte años antes, en 1928, un *Góngora, XX sonnets,* con la misma selección de textos gongorinos (menos uno) y la misma versión francesa de Zdislas Milner [2]. Por la fecha de publicación se ve que el libro es fruto del tricentenario gongorino del '27. Ha debido de ver Picasso en él una iniciativa feliz pero malograda; la invitación de Colonna le encontraría dispuesto a subsanar sus defectos: carencia de textos españoles, ilustraciones vagamente abstractas, pero algo insulsas y monótonas. La galería de retratos femeninos, pues, y sobre todo la transcripción manuscrita de los textos originales hacen del libro de Picasso una obra a la vez muy personal y de profunda raigambre hispánica. Marca un hito principal en la afirmación por Picasso de sus raíces españolas.

Como se sabe, aún en el Picasso más universal la veta española no desaparece. El origen de símbolos predilectos y permanentes —la paloma, el toro— hay que buscarlo en su niñez malagueña [3]. Nunca renuncia a la ciudadanía española; hasta la Guerra Civil sus regresos a las patrias chicas y grande —a Málaga, al valle del Ebro, a los Pirineos catalanes, a Madrid, a Cadaqués, a Barcelona, por temporadas más o menos largas— renovaban sus energías artísticas y su disposición espiritual. Por otra parte, el *Góngora* lleva al punto culminante la tendencia, de largo abolengo en el arte de Picasso, a manejar los signos verbales —y concretamente las letras del abecedario— como si fueran signos pictóricos y, al revés, de dotar a éstos de una capacidad expresiva parecida a la de las letras [4]. Recuérdese, por ejemplo, la presencia de letras sueltas, de fragmentos de materias impresas, en sus composiciones cubistas. Se

[2] GONGORA, *XX sonnets,* traduits en français par Z. Milner et accompagnés d'illustrations de Ismael González de la Serna. París: Editions *Cahiers d'art,* 1928. Los diseños de González de la Serna, en blanco y negro a página entera y al pincel, si bien alguna vez parecen aludir a la materia de un soneto, son más que nada abstraciones decorativas sin rasgos sobresalientes. Conste aquí mi agradecimiento al profesor Walter Pabst por varios datos sobre el traductor, Zdislas Milner, y el libro de 1928 participados en una conversación en Berlín durante el Noveno Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, agosto de 1986. En cuanto a Ismael González de la Serna, era granadino, nacido en 1898; se trasladó a París hacia 1920. Su obra revela influencias de Cézanne y del cubismo de Picasso y Braque.

[3] Véase ROLAND PENROSE, *Picasso: His Life and Work,* 3.ª ed. (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981). pp. 13-16.

[4] Véase JEAN PIERRE JOUFFROY ET EDOUARD RUIZ, *Picasso, de l'image à la lettre.* París: Temps actuels, 1981. No me refiero aquí, claro está, a la producción propiamente literaria de Picasso.

acerca Picasso a los textos gongorinos con mirada de artista, la cual, desde luego, no prescinde de la semántica verbal, pero sí hace que las consideraciones filológicas de rigor y responsabilidad científica en la transmisión de los textos no sean para él las primordiales, y que la forma misma que revisten por su disposición, estructura, relieve, y por su colocación en la página, las letras, las palabras, los versos, el conjunto de éstos, los márgenes, los mismos espacios en blanco, la total impronta autógrafa de Picasso, sí es de primera importancia. ¿Cuál será el papel del traductor en una situación en que lo escrito adquiere una capacidad suplementaria de significación no mediatizada semánticamente, y que ésta queda englobada en un conjunto en que entra, por otra parte, una dimensión propiamente pictórica?

Es posible postular en tales circunstancias un traductor ideal, poeta y pintor —un William Blake de hoy— que repitiera con la versión inglesa de Góngora la hazaña de Picasso, dándose tal vez la misma autonomía frente al conjunto gráfico-pictórico de éste, que se adjudicara Picasso frente a los diseños de González de la Serna. Pero la misma formulación de esta posibilidad la delata como poco menos que quimérica, y en todo caso me fue encomendado un papel de traductor únicamente verbal.

No es que la versión manuscrita de Picasso no ocasionara problemas, a los que tenía que enfrentarse un traductor, como ya se verá. Son problemas, con todo, radicados casi siempre no en la dimensión pictórica, sino en la textual. Uno inmediato era identificar el texto de Góngora manejado por Picasso. Provenía a todas luces de una edición antigua, y concretamente de la de Hoces, elección significativa, ya que demostraba que con toda la idiosincrásica modernidad de su arte, en Picasso se conservaba un filón de tradicionalidad, que su empeño era poner al día el arte literario o pictórico de su país, no romper con él.

Resultó, sin embargo, que los textos de los sonetos, en la transcripción de Picasso, no coincidían siempre ni con los de la edición príncipe de Hoces de 1633, ni con las dos que le siguieron. En cambio, sí correspondían en lo principal, a los de una edición de Lisboa de 1667, de la cual hubo, de hecho, un ejemplar entre los libros que poseía Picasso [5]. Aún así, quedaban discrepancias que, aunque pudieran tal vez explicarse por una incorporación de variantes en el curso de la impresión, han de atribuirse más bien, como veremos, a las evidentes prisas, los descuidos, la despreocupación del artista.

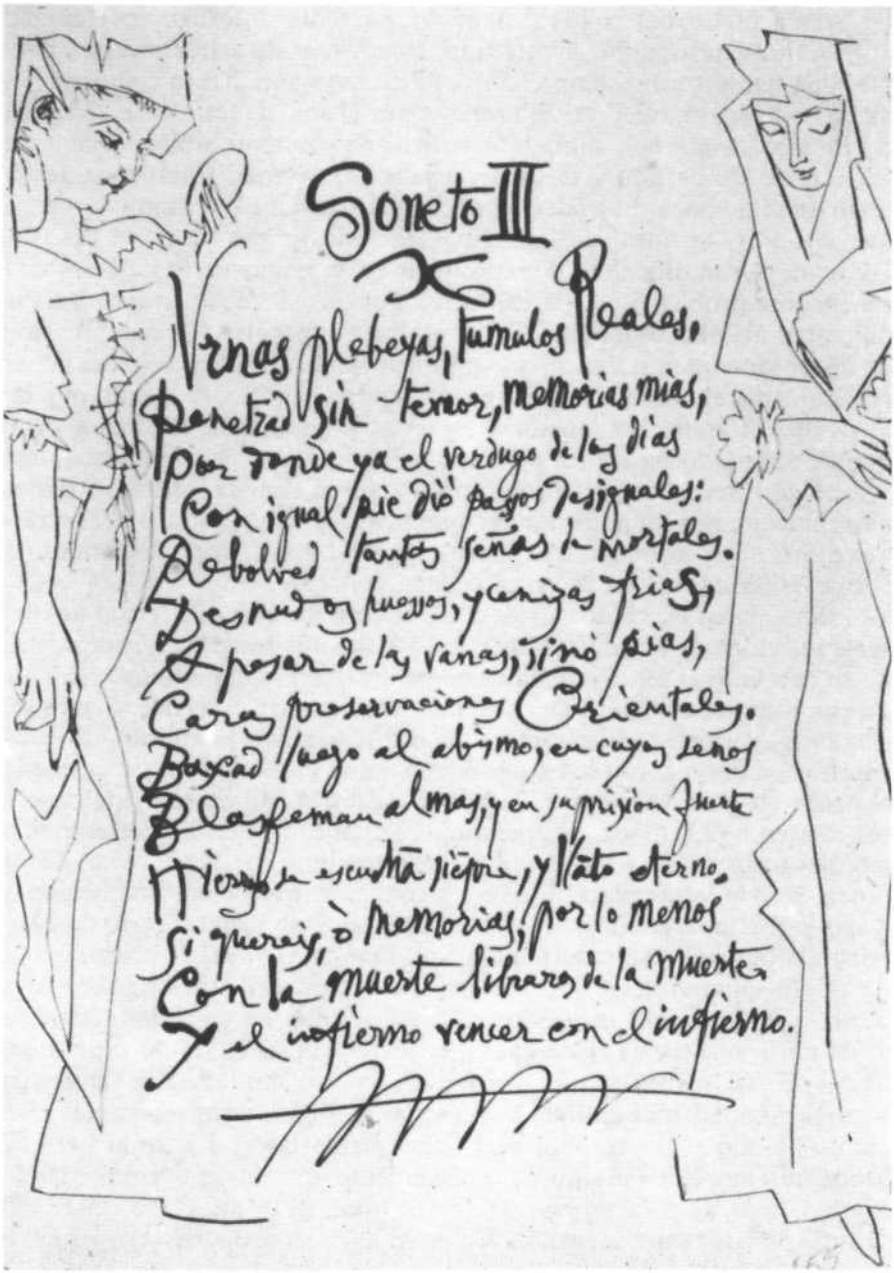
Mi empeño de hacer asequibles a un público anglófono de hoy los

[5] En su edición definitiva de los sonetos de Góngora (Madison: Hispanic Seminary, 1981) Biruté Cipliauskaité no tuvo ocasión de referirse a esta edición. JOHN GOLDING, «Picasso and Poetry», *New York Review of Books* 32, núm. 18 (21 de noviembre de 1985), pp. 13-15, señala la presencia entre los libros de Picasso de la edición de 1667. Manejé el ejemplar de la Bibliothèque Nationale de París: *Obras sacadas a la luz de nuevo, y enmendadas en esta última impresión*. Lisboa: J. da Costa, 1667.

sonetos de Góngora me hizo descartar desde luego toda idea de seguir a Picasso, presentando un texto conforme a cómo lo hubiera encontrado un lector inglés del siglo XVII en lo referente a léxico, morfología, abreviaturas, ortografía, puntuación, etc. A más de artificioso en extremo, una tentativa de ese tipo habría dificultado aún más la comprensión de un texto harto difícil ya. El hecho es que el acto de traducir el *Góngora* de Picasso revela con nitidez una divisoria existente obligatoriamente entre texto de partida y texto de llegada, sobre todo tratándose de un texto de otra época. El traductor persigue forzosamente, en grado mayor que el autor, un ideal de inteligibilidad; éste peligra ya en el caso de Góngora por la dificultad de reproducir en la lengua de llegada en toda su eficacia problemática, la estilística gongorina de la *perspicuitas,* la dificultad al cabo penetrable. Poner trabas adicionales a la comprensión de un lector contemporáneo, aún a sabiendas de que éste no había de ser precisamente el hombre de la calle, no tendría sentido, lo mismo que no lo tendría el verter los sonetos a un registro familiar de la lengua. A lo que he apuntado ha sido a un lenguaje inglés culto pero moderno, con sólo algún recuerdo de otras épocas de la lengua, de los traídos naturalmente por un patrimonio común: verbigracia, el léxico del petrarquismo o el de la imaginería suntuaria; los *topoi* y tropos retóricos; la cosmovisión basada en la «gran cadena del ser.»

Ahora bien, si, como ya observé, la serie de retratos femeninos no suele relacionarse específicamente con los sonetos respectivos, considerada en conjunto la serie, indudablemente destaca la nota erótica o galante que luce un buen número de ellos, una tercera parte al menos, siendo los demás mayormente de carácter fúnebre, cortesano, o moral —lo que entonces se decía heroico. Es significativo que Picasso no haya respetado el orden en que González de la Serna y Zdislas Milner presentaban los sonetos en 1928, o sea, agrupándolos temáticamente, los cortesanos y morales primero, luego los eróticos, para terminar con la gravedad de los fúnebres. Ha empezado Picasso —con una excepción que veremos luego— con unos cuantos amatorios, diseminando luego el resto de éstos por toda la serie; y si ha terminado con una nota grave, de postrimerías, no faltan los morales y fúnebres en otros puntos de la serie. Por otra parte, a veces ha minado sutilmente la gravedad de un soneto con una dosis de ironía en las *remarques* que lo rodean. (Fig. 1) Al último del libro, «Urnas plebeyas, túmulos Reales,» por ejemplo [6], una *vanitas* de una solemnidad indiscutible, le acompañan dos figuras femeninas —el amor sagrado y el profano, podríamos llamarlas—. La de la derecha evoca una monja en estado de arrobamiento casi; la de la izquierda, en cambio, que se mira en un espejo, es totalmente mundana. Con ella triunfa precisamente la vanidad que rechaza el texto. Es claro que el

[6] Al citar los textos de los sonetos, me ceñiré a la transcripción de Picasso.



© Copyright ARS N.Y./SPADEM, 1989

vitalismo de Picasso se ha negado a dejar al lector, al cerrar el libro, con una nota final de puro *memento mori*. Y de hecho, su profunda adhesión a la vida ha ido imprimiéndose de un cabo de la colección al otro.

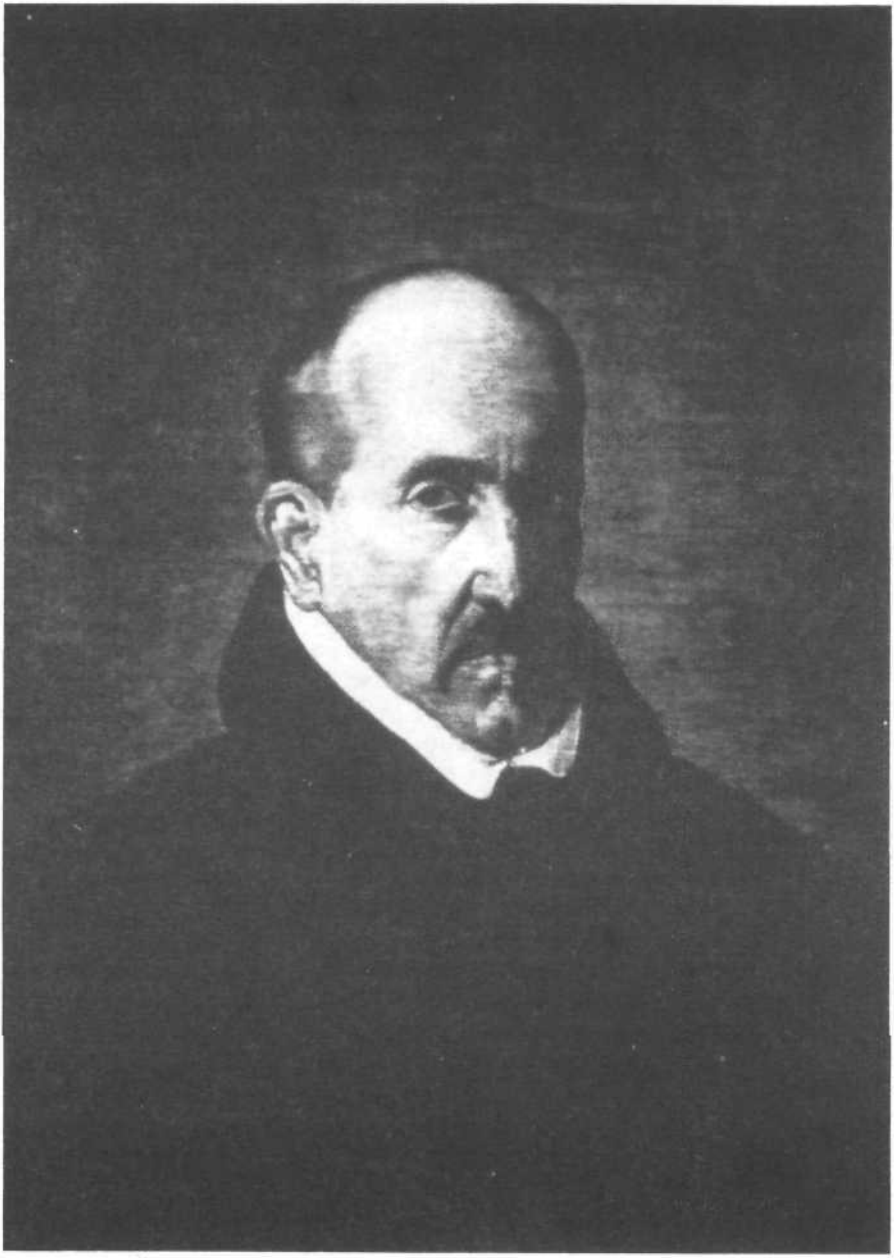
El soneto excepcional a que aludí, dentro de un grupo inicial de eróticos, es el primero, dirigido «A un excelente Pintor extrangero que le estava retratando.» Lógico es que vaya acompañado de un retrato no de mujer, sino del mismo Góngora (Fig. 2), rasgo que no tiene antecedente en la obra de 1928. No es éste, desde luego, el retrato de que habla el soneto, cuyo pintor y cuyo paradero, si es que todavía existe, se desconocen. No es difícil reconocer en él una versión personal del famoso retrato de Góngora hecho por el joven Velázquez en 1621 (Fig. 3), que Picasso vería por primera vez en 1895, año de su primera visita a Madrid, en una copia del Prado que entonces pasaba por original [7].

Es el retrato picassiano anticipo de la venidera serie de versiones de cuadros clásicos puestos al día por la sensibilidad moderna del artista; en él está la clave de las recreaciones pictórico-verbales de que consiste el libro. A una distancia de más de trescientos años, se han alterado marcadamente para Picasso ciertos rasgos fisionómicos del poeta. Los ojos se han abierto más y han depuesto la desconfianza casi agresiva con que nos miraban en el cuadro de Velázquez. Lo que recoge Picasso es su penetración; los dota de una visión profunda, amplia, desengañada. No será erróneo, creo, ver en esta evolución una exaltación, quién sabe hasta dónde consciente, de la facultad visiva, cuyo papel descuella tanto en el cosmos gongorino y, a fortiori, en el picassiano.

Otra evolución ha habido en la boca. El pliegue amargo de los labios, acentuado por la iluminación original ha desaparecido. Picasso ha preferido destacar, mediante una iluminación neutra, uniforme, a lo cubista, una ligera sugestión velazqueña, en los labios, de la forma curvilinear, de un perfil como de arco. Junto con la mayor anchura de los labios, lo que subraya así es el filón erótico de los sonetos. Habrá que relacionar éste no sólo con el predominio femenino en los retratos y las *remarques*, sino con la tonalidad «atrevida» del único soneto con que Picasso sustituyó otro de Milner: es aquél cuyo título reza «Al sol, porque salió estando con una Dama y le fue forçoso dexarla,» y que empieza «Ya besando unas manos cristalinas.» Lo había censurado el padre Pineda, escribiendo: «Es indecente como lo es el título» [8]. El escándalo del buen padre, si lo supo Picasso, aumentaría seguramente el atractivo del soneto para él; sustituye a otro que empieza «Raya, dorado Sol, orna i colora [9],» también dirigido al sol ardiente, pero totalmente

[7] De hecho es copia del original que para en el Museum of Fine Arts de Boston.
[8] Citado por Biruté Cipliauskaité, edición citada, p. 238.
[9] Edición Cipliauskaité citada, p. 230, de donde reproduzco el primer verso según el texto de Chacón.

© Copyright ARS N.Y./SPADEM, 1989



© Copyright ARS N.Y./SPADEM, 1989

convencional y que Picasso ha debido de encontrar insípido frente al que eligió, en que se increpa y amenza a la deidad de Apolo.

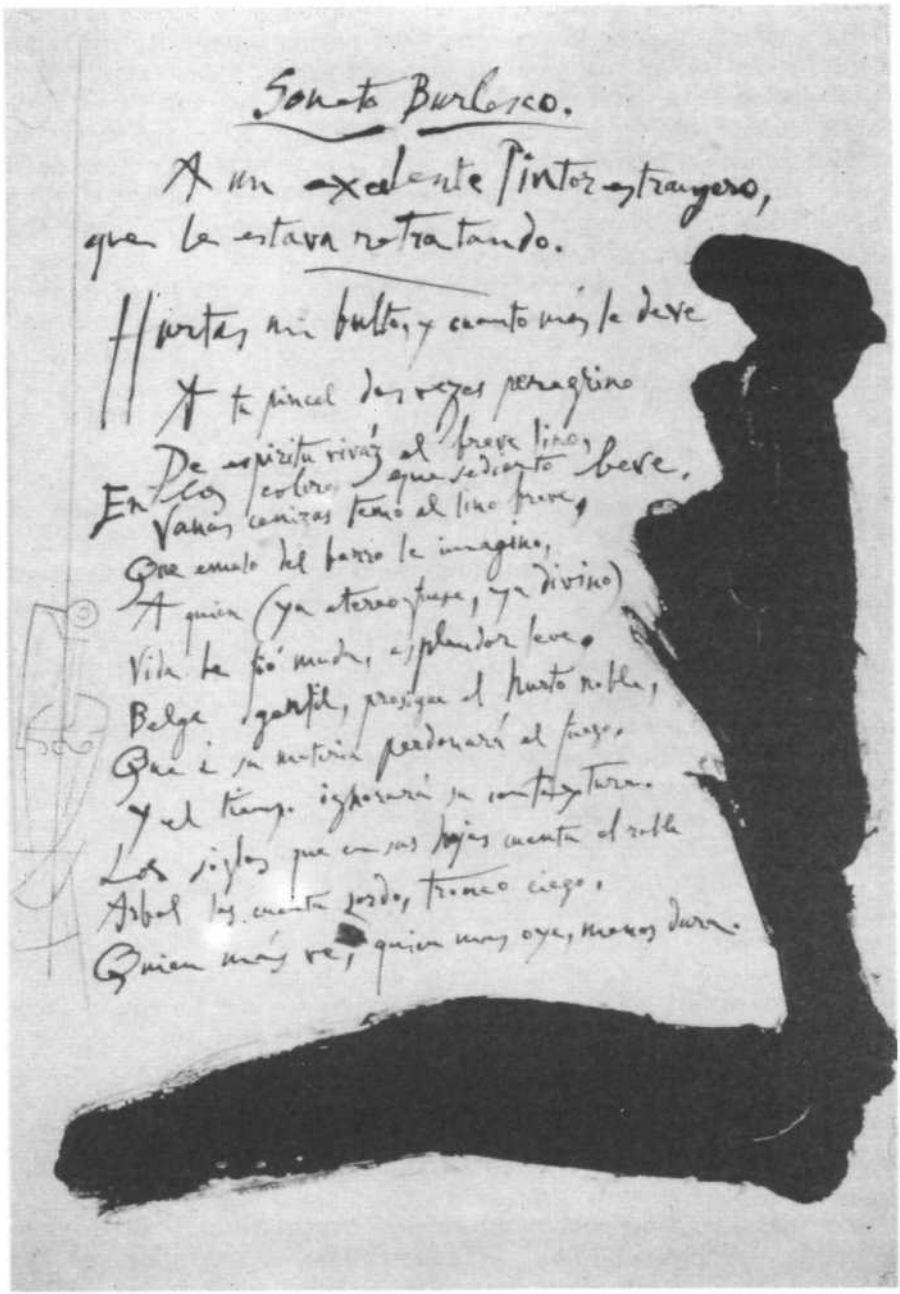
Volviendo al retrato de Góngora: debió de sentir Picasso, en cuanto pionero del debatido movimiento cubista, cierta solidaridad con el poeta en lo referente a las polémicas que suscitó el supuesto tenebrismo de su estilo. Al suprimir el claroscuro del original velazqueño, parece que está dando el golpe de gracia, de acuerdo con la perspectiva de la Generación del 27, a la vieja especie del «ángel de las tinieblas.»

No es de extrañar que Picasso haya dejado en el primer lugar, donde lo tenían Milner y González de la Serna, el soneto ya aludido que sigue al retrato de Góngora, en el que el artífice verbal habla del arte de la pintura. (Fig. 4) Se destaca así una visión que hoy se llamaría orgánica del arte pictórico, la infusión de «espíritu vivaz» con que se colma la sed del «breve lino.» En el último verso, la alusión al hombre: no sólo «quien más ve», sino también «quien más oye», enlaza el arte pictórico con el verbal.

Aprovechemos el texto de este primer soneto para considerar más de cerca la íntima fusión del texto manuscrito con las *remarques*. La prioridad de aquél no deja lugar a dudas. El empeño voluntarioso con que transcribe Picasso los textos es todo lo contrario, ya lo vimos, del esmero del filólogo. Se apodera de ellos, maltratándolos, malogrando la transcripción con equivocaciones, con la supresión involuntaria de una sílaba, una palabra, un verso entero (uno de los sonetos sólo tiene trece) y hasta con adiciones ociosas. Al percatarse de que ha dado un paso en falso, raya lo erróneo y sigue adelante muy tranquilo. No borra nunca. Su método de trabajar la plancha lo imposibilitaba, sin duda, pero la consideración decisiva era seguramente que para el valor pictórico de las formas gráficas unos cuantos deslices y aún equivocaciones de bulto no tenían importancia; podían incorporarse al diseño de la página, variándolo. Esto desde el punto de vista del artista. Para el traductor del poeta, sin embargo, la situación es más delicada, como iremos viendo.

En el caso del soneto primero, «Hurtas mi bulto, y cuanto más le deve», no se le presentan problemas de este tipo porque, al advertir Picasso que se ha saltado el cuarto verso, lo encaja a la fuerza en su sitio. La prioridad del texto frente a las *remarques* se percibe claramente en la manera como se conforma el contorno de ellas con los vaivenes de los márgenes del poema. Tal fenómeno, notable especialmente en el caso del margen derecho, por más irregular, se repite a cada paso en el libro.

Si para Picasso lo primordial es establecer un texto suyo del poema, siempre pasa después a la integración de lo pictórico con lo gráfico-verbal. En este caso el desequilibrio entre la finura lineal del bosquejo de la izquierda y la maciza pesadez de la gran mancha de la derecha, que seguramente traduce la preponderancia del sentimiento de desengaño en este primer soneto, se compensa, en parte, con el fino amago de un



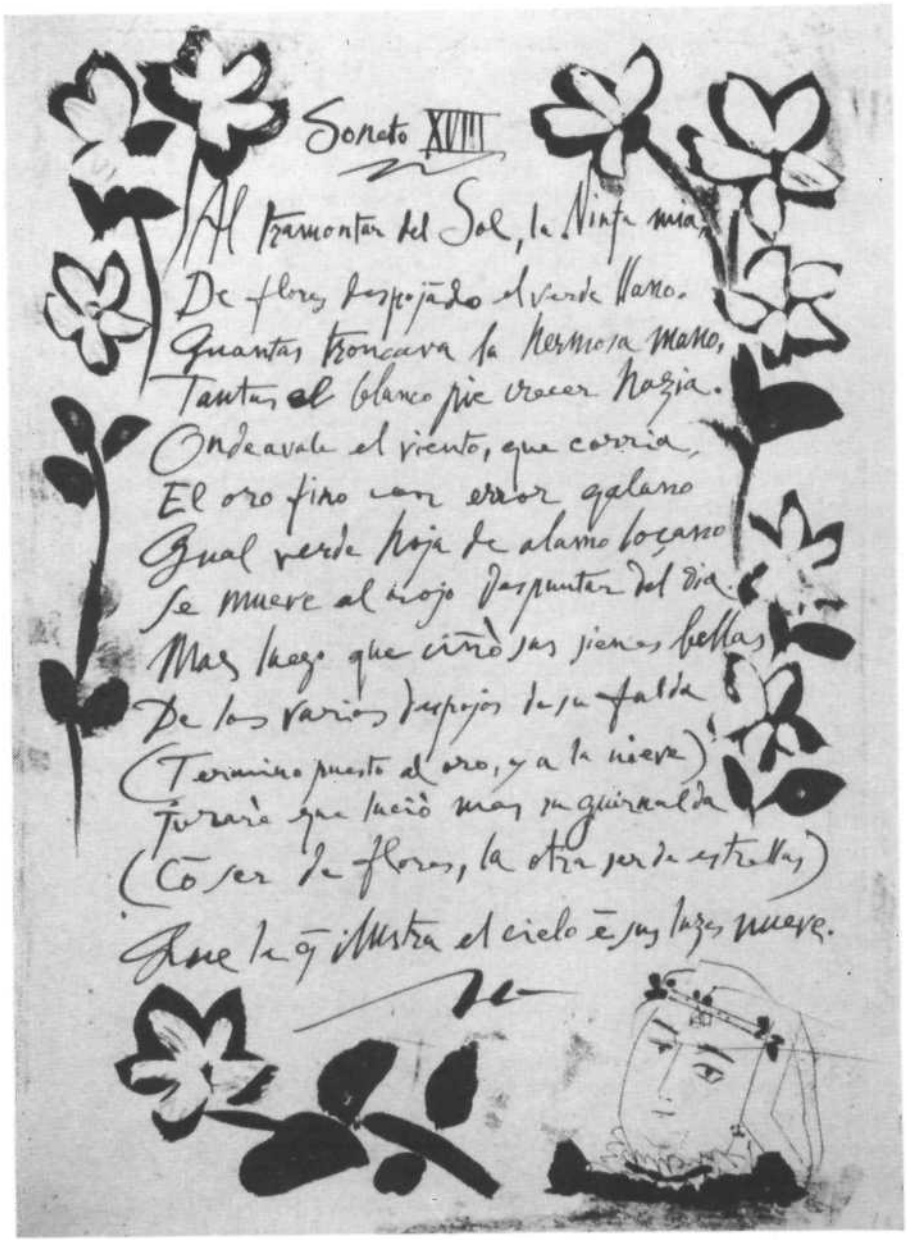
© Copyright ARS N.Y./SPADEM, 1989

cuerpo femenino que se perfila en blanco dentro de la negrura; corresponde al «esplendor leve» que confiere «vida muda» al barro inerte.

Lo dicho acerca de los márgenes del poema apunta a otro rasgo distintivo del libro al cual ya aludí: la expresividad no mediatizada de la transcripción manuscrita. La letra variable de los textos es testimonio de una lectura no sólo verbal, sino visual y hasta táctil de los versos, la cual va alcanzando su pleno sentido gracias a la movilidad impetuosa de la transcripción. En el caso del primer soneto, el título se anuncia en tono casi enfático: letra grande, anchos trazos negros, subrayado firme. Del texto sólo las primeras palabras conservan el ímpetu del título, sólo el primer verso su seguridad. La letra se adelgaza y se estira luego, aunque no de manera uniforme y no sin vacilaciones y nuevos brotes muy afirmativos. En conjunto, la transcripción refleja fielmente una lectura que vacila a veces ante las complicaciones sintácticas del texto, las cuales a su vez apuntan a la complejidad de su clima afectivo y a los cambios de rumbo que éste impone a su desenvolvimiento formal.

El segundo soneto, «Al tramontar del Sol la Ninfa mía», ofrece a este respecto un contraste evidente. (Fig. 5) Nos demuestra que aún en aquellos casos en que las *remarques* parecen acercarse más a decoración pura, brotan de hecho del mismo impulso expresivo que la transcripción del texto. Diríase que este texto se ha escrito de un tirón y que trasluce una lectura en que no han surgido mayores tropiezos. La materia del soneto va conformándose a sus contornos petrarquescos con soltura unidireccional. No nos sorprende hallar una letra más firme, más negra y en la anchura de los trazos menos variable que la del primer soneto. El gran tamaño y la fluidez de las mayúsculas iniciales, hasta las curvas de los paréntesis, parece que resaltan sus propiedades pictóricas, colocándolas en estrecha relación gráfica con los motivos de las *remarques*. Pero, como en el caso del primer soneto, éstas a su vez quedan supeditadas, en lo que a sus contornos y su extensión espacial se refiere, a las íntimas variaciones de la alineación vertical de los márgenes. Por otra parte, ha logrado Picasso, experto ya en metamorfosis superrealistas, que el motivo insistente de la flor de cinco pétalos contra un amago de fondo negro, sugiriese a la vez las estrellas del último terceto. La equivalencia metafórica, de evidente sabor gongorino, está concorde con la implícita del poema. ¿Será casualidad que las flores-estrellas sean precisamente nueve, como las «luzes nueve» de la corona de Ariadna a que alude el último verso? (Por si pudiera quedar alguna duda acerca de la propiedad artística de esta página, constan en ella las impresiones digitales del artista.)

Por más divergentes que parezcan el arte maduro de Picasso y el de Góngora —el pos-cubismo y el culteranismo—, son afines en sus cimientos. El arte gongorino resultaba «perspicuo» y de una nitidez rayana en lo geométrico a quien se hubiera dado el trabajo de captar el



© Copyright ARS N.Y./SPADEM, 1989

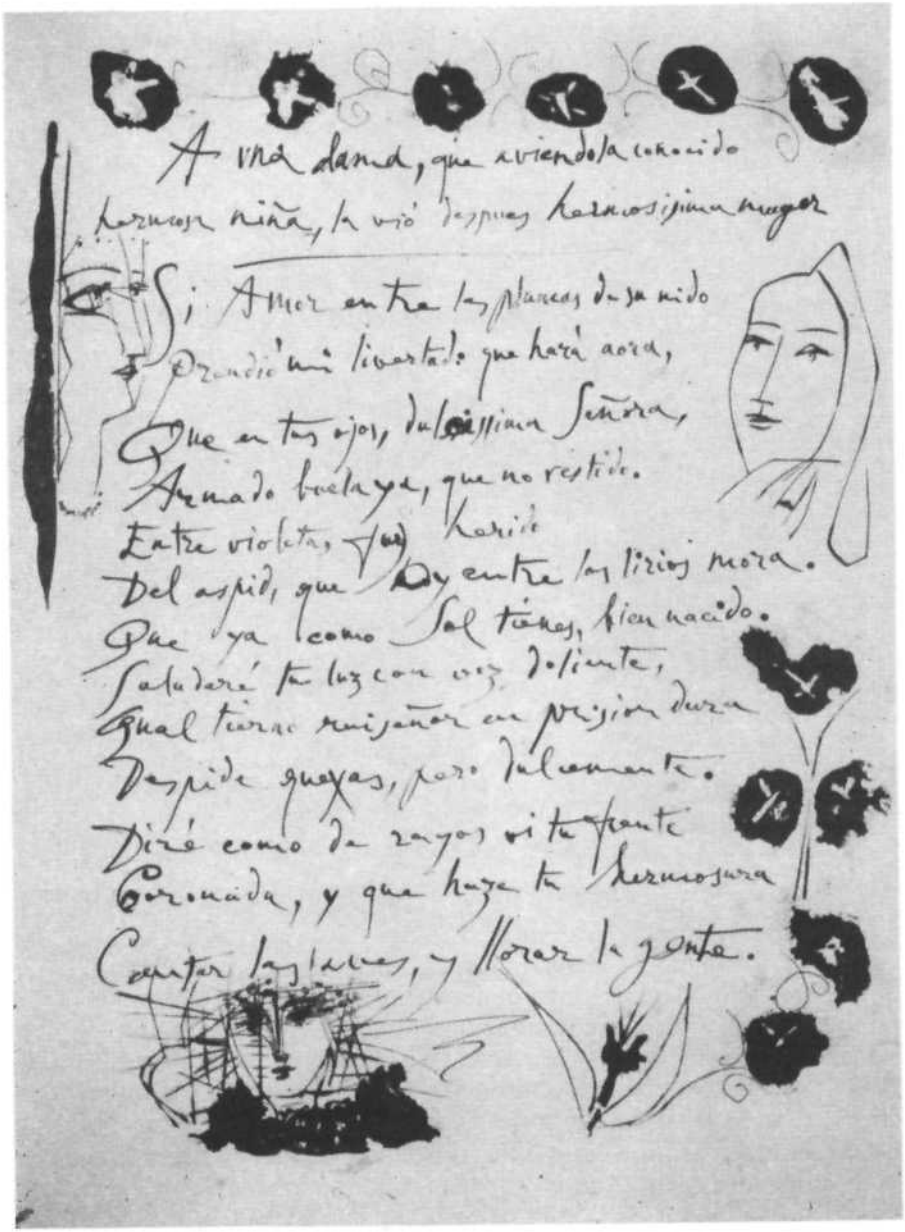
modus operandi de sus íntimos recursos estilísticos. Deshacía las realidades aparenciales para volverlas a armar desde ángulos nuevos en una síntesis nueva. Algo parecido sucedía con el *démontage et remontage* inherentes al cubismo. La mirada del artista, habiendo penetrado por la superficie de las cosas en busca de sus rasgos profundos, las armaba de nuevo en aglomeraciones en que predominaban entidades polifacéticas, cilíndricas, esféricas, poligonales y otras por el estilo, integradas sutilmente en un todo armónico. Pero lo mismo el arte de Picasso que el de Góngora rehúye la abstracción pura, no solamente por su apego común a lo sensorial, sino porque, al renunciar al arte mimético, ninguno de los dos suelta toda amarra con la realidad material y cotidiana.

Es hora de decir algunas palabras sobre los encabezamientos que llevan estos dos sonetos, cuyos equivalentes se ven en otros. El poema inicial se llamaba «Soneto Burlesco», cualificación a todas luces inadecuada, el segundo se designaba Soneto XVIII. Si necesitáramos una prueba de que lo principal no era el sentido de las palabras o cifras sino su colocación en la blanca superficie de la página, aquí la tendríamos. Su función es completar el marco pictórico del poema con la sugestión de un margen superior. Tampoco es difícil rastrear su orígen. Las categorías son las de Hoces desde la primera edición de 1633; son manifiestamente erróneas a veces. Los números corresponden a la ordenación dentro de cada categoría, aunque no llevan número todos los sonetos de una categoría determinada, puesto que al final del libro, iba añadiendo Hoces sonetos sueltos de distintas categorías. Tampoco costó mucho al traductor optar por eliminar estas clasificaciones y cifras. Desaparecido el aparato pictórico de los textos, ya no tenían razón de ser.

Hasta aquí hemos observado, por parte de Picasso, un solo pecado de omisión, para designarlo de alguna manera, al transcribir los textos, ninguno de comisión. Mi propósito no es, claro está, catalogar sus errores; el hecho es que arrojan ellos algunas veces una luz fascinante sobre su proceder artístico. Veamos, pues, alguno de los sonetos restantes, sin limitarnos a los puros deslices; quisiera comentar el papel del traductor como tal y como crítico. (Fig. 6) Empecemos con el soneto de trece versos, «Si Amor entre las plumas de su nido.» Ya se ve: quedó fuera el séptimo. El segundo cuarteto debería rezar:

> Entre [las] violetas fuy herido
> Del aspid que oy entre los lilios mora.
> [Igual fuerça tenias siendo Aurora]
> Que ya como Sol tienes, bien nacido.

Se ve que también omitió Picasso un artículo en el quinto verso. Sería ocioso intentar explicar cómo Picasso no se haya dado cuenta de la supresión de aquel verso, que deja el cuarteto sin sentido. Sólo haría notar que, como conjunto pictórico-verbal, la página es de lo más



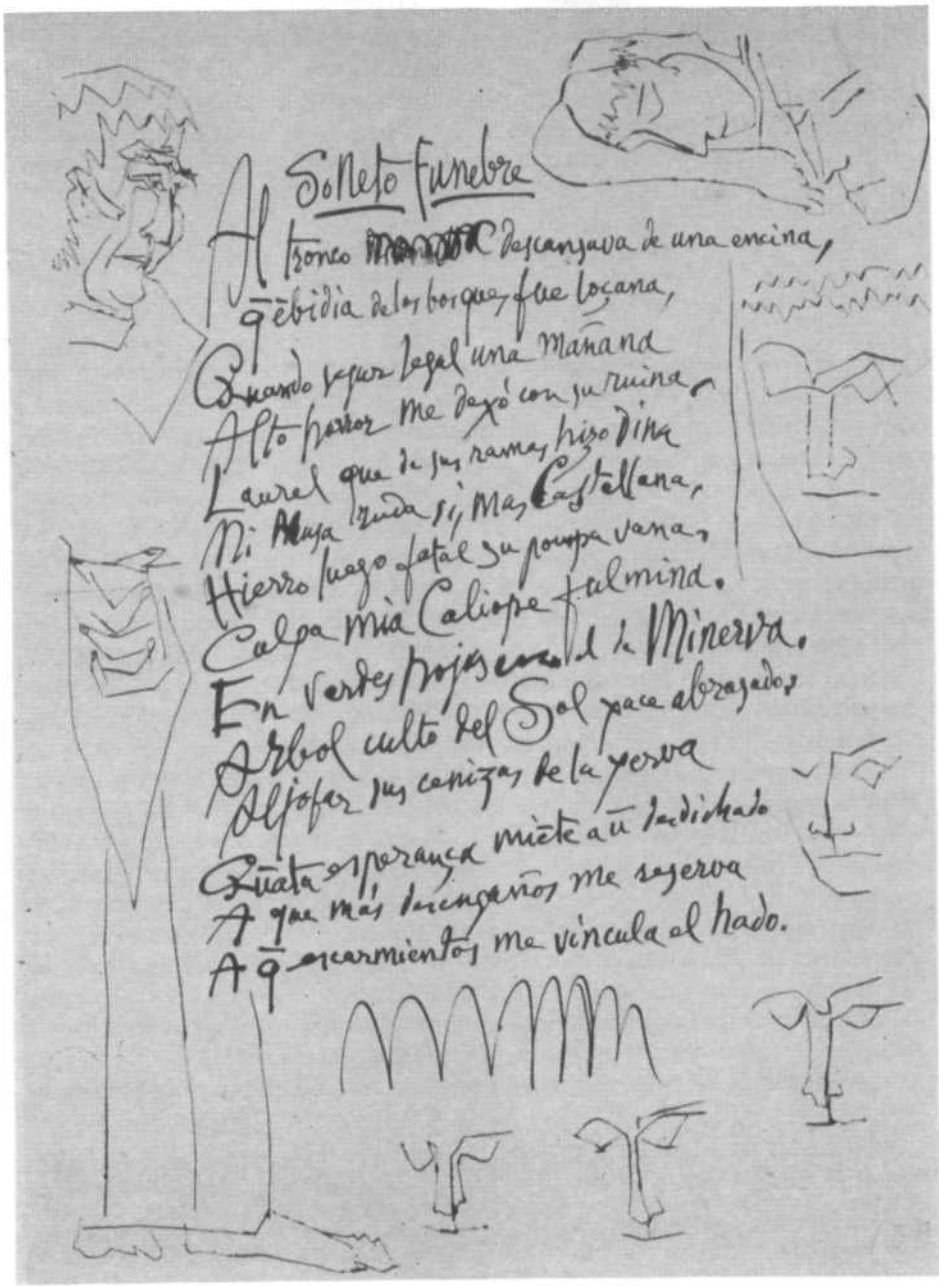
© Copyright ARS N.Y./SPADEM, 1989

logradas, que los tres puntos en que descansa su diseño —la hermosa niña, la hermosísima mujer, la frente de rayos coronada— surten, en conjunción con las *remarques* contrastantes —un efecto de equilibrio reposado que concuerda perfectamente con la melancolía sobrecogedora que, según el texto, brota del espectáculo de la suprema belleza—. Los quince renglones de la página (el título ocupa dos) disimulan perfectamente la falta del verso. Pues bien, no podía suceder lo mismo con la traducción, puesto que el título había pasado a una página anterior. Aún sin esta circunstancia no habría dudado ya en suplir silenciosamente el verso que faltaba, no sólo por no insistir en el desliz picassiano, sino porque no es dable traducir lo que no tiene sentido.

El único soneto a que no puso *remarques* de ninguna clase Picasso es el famoso dedicado a El Greco, «Esta en forma elegante, o peregrino». No había rivalidad posible con su ilustre predecesor; aquí el arte tenía que limitarse a la pura transcripción del texto.

A veces el ojo del artista le lleva a aprovechar felizmente algo rayado, desvirtuando su efecto ordinario de lunar. (Fig. 7) Es lo que sucede con el tremendo soneto a las muertes de Rodrigo Calderón, el Conde de Villamediana, y el Conde de Lemos, a cuyo carácter fúnebre ha sabido corresponder el artista en todo sentido. Nótese el grosor uniforme, la extrema negrura de las letras, lo tétrico de las caras, que recuerdan máscaras de muerte, el efecto algo caótico de las mayúsculas de la izquierda, que saldrían perfectamente a flote en un lienzo cubista. Todos estos rasgos hacen que el rayado del primer renglón disuene ya mucho menos de lo corriente. Pero lo notable es que a la forma del trazado de la pluma que recubre las letras rayadas, corresponde agrandada la de la rúbrica inferior, y con esto acaba de integrarse el rayado al diseño total. Frente a lo muy logrado de esta página, parece casi mezquino lamentar que en el octavo verso Picasso haya escrito «Culpa mía», en vez de «tuia», siguiendo esta vez, esto sí, a Hoces. (El error queda subsanado en la traducción.)

Aludí ya a la imposibilidad de trasladar la difícil *perspicuitas* gongorina en toda su eficacia estilística al inglés de hoy. Han de resultar sus versos forzosamente menos inasibles inicialmente, más llanos, si se quiere, resultando tanto más conveniente cuanto que se apunta a un público menos adepto culturalmente o menos especializado. Y más extenso muchas veces: el *Góngora* de Picasso, cuya edición original era de 275 ejemplares, la alcanza en esta ocasión de tres mil. No quiere esto decir que se hayan allanado todas las dificultades, ni mucho menos. Hay trozos cuyas alusiones y sentido permanecerán indescifrables para el lector angloamericano, ya que quedó excluida toda idea de anotación por decisión del director de la casa editorial, quien preveía, al menos en este caso, un libro de *haute vulgarisation,* sí, pero no de erudición. Si bien es posible algunas veces deslizar una breve «nota» en el texto mismo de una



© Copyright ARS N.Y./SPADEM, 1989

traducción aclarando en tres palabras un sentido obscuro, en el *Góngora* quedó excluida también esta posibilidad por lo denso y apretado del enunciado. Con lo cual rozamos la cuestión de la interpretación.

Si bien la re-creación de un texto presupone en alguna medida la interpretación de él, la dosis de ésta deberá ser mínima; si no, la versión acabará siendo exposición, explicación, o resumen. Una ejemplificación elemental de este principio se me presentó al traducir el final del soneto «En este occidental, y en este, ô Licio»:

> O aquel dichoso, que la ponderosa
> Porción depuesta en una piedra muda,
> La leue da al Zafiro soberano.

Empecé traduciendo el último verso: «consigns the weightless to the *sapphire sky*.» Me caía bien la repetición de dos sonidos en las últimas dos palabras. Pero en seguida me di cuenta de que, si bien esto es lo que quiere decir Góngora, no es lo que dice. Sacrifiqué la aliteración y, al hallar luego «*sapphire sphere*», con su doble iteración consonantica, tuve la sensación de haber acertado. Si en esta expresión se diluye algo la paradójica solidez del «Zafiro soberano», al menos lo de «sphere» (esfera) se conforma con la cosmología tolemaica todavía reinante entonces en el arte. Con todo, descubrí después con algún desconcierto que otro traductor había dado con la misma frase; indicio, tal vez, de que pudiera tener algún fundamento la teoría de que existe un texto ideal pre-babélico de cada poema, al que apuntarían tanto la versión o las versiones originales como todas las interlingüísticas [10].

La convivencia con los textos a que obliga la traducción no puedo sino ir iluminando para el traductor el funcionamiento de su total economía formal y expresiva, y esto con creces en el caso excepcional en que interviene en el proceso un artista del talle de Picasso. La penetración de su ojo, lo inaudito de sus intuiciones no pueden dejar de enriquecer nuestra propia visión. Lo cual equivale a decir que el traductor será más que nunca crítico en este caso. Esto me ha hecho reflexionar sobre un fenómeno curioso que se me ha presentado al encararme con los sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz poco después de haberme ocupado de los de Góngora [11]. ¿Por qué ha parecido imprescindible el empleo de la rima en el caso de ella, y su exclusión en el de él? Ya se sabe que la rima es espada

[10] Véase en WALTER BENJAMÍN, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 1969), el estudio «The Task of the Translator», versión inglesa de la Introducción a su versión alemana de *Tableaux parisiens* de BAUDELAIRE. También: GOERGE STEINER, *After Babel: Aspects of Language and Translation* (New Yok and London: Oxford University Press, 1975), pp. 63-65. La otra traducción aludida es la de MACK SINGLETON: Luis de Góngora, *Fourteen Sonnets and Polyphemus*, Madison: Hispanic Seminary, 1975.

[11] Harvard University Press publicará en 1988 *A Sor Juana Anthology*.

de dos filos. Su efecto difiere de lengua en lengua. Siendo mucho menos abundante en inglés que en español, siempre hay peligro de retorcer un enunciado o de volverlo excesivamente rebuscado, al querer imponerle la rima a la fuerza. Otro inconveniente de la rima es el de destacarse más en inglés, una vez hallada, a causa de su menor frecuencia. Gracias a la riqueza fonológica del inglés, el alto relieve de la rima puede reducirse recurriendo a las distintas graduaciones de la rima «oblicua». Pero ni aún así parecía necesaria la rima en Góngora, por más que la dejase en algún caso en que surgiese espontáneamente y no descollase demasiado.

La razón fundamental, a mi juicio, es que, en la amalgama de culteranismo y conceptismo que constituye el estilo de ambos poetas, el ingrediente culterano es más pronunciado en Góngora, el conceptista en Sor Juana. La textura de los versos de ésta es menos tupida, menos densa de lo que suele ser en Góngora. Aun resultando menos trabajados los sintagmas de Góngora en inglés, todavía hay suficiente densidad y apretura para que se conserve su cohesión, sin necesidad de poner en juego el sistema de enlaces sonoros recurrentes que es la rima. Los versos de Sor Juana, en cambio (con la posible excepción de «Primero sueño») tienen una andadura más discursiva, su hechura es a la vez más simétrica, con menos encabalgamientos, y más suelta, necesitan de la rima para la demarcación exacta de sus contornos. Por otra parte, Góngora es maestro en sonoridades internas, de las que favorece, *mutatis mutandis,* la matizada fonología del inglés; en Sor Juana se perciben mucho menos. También carecen los versos de ella en gran parte del brillo, del despliegue de bellezas sensoriales que se da en Góngora; son dibujos en blanco y negro frente a pinturas al óleo. Lo cual significa que son más evidentemente pensados,el cosmos poético de ella es, en alto grado, mental. Es el suyo un *esprit de géométrie,* enamorado de lo esquemático, congruente, y equilibrado. Aún los sonetos de Antonio Machado se dejan verter al inglés sin rima, aunque no sin ritmo; los de Sor Juana, no.

Como todas las generalidades, no son éstas de una validez sin límites, ni siquiera de una novedad notable. Tal vez no sean más que confirmación de lo ya sabido. Sea como sea, son de esas verdades que vale la pena repetir de vez en cuando y es un beneficio contingente de la actividad del traducir el recordarnos su vigencia cuando las tenemos olvidadas de puro sabidas.

Alan S. TRUEBLOOD

LA EDICIÓN DE TEXTOS DRAMÁTICOS DEL SIGLO DE ORO

El propósito de esta conferencia es doble: examinar las bases científicas de ediciones de textos dramáticos del Siglo de Oro, e indicar de paso algunas áreas en las cuales me parece importante concentrar nuestras investigaciones sobre la manera en que la obra dramática se convierte en texto impreso.

El estudio de la transmisión de textos se debe en primer lugar a los editores de textos clásicos, griegos y latinos, y del texto griego del Nuevo Testamento. Su aplicación a la literatura moderna data de los primeros años de este siglo. La edición de las obras de Thomas Nashe que hizo R. M. McKerrow en 1904 fue una de las primeras que utilizaba los nuevos métodos. En 1927 W. W. Gregg publicó su importante estudio de las variantes, *The Calculus of Variants* (Oxford: U.P., 1927), y en 1939 McKerrow elaboró el programa para una edición de las obras de Shakespeare (*Prolegomena for the Oxford Shakespeare*). Un exponente notable contemporáneo de estos procedimientos bibliográficos es el norteamericano Fredson Bowers.

Las obras de Shakespeare existen sólo en versiones impresas, y así el fin de los primeros estudios realizados fue utilizar los métodos bibliográficos para determinar la autenticidad relativa de textos impresos, tratando de penetrar la barrera que formaba el proceso de la impresión para buscar y establecer el texto original tal como salió de la pluma del dramaturgo. Este mismo procedimiento ha sido utilizado por R. M. Flores en su excelente estudio de *The Compositors of the First and Second Madrid Editions of «Don Quixote», Part I* (Londres: MHRA, 1975). Pudo concluir que muchos de los ataques contra Cervantes por escritor descuidado se basan no en lo que él escribió, sino en los errores y alteraciones deliberadas introducidas por los compositores de la obra. Aun cuando existe un manuscrito autógrafo, es importante estudiar las diferencias entre el manuscrito y la versión impresa. Puede que la edición impresa se base no en el autógrafo, sino en otra versión manuscrita, en cuyo caso pueden existir problemas de transmisión derivados de errores de transcripción manuscrita, de composición o de lectura de las pruebas. También es importante estudiar la transmisión del texto entre una versión impresa y otra, distinguiendo entre variantes que se derivan del

proceso de la impresión y los que se deben a revisiones o correcciones por parte del autor.

El empleo de la bibliografía textual para el estudio de textos españoles fue estimulado en Inglaterra por los estudios de Edward M. Wilson. El mismo la aplicaba a las ediciones impresas de los autos sacramentales de Calderón y de las *Partes* de sus comedias. Sus pasos los han seguido varios alumnos, entre los cuales se distinguen Don W. Cruickshank y William F. Hunter.

Hunter se ha dedicado a difundir los métodos de la crítica textual y su aplicación a las obras teatrales españolas. Anota que la primera tarea del editor es analizar las relaciones entre los distintos testigos —es decir, versiones manuscritas e impresas— para documentar la historia textual de una obra. Los resultados de esta fase preliminar del estudio de los textos se aplican para preparar una versión que refleje en la medida de lo posible la versión primitiva de la obra, recobrando o reconstruyendo el original perdido. Una vez reconstruido de esta manera el texto Ur, hay que decidir la manera en que se va a presentar al público. Puede pensarse en una edición del *princeps,* con enmiendas en notas a pie de página, o en una versión editorial que incorpore las enmiendas. Los trabajos de Hunter son de gran importancia por su aplicación de los métodos utilizados por los críticos textuales de la literatura dramática de la Inglaterra de Shakespeare a los problemas que tiene que afrontar el editor del texto dramático del Siglo de Oro español [1].

Una de las diferencias que señala Hunter entre la situación inglesa y la española es la relativa escasez de comedias españolas existentes en múltiples ediciones impresas. Pero también hay otra distinción muy importante: la existencia de muchas versiones manuscritas de comedias españolas del siglo XVII, lo que crea un contraste evidente con la situación que tiene que afrontar el editor de la mayoría de los textos dramáticos ingleses de la misma época. Algunos de estos manuscritos españoles carecen de importancia para la edición del texto, siendo copias tardías que han sufrido cambios a manos de actores y autores de comedias; otros son la obra de un memorión y, así, testigos poco fiables [2]. Pero existen también manuscritos de suma importancia: autógrafos, copias contemporáneas de autógrafos (como en el caso de las copias manuscritas de obras de Lope de Vega descritas por Amezúa [3]), y

[1] W. F. HUNTER, «Métodos de crítica textual», en *Hacia Calderón. Coloquio anglogermano, Exeter 1969,* ed. Hans Flasche (Berlín: Walter de Gruyter, 1970), 13-28; W. F. HUNTER, «Editing Texts in Multiple Versions», en *Editing the «comedia»,* ed. Frank P. Casa y Michael D. McGaha (Ann Arbor: Michigan Romance Studies, 1985), 24-51.

[2] J. M. RUANO DE LA HAZA, «An Early Rehash of Lope's *Peribáñez*», *BCom,* 35 (1983), 5-29.

[3] AGUSTÍN G. DE AMEZÚA, *Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega Carpio* (Madrid: Centro de Estudios sobre Lope de Vega, 1945).

copias cuidadosas hechas por orden real (como en el caso del manuscrito de *Los celos hacen estrellas,* de Juan Vélez de Guevara [4]). El examen de un autógrafo ofrece evidentemente la posibilidad de vislumbrar al autor en el acto de la composición: las tachaduras, las enmiendas, los *pentimenti,* sirven para revelar los procesos mentales del dramaturgo. El estudio de la caligrafía puede aclarar problemas de lectura, como asimismo servir de indicación para fechar la composición de la obra: de ahí la importancia de las investigaciones de la caligrafía de Calderón de la Barca realizadas por Cruickshank [5]. El examen de las filigranas del papel —todavía no muy desarrollado entre los editores de textos españoles— también puede servir de indicación de la fecha de composición de una versión manuscrita [6].

Hay que tener en cuenta los cambios que puede sufrir un manuscrito después de salir de las manos del dramaturgo. Algunos cambios se deben a las estipulaciones de la censura [7]. Otros cambios pueden surgir a consecuencia de los ensayos, a veces hechos por el dramaturgo mismo: una vez celebrada en Madrid en 1641 la muestra de los autos sacramentales de aquel año, se notificó a uno de los dramaturgos, Francisco de Rojas, que «disponga la enmienda en lo del memorial, rio y puente», y en un entremés se mandó «quitar lo del niño y ama y enmendarle como se dixo a boca» [8]. Antes de ensayar una comedia, el copista de la compañía (muchas veces el apuntador) haría copias manuscritas de la versión completa de la obra, y de los papeles individuales. La identificación de estos copistas es de gran importancia no sólo para fechar sus copias, sino también para establecer la identidad de las distintas manos que intervienen en copias manuscritas de obras dramáticas [9].

En manuscritos tardíos, vemos en muchas ocasiones enmiendas, tachaduras y adiciones que son evidentemente obra de un autor de comedias o actor: el ms. 16.887 de la B. N. M. es una versión tardía de la obra calderoniana *Cada uno para sí,* donde el autor de comedias y gracioso Antonio de Escamilla ha añadido versos al papel del gracioso

[4] JUAN VÉLEZ DE GUEVARA, *Los celos hacen estrellas,* ed. J. E. Varey y N. D. Shergold, with an edition of the music by Jack Sage (Londres: Tamesis, 1970).

[5] D. W. CRUICKSHANK, «Calderón's Handwriting», *MLR,* 65 (1970), 65-77; CRUICKSHANK, «Some Uses of Paleographic and Orthographical Evidence in *comedia* Editing», *BCom,* 24 (1973), 40-45.

[6] B. SCARFE, «A Role for Watermarks in Bibliographical Description», *Bulletin of the Bibliographical Society of Australia and New Zealand,* 12 (1978), 85-101.

[7] EDWARD M. WILSON, «Calderón and the Stage-Censor in the Seventeenth Century. A provisional study», *Symposium,* 15 (1961), 165-84.

[8] N. D. SHERGOLD y J. E. VAREY, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón: 1637-1681* (Madrid: Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961), doc. núm. 36, p. 31.

[9] Veánse los estudios de J. M. RUANO DE LA HAZA, «Two Seventeenth-Century Scribes of Calderón», *MLR,* 75 (1978), 71-81; y M. R. GREER, «Calderón, Copyists, and the Problem of Endings», *BCom,* 36 (1984), 72-73.

Hernando, evidentemente con el propósito de hacer resaltar la importancia del personaje y así la de su propio papel en la obra [10].

La transmisión del texto dramático al impresor fue muchas veces indirecta. Normalmente el dramaturgo vendió su obra a un autor de comedias y éste, después de haberla representado muchas veces —con posibles enmiendas e intervenciones de otras plumas—, la vendió a un impresor. Por esta razón se quejan los dramaturgos de que las obras impresas bajo sus nombres raras veces reflejan sus primeras intenciones y pueden resultar una deformación del original. Lope de Vega se quejó en el Prólogo de la *Parte XV* de sus comedias (Madrid, 1621), de que sus obras salieran sin su permiso, llamándolas «flores del campo de su Vega que sin cultura nacen» [11]. El texto podía sufrir también a manos del impresor, si quería reducirlo para que cupiese en el formato normal de una edición suelta, omitiendo versos y acortando o suprimiendo las acotaciones escénicas. En el Prólogo a la *Cuarta parte* de sus comedias (Madrid, 1672), Calderón dice: «No solo hallé en sus impressiones, q[ue] ya no eran mias las que lo fueron; pero muchas que no lo fueron, impressas como mias, no contentandose los hurtos de la prensa con añadir sus yerros a los mios, sino con achacarme los agenos, pues sobre estar, como antes dixe (las ya no mias) llenas de erratas, y por el ahorro del papel, aun no cabales (pues donde acaba el pliego, acaba la Iornada, y donde acaba el quaderno, acaba la Comedia) hallè, ya adozenadas, y ya sueltas, todas estas que no son mias, impressas en mi nombre». Sigue una lista de 41 comedias, publicadas bajo su nombre, que no reconoce como suyas. No voy a hacer hincapié en esta faceta de la transmisión del texto dramático, por existir estudios fidedignos de los problemas bibliográficos resultantes [12].

El impresor corregía las pruebas según salían las hojas de la impresión, y así encontramos distintos estados de un mismo libro, debido a que en unos tomos de la misma edición hay hojas sin correcciones, y en otros las mismas hojas corregidas. Estados distintos de la misma edición pudieran resultar también errores mecánicos durante el proceso de composición o impresión [13]. Aunque sabemos que en algunos casos los dramaturgos, hartos de ver la mala calidad de las ediciones que se

[10] PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *Cada uno para sí*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas, I (Kassel: Reichenberger, 1982), 57-60.

[11] Citado por HUGO A. RENNERT y AMÉRICO CASTRO, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)* (Madrid: Suc. de Hernando, 1919), 283.

[12] Véanse ARNOLD G. REICHENBERGER, «Editing Spanish *comedias*», en *Editing the «comedia»*, 9-11; DON W. CRUICKSHANK, «Editing Early Printed Editions», en el mismo tomo, 52-76; y, como ejemplo modelo del estudio de la transmisión de un texto dramático, la edición de *Cada uno para sí*, de JOSÉ M. RUANO DE LA HAZA.

[13] Para estos y otros problemas de la misma índole véanse: DON W. CRUICKSHANK, «Editing Early Printed Editions», in *Editing the «comedia»*, 62-64; y JAIME MOLL, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *BRAE*, 59 (1979), 51-57.

vendían al público, decidieron intervenir en la edición de sus obras, no sabemos hasta qué punto un autor determinado podía supervisar la impresión: si, por ejemplo, leía y corregía las pruebas. En el siglo XIX Benito Pérez Galdós no sólo corregía las pruebas de sus libros, sino que utilizaba el proceso para introducir enmiendas estilísticas y, a veces, para producir una versión muy distinta, casi una refundición de su obra. Parece muy poco probable, dados nuestros conocimientos actuales, que un dramaturgo del siglo XVII introdujera cambios y modificaciones extensas durante el proceso de composición, lectura de pruebas e impresión de un libro suyo [14]. Lo que sí sabemos, sin embargo —y ahora empezamos a abordar el tema principal de esta conferencia—, es que no era raro que un dramaturgo refundiese su propia obra después de escrita y representada y, a veces, impresa.

Hay varios tipos de obras «reescritas» —o refundidas— que trataré de analizar. Se dividen en tres categorías principales, siendo la primera la de las refundiciones que corresponden a presiones externas. El primer tipo de refundición que entra en esta categoría es la hecha por el dramaturgo mismo para responder a un cambio en las condiciones escénicas. *El mágico prodigioso,* de Calderón, por ejemplo, fue escrito para representarse en la villa de Yepes en 1637 durante las fiestas del Corpus Christi. La primera acotación de la versión manuscrita reza: «*Suena un clarín a una parte de la plaza, y entra por ella un carro pintado de llamas de fuego, tirado de dos dragones, y en él sentado el Demonio. Empieza a representar desde el carro y salta en el tablado, como lo dicen los versos.*» En la versión impresa de la obra (*Escogidas XX,* 1663), este episodio se omite, y la primera acotación corresponde a la puesta en escena de los corrales de comedias: Floro y Lelio salen «*de noche, cada uno por su puerta*». La versión de *Escogidas XX* es una refundición de la obra original destinada al tablado del corral de comedias [15]. Otro ejemplo que se puede aducir es el de la versión autógrafa de los primeros versos del auto sacramental *La vacante general,* manuscrito 19-4 de la Biblioteca Municipal de Madrid. Esta versión refleja el uso de cuatro carros en vez de los dos que se empleaban en Madrid hasta 1645. Shergold y yo, al editar el fragmento autógrafo, argüimos que en 1647, debido a que se recibió muy tarde la orden de representar los autos —sólo catorce días antes de la fecha de la fiesta—, se decidió representar dos autos en vez de los cuatro que había sido la norma hasta entonces, y

[14] JAIME MOLL, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *BRAE,* 59 (1979), 49-107; TREVOR J. DADSON, «El autor, la imprenta y la corrección de pruebas en el siglo XVII», *El Crotalón,* 1 (1984), 1053-68.

[15] PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *Comedias religiosas, I. La devoción de la Cruz y El mágico prodigioso,* ed. Ángel Valbuena, Clásicos Castellanos 106 (Madrid: Espasa-Calpe, 1931), 213-14 y nota 1.

que Calderón refundió el primer episodio de un auto ya en existencia para aprovechar los cuatro carros [16]. La necesidad de refundir una obra puede surgir de un cambio en la maquinaria teatral, como pasó en 1679 cuando se representó en el Coliseo del Buen Retiro *La comedia de Faetón,* de Calderón, en una versión reflejada mejor en la edición de Vera Tassis que en la de la *Parte cuarta* de las obras de Calderón. Según las cuentas de Palacio, don Pedro recibió, en 1679, 300 ducados «por haber compuesto la comedia y hecho la loa»; pero esta versión no es una comedia nueva, sino una refundición necesitada por las nuevas tramoyas que se idearon para aquella representacion [17].

El segundo tipo de refundición que cae dentro de esta categoría primera se debe a la necesidad de crear una versión completa de un texto defectuoso. Esto es como explica Ruano de la Haza el estado actual del Ms. 16.887 de la B. N. M., una versión de *Cada uno para sí* en cuatro manos distintas, siendo una de ellas la del propio Calderón. La comedia había salido impresa en *Escogidas XV* (Madrid, 1661), en un texto muy defectuoso, sobre todo en el Acto III. Ruano de la Haza arguye de manera muy convincente que el mismo Calderón revisó el Acto III en una época posterior a la publicación de la edición de *Escogidas XV*, probablemente entre 1665 y 1670, utilizando como base una copia manuscrita ya en existencia antes de 1661. Posiblemente pensaba editar de nuevo la obra, pero parece más probable que la refundición fuera hecha para una representación palaciega [18].

La segunda categoría que voy a examinar consiste en refundiciones hechas al parecer con la intención de poner al día una obra ya en existencia. Citaré como ejemplos la revisión de *El mayor monstruo los celos,* obra impresa ya en 1637, pero que sobrevive también en la refundición autógrafa que data de *ci.* 1670 [19]. También parece probable que Calderón refundiera su *Don Quijote de la Mancha,* representada ya en 1637, para que se llevara a escena en Palacio en las Carnestolendas de 1673 [20].

La tercera categoría de refundiciones consiste en el uso deliberado del mismo material de una versión de una obra. Existen, por ejemplo, dos versiones distintas del auto sacramental *El divino Orfeo*: la primera data de *ci.* 1634 y se escribió para representarse en dos carros, y la segunda

[16] N. D. SHERGOLD y J. E. VAREY, «An Autograph Fragment of Calderón's *La vacante general*», *Symposium,* 17 (1963), 165-82; N. D. SHERGOLD y J. E. VAREY, «A Problem in the Staging of *autos sacramentales* in Madrid, 1647-1648», *HR,* 32 (1964), 12-35.

[17] N. D. SHERGOLD y J. E. VAREY, *Fuentes para la historia del teatro en España, I. Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos* (Londres: Tamesis, 1982), doc. núm. 40, p. 97; N. D. SHERGOLD, «Calderón and Vera Tassis», *HR,* 23 (1955), 212-18.

[18] *Cada uno para sí,* ed. Ruano de la Haza, 3-28.

[19] D. W. CRUICKSHANK, «Editing Early Printed Versions», 54, nota 4.

[20] *Los celos hacen estrellas,* li-lii.

está fechada en 1663 y requiere cuatro carros para su escenificación [21]. También existen dos versiones del auto sacramental *Psiquis y Cupido,* una «para Toledo», que existe en manuscrito autógrafo que data de 1640, y la otra, «para Madrid» [22]. Don Cruickshank acaba de estudiar las dos versiones de *Guárdate del agua mansa,* y, con su acostumbrada generosidad, me ha comunicado los resultados de sus investigaciones, mientras un artículo suyo está todavía en imprenta. El estudio comparativo del manuscrito parcialmente autógrafo de esta obra y la versión impresa en *Escogidas VIII* (1657) revela que la versión primitiva de esta obra data de antes del 4 de noviembre de 1649, fecha de la entrada en Madrid de la joven reina Mariana de Austria. A través del estudio minucioso de la caligrafía de Calderón, y tomando en cuenta otra evidencia textual, Cruickshank establece que la versión primitiva data del verano de 1649, y que Calderón habría revisado la comedia, probablemente, antes de marzo de 1650, introduciendo en el texto alusiones a la entrada regia. En cuanto al texto impreso, Cruickshank postula que se basa en la versión primitiva —es decir, la versión que no contenía las alusiones a las bodas regias, ya sin interés para el lector o público de 1657—, sustituyendo la hoja final del manuscrito por otra nueva que firmó Calderón poco antes de entregar la obra a la imprenta.

Otra variante dentro de esta tercera categoría es la publicación más o menos simultánea de un texto dramático en múltiples versiones distintas. En un interesante y reciente artículo, un miembro de la importante escuela de investigadores del teatro áureo centrada en Toulouse, Ascensión Pacheco-Berthelot, ha publicado un acto de una de las tres versiones de *La dama duende* que salieron en 1636 en tres colecciones teatrales diferentes publicadas respectivamente en Madrid, Valencia y Zaragoza. «La existencia de estas tres ediciones simultáneas —anota la investigadora— plantea un problema en el que la crítica calderoniana no parece haberse fijado hasta ahora, y es que, sencillamente, el texto de la comedia no es el mismo en las tres.» En el texto de los dos actos primeros las diferencias «no pasan de ser variantes textuales de escasa relevancia. En cambio, el tercer acto ha sufrido un proceso de reelaboración completa, y las diferencias son tales que no se pueden apuntar al pie de las páginas como se suele hacer con las tradicionales variantes». En el artículo citado, se limita a publicar el texto del Acto III de la versión de la *Parte veinte y nueve. Contiene doze comedias famosas de varios autores* (Valen-

[21] PEDRO R. LEÓN, «La puesta en escena de las dos versiones de *El divino Orfeo* de Calderón», en *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermano, Cambridge 1984,* ed. Hans Flasche (Weisbaden: Franz Steiner, 1985), 146-57; PEDRO R. LEÓN, «*El divino Orfeo ca.* 1634; paradoja teológico-poética», en *Calderón. Actas del «Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro» (Madrid, 8-13 de junio de 1981),* ed. Luciano García Lorenzo (Madrid: CSIC, 1983), II, 687-99.

[22] KURT y ROSWITHA REICHENBERGER, *Manual Bibliográfico Calderoniano,* I (Kassel: Thiele und Schwartz, 1979), 606-08.

cia: Silvestre Esparsa, 1636), prometiendo para más tarde el análisis detallado y la interpretación de las versiones múltiples de una misma obra, «en el marco de un trabajo más amplio sobre el fenómeno de "reescritura" en la obra de Calderón» [23].

Al mismo tiempo que Pacheco-Berthelot y Cruickshank realizaban sus trabajos, me divertía yo con el estudio del texto de *Casa con dos puertas,* para una edición que saldrá en la serie de los Clásicos Castellanos: edición que prometí hace tiempo ya, pero que no he acabado todavía por haber tropezado con problemas similares resultantes del fenómeno de la reescritura, o refundición, de la obra por el dramaturgo mismo. Esta comedia fue impresa en 1636 en la *Primera parte* de las comedias de Calderón, y también en la *Parte XXIX* de *Varios,* que, como acabamos de ver, salió en Valencia en el mismo año. También existe un manuscrito, B.N.M. 16.553. Hay diferencias considerables entre las tres versiones. La más importante es que en la versión de la *Primera parte* hay una descripción de la Reina y sus damas embarcadas «en el mar de Antígola»; esta descripción está suprimida en las versiones de la *Parte XXIX* y el manuscrito, siendo sustituida por un episodio cinegético. Me limito aquí a resumir los resultados de mis investigaciones hasta ahora acerca de las diferencias entre los tres textos. Parece probable que en la primavera de 1629 Calderón escribió la versión primitiva, hipotética, de *Casa con dos puertas,* en la cual había una referencia a la presencia de los Reyes, y de Olivares, en Aranjuez, y otra al embarazo de la Reina, del que nacería en noviembre el Príncipe Baltasar Carlos. En alguna fecha posterior al 4 de julio de 1632, modificó la versión primitiva, añadiendo una referencia a las festividades del 7 de marzo de aquel año que celebraban el juramento de lealtad al Príncipe, otros cuatro versos que aluden a un auto de fe de 4 de julio del mismo año de 1632, y una alusión a la comedia de *La dama duende* (en cuya obra hay una referencia los festejos por el nacimiento del Príncipe). En esta segunda versión de su obra, omitió la referencia a Olivares, y sustituyó la descripción de la Reina y sus damas en el lago por la del episodio cinegético. Es de esta segunda versión hipotética de la que se deriva el texto impreso en la *Parte XXIX* de *Varios,* siendo el manuscrito una copia inferior, posiblemente utilizada por una compañía de actores. La otra versión impresa es la más interesante. También se deriva de la segunda versión hipotética, pero postulo que antes de su publicación en la *Primera parte,* se hizo un esfuerzo para volver al texto primitivo, eliminando la referencia al juramento de lealtad al Príncipe y reemplazando el episodio cinegético por la descripción de la Reina y sus damas en el lago de ontígola. Pero, al hacer estos cambios sustanciales, se olvidó de suprimir la referencia a *La*

[23] ASCENSIÓN PACHECO-BERTHELOT, «La tercera jornada de *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca», *Criticón,* núm. 21 (1983), 49-91.

dama duende y los cuatro versos que aluden al auto de fe del 4 de julio de 1632 [24].

La teoría que postulo acerca de la historia textual de *Casa con dos puertas* nos lleva a unas conclusiones interesantes. En primer lugar, estamos en presencia de un dramaturgo que trató de asegurar que la versión de su pieza publicada en la primera parte de sus comedias sería la original. Esta conclusión —aunque todavía sin madurar— está en consonancia con la teoría y práctica editorial con que empezamos, la de tratar de descubrir, de desenterrar, la versión primitiva de una obra literaria, el texto Ur.

Pero hay otra conclusión que va en contra de lo que acabo de decir. No cabe duda de que Calderón reescribía, refundía, sus propias obras, tal como pasó con *Cada uno para sí,* por ejemplo, o con *Guárdate del agua mansa.* En esta última obra parece haber revisado la versión primitiva poco después de escribirla, introduciendo referencias a un hecho histórico, la entrada de Mariana de Austria en Madrid; al revisar la obra unos ocho años más tarde, eliminó estas referencias y alusiones a acontecimientos históricos que ya no interesarían al público de la misma manera que cuando los introdujo por primera vez en su obra. El mismo proceso, creo, es evidente en la evolución textual de *Casa con dos puertas.* Todavía hace falta asegurarnos, como señala Pacheco-Berthelot en su artículo acerca de las versiones múltiples de *La dama duende,* que las variantes son de la mano de Calderón, y que no se deben a intervenciones de autores de comedias o actores; pero la evidencia a nuestra disposición en el estado actual de las investigaciones parece indicar que es erróneo considerar un texto dramático como una creación artística que en el curso del tiempo se corrompe, siendo la única tarea del crítico textual la de recuperar en la medida de lo posible el original en toda su pureza y virginidad. Una obra teatral no puede equipararse con una estatua clásica, que con el paso de los años puede perder los tintes originales de su colorido, llegar a perder un brazo o una nariz, o verse pintada en colores vivos que reflejan el gusto de otra época posterior. No sólo los actores, sino también los mismos dramaturgos, consideran sus textos como artefactos maleables, escritos para ser puestos al día, suprimiendo o añadiendo detalles o episodios enteros, actualizando el texto con referencia tanto a las circunstancias históricas y políticas como a las

[24] J. E. VAREY, «Catalina de Acosta and her Effigy, vv. 1865-68 and the date of Calderón's *Casa con dos puertas*», en *Iberia. Literary and Historical Issues. Studies in Honour of Harold V. Livermore,* ed. R. O. W. Goertz (Calgary: U.P., 1985), 107-15. Un segundo artículo, titulado «The Transmission of the Text of *Casa con dos puertas:* a preliminary survey», saldrá en el mismo libro-homenaje que el artículo de D. W. Cruickshank sobre *Guárdate del agua mansa.*

condiciones escénicas del día. Es posible, pues, que en vez de un original haya varios [25].

Esta conclusión revela otro problema que hay que afrontar: ¿cómo publicar un texto dramático que existe en más de una versión de autor? En primer lugar, es evidente que hace falta un estudio detallado de la transmisión del texto, para establecer la autenticidad y así la autoridad de los varios testigos disponibles. Para esto, hace falta dominar las diversas técnicas a las cuales he aludido de paso en el curso de esta ponencia. Una vez establecido el estema de las varias ediciones y manuscritos, hay que pensar en la publicación de los resultados de las investigaciones realizadas. En la gran mayoría de las ediciones, como sabemos todos, el texto con autoridad ocupa la parte superior de la página, y las variantes se colocan a pie de página. También es posible situar las notas aclaratorias a pie de página, pero en muchas ediciones se ponen al final del texto. Este procedimiento es práctico y económico, pero realmente no sirve cuando las variantes son tan extensas como las que he descrito con referencia a *La dama duende* y *Casa con dos puertas,* sobre todo cuando las variantes largas se encuentran en más de dos textos.

Vamos a tratar de visualizar las páginas de una edición del Acto III de *La dama duende*. Hay tres versiones impresas: para esta hipótesis, voy a llamar el texto escogido como base de la edición A, y las otras dos B y C. Es obvio que en una página cabrían sólo tres o cuatro versos del texto A, compuesto en un cuerpo mayor que el de las notas, digamos en 10 al 11. Abajo, a pie de página, hay que visualizar tres capas de variantes: una que corresponde al texto B, otra al texto C, y la tercera que son las variantes de los otros testigos, que podemos denominar X, Y y Z. Evidentemente va a ser difícil leer el texto A de manera seguida, y muy difícil hacer una comparación entre el texto A y las distintas variantes. Además, por ser tan importantes y extensas las variantes de los textos B y C, será difícil asegurar que las variantes correspondan al texto A.

Otra posibilidad sería imprimir el texto A en la página par, en 10 al 11, y en la página impar en cuerpo 8 al 9, o 8 al 8, los trozos correspondientes de B y C. Pueden imprimirse en dos capas horizontales, o en dos columnas verticales, según el tamaño de la página. Las variantes de los otros testigos X, Y y Z pueden ir a pie de página en la página par. De esta manera se pueden leer los tres textos de manera seguida, y comparar fácilmente uno con otro. Este método se emplearía solamente cuando hay variantes muy extensas, así como en el Acto III de *La dama duende*. Como editor, soy consciente de la dificultad técnica de paginar una obra así, tarea que tendría que hacerse, una vez compuesto texto y

[25] Hunter se revela ser consciente de estos problemas; véase, por ejemplo, la nota 15 a la p. 40 de «Editing Multiple Versions», citado arriba, nota 1.

variantes, con tijeras y engrudo, tal como hice las páginas de la edición del *Diálogo dos montes,* de Jessurun, donde el texto portugués está enfrentado con la traducción inglesa. Aquella experiencia confirma la dificultad técnica del proceso que aquí describo. Pero quizá hay otro método de solucionar este problema: una pregunta para ustedes.

Espero haber demostrado en esta ponencia que la edición científica de textos dramáticos del Siglo de Oro no puede ser un procedimiento mecánico. No hay una sola solución o método que valga para toda obra teatral: cada uno acarrea sus propios problemas, que necesitan de soluciones racionales, tanto en el establecimiento del texto como en su presentación visual. Al editar una obra teatral, hay que ser consciente de que cada texto dramático no es más que un cliché de una serie de acontecimientos dramáticos en constante movimiento y evolución [26].

J. E. VAREY

[26] Agradezco a Maribel Huerta Tórtola sus valiosos comentarios sobre la redacción final de esta ponencia.

II.

COMUNICACIONES

EL *TEATRO UNIVERSAL DE PROVERBIOS*, DE SEBASTIÁN DE HOROZCO[1]
(Edición y utilización)

Aunque a mi entender el interés de la publicación-edición del *Teatro Universal de Proverbios,* de Sebastián de Horozco, no ofrezca dudas —acaso un algo condicionado interesadamente por ser quien la ha llevado a cabo—, creo que poco conocidos el autor y el libro por reciente, para algunos son necesarias algunas justificaciones previas de ese interés:

a) En primer lugar en lo que concierne al autor, Sebastián de Horozco, el rasgo más llamativo y por el que resulta más conocido es por la controvertida atribución de que ha sido objeto como autor probable del *Lazarillo de Tormes*. Desde que don José María Asensio, de pasada y cautamente, aludiera a las coincidencias que existían entre la obrita de Horozco *Historia evangélica de San Juan,* que trata del milagro por el que Cristo da la vista a un ciego, y el *Lazarillo* y planteara la hipótesis de un mismo autor para ambas obras, son varios y de talla los estudiosos que se han pronunciado a favor o en contra de dicha autoría: Cejador, Cotarelo, Rodríguez Marín, Bataillon, Francisco Márquez Villanueva, por sólo citar algunos de los más conocidos, han intervenido en la polémica con resultados varios. Tenemos que decir que en la actualidad dicha polémica no está todavía clausurada.

b) En segundo lugar Sebastián de Horozco, casado con María Valero de Covarrubias, es el padre de Sebastián de Covarrubias y Horozco, autor del conocidísimo *Tesoro de la Lengua Castellana o Española.* Aunque el ser padre o hijo de alguien no deba tomarse nunca como referencia de importancia o notabilidad, ya que los hombres son hijos de sus obras según Cervantes, creo que en este caso el «De tal palo tal astilla» debe tomarse en consideración y no en parte negativa como acostumbra a hacerse. Efectivamente, Sebastián de Horozco, aunque jurisconsulto de oficio y beneficio, no desdeñó emplear su pluma en otros menesteres que, si no le proporcionaron beneficio económico y material, sí lo hicieron psicológica y moralmente como él mismo declara y que

[1] SEBASTIÁN DE HOROZCO, *Teatro Universal de Proverbios*. Edición, prólogo, índices, glosario, de José Luis Alonso Hernández. Acta Salmanticensia, Salamanca, 1986.

constituyeron sin duda los primeros peldaños por los que aprendió a transitar lexicográficamente su hijo Sebastián de Covarrubias. Entre la docena de puntos o rúbricas en que se catalogan las obras de las que se tiene noticia escritas por Horozco, destacaremos en el terreno lexicográfico y más concretamente paremiológico unos *Proverbios y consejos en verso para sus hijos que después glosó,* una *Recopilación de Refranes y Adagios Comunes y Vulgares de España* y el *Teatro Universal de Proverbios.*

c) En tercer lugar merece destacarse el interés de la obra en sí ya que, al margen de reunir un número importante de refranes, 3.137, las glosas que los acompañan se presentan como un recuento y crítica de las diversas clases sociales, ocupaciones, oficios y personajes en general que nos proporciona una interesante visión sociológica de la época, el siglo XVI, por un contemporáneo. Esta intención ya se explicita en el título *Teatro Universal de Proverbios* o, lo que es decir, visión del universo social a partir de lo que nos dicen los proverbios y su interpretación; el mundo como teatro al que nos acercamos a través de la enseñanza de los proverbios y su significación en forma de glosa.

d) El cuarto punto de interés reside en la desgracia o negra fortuna que parece haber perseguido la publicación de la obra. Ya la portada dibujada del manuscrito original, el completísimo prólogo al lector con que se abre explicando su gestación, la intención que se propone el autor, la invocación y petición de ayuda divinas, la protesta de someterse en todo a la doctrina de la Santa Madre Iglesia y la distribución de todos estos elementos como la del libro en su totalidad en los folios, constituyen otras tantas indicaciones tipográficas que muestran bien que la intención de Horozco era la de enviar el manuscrito a la imprenta, a la que, sin embargo, no llegó acaso por la muerte del autor.

En el primer folio verso de este manuscrito, primitivamente en blanco, hay una nota con letra del siglo XIX (probablemente de mano de Gallardo, que fue el primer poseedor del ms. conocido después) que dice:

> «De este Teatro de Proverbios, nunca impreso, no hay más original que éste y una copia que por él se sacó y está en la Biblioteca de la Real Academia Española. ¡Bien merece imprimirse este curiosísimo libro!»

Pues bien, a pesar de tan buenos deseos, el curiosísimo libro tampoco fue impreso. En cuanto a la copia de la Real Academia Española, efectivamente existe, ms. 6 - A - 126, y es la más conocida y utilizada, ya que el original de manos de Gallardo pasó a la biblioteca de don José Sancho Rayón después de lo cual, no se sabe cómo, desapareció para volver a aparecer hace unos años en los depósitos de la Hispanic Society de Nueva York.

Desaparecido pues momentáneamente el original, Cotarelo, armado

de la copia de la Academia, inicia en 1915 las publicación del libro en el Boletín de dicha institución y lo hace en tres entregas:

Tomo II (1915): páginas. 646-706. Un prólogo muy completo sobre *El Licenciado Sebastián de Horozco y sus obras* y los 36 primeros refranes.

Tomo III (1916): páginas 98 a 139, 399 a 428, 591 a 604, 710 a 721.

Tomo IV (1917): páginas 389 a 396. El último refrán y glosa publicado es *Dicen y dirán / que la pega no es gavilán*

En 1917 se interrumpe la publicación en el refrán núm. 801.

Como ya hemos dicho antes, años más tarde reaparece en Nueva York el original, del que C. J. Cela pide fotocopias y permiso para investigar; cosas ambas que me cede en 1972. En 1974 el trabajo estaba terminado y sólo verá la luz en 1986, después de una serie de engaños, retrasos y dilaciones de los que no quiero acordarme.

e) Por último, al margen de las ediciones y estudios sobre Horozco más antiguos y teniendo sólo en cuenta las modernas ediciones, parece existir un creciente interés por el autor y sus escritos literarios que seguramente impondrán su inclusión entre los clásicos de la literatura, si no como primera figura, tampoco de las últimas en un programa de estudios medianamente completo: *El Cancionero de Sebastián de Horozco,* de Jack Weiner; *El teatro de Sebastián de Horozco,* de Oleh Mazur; las *Representaciones* de Sebastián de Horozco de F. González Ollé, el ahora presentado *Teatro Universal de Proverbios,* y un estudio edición que están llevando a cabo y que esperamos vea la luz de la incompleta *Recopilación de Refranes y Adagios,* etc., son buena prueba de ello [2].

Así las cosas y justificado, espero, el interés del *Teatro Universal,* pasemos ahora a dar algunas indicaciones acerca de la edición. Esta está basada en el considerado manuscrito original ms. B-24-39 de The Hispanic Society of New York, un volumen en folio que consta de 413 folios sin numerar; el primer folio en blanco, la portada está dibujada en el recto del segundo folio y el texto propiamente dicho comienza en el tercero recto con un segundo título, LIBRO DE PROVERBIOS, el prólogo del autor, invocación y demás. El texto propiamente dicho comienza en el folio recto 6 y continúa seguido hasta el folio 370; en el 371 bajo la letra A se añade un refrán probablemente ovidado, *A quien da lo suyo antes de / su muerte / que le den con esta porra en / la frente,* seguido de una glosa que es un largo cuentecillo, cuya moraleja es que nada de repartir la herencia anticipadamente. A partir de aquí, y hasta el folio 412, una lista por orden alfabético de los refranes glosados en el texto.

Considerado este manuscrito como el original, uno puede preguntarse

[2] SEBASTIÁN DE HOROZCO, *El Cancionero.* Introducción, edición crítica, notas, bibliografía y genealogía de Juan de Horozco, por Jack Weiner. Herbert Lang, Bern und Frankfurt/M, 1975. *El teatro de Sebastián de Horozco.* Estudio y edición crítica por OLEH MAZUR. Rocana, Madrid, 1977. *Representaciones.* Edición, introducción y notas de Fernando González Ollé. Castalia, Madrid, 1979.

por el motivo que me ha llevado a cotejarlo en notas al pie de página con la copia de la Academia y con los 801 publicados por Cotarelo con ortografía modernizada a partir de esa copia. La razón es simple: desaparecido momentáneamente, como hemos dicho, el original, la copia manuscrita del XIX y los refranes publicados son o han sido los únicos conocidos y que han servido como referencia obligada del *Teatro Universal* a bibliógrafos y estudiosos.

Problemas que se han planteado en la edición del libro. Aparte los inherentes a la lectura de la letra de finales del siglo XVI rápidamente superados, ya que es letra muy clara y cuidada en general —una prueba más, quizá, en favor de que el autor, o un copista muy cercano a él, lo destinaba a la imprenta—, aparecen también los de una ortografía muy fluctuante como era normal en la época y que he respetado escrupulosamente salvo en los casos en que una lectura paleográfica literal podía dar lugar a equívocos o errores de interpretación para un lector moderno. En estos casos he hecho las observaciones y correcciones oportunas indicando siempre claramente el porqué, cómo y dónde esas correcciones se verificaban. Los casos de varias interpretaciones plausibles o dudosas son señalados como tales. Otro problema que resultaba confuso, aunque a decir verdad no demasiado, es el de la numeración de los refranes. Si nos atenemos al manuscrito, éstos van, alfabéticamente clasificados, del número 1 *Anda agora el tiempo tal que no s[e] qual / va tras qual* al número 3.145 *Zorrilla antera, harta / de puches y bien cavallera,* más el ya citado y correspondiente a la letra A, *A quien da lo suyo antes de su muerte,* etc. Sin embargo, y aunque la numeración de Horozco se haya respetado, éste no es el número real de refranes ya que los hay repetidos, varios refranes con el mismo número, y hay saltos en la numeración; en el primer caso he puesto el número indicado por Horozco más una letra que indica cuántas veces el número se repite; en el segundo caso sigo al pie de la letra la numeración de Horozco saltándome los números que faltan, como él, aunque indicando en el prólogo las veces y número con que esto ocurre. Así la cuenta que nos sale en la edición es la de Horozco, 3.145, aunque en la realidad se trate de 3.137 refranes. Este criterio me ha permitido suprimir una redundancia excesiva al señalar qué número y refrán no se corresponden en la realidad; a la vez que supone un mayor respeto del texto original. Lo mismo en lo que se refiere al orden alfabético final de los refranes que dice anotar y que a veces está equivocado. Corrijo los errores de orden alfabético pero dando detrás de cada refrán dos números: el primero el que tiene en la lista y el segundo el que tiene en el texto con las glosas, y que con frecuencia no coincide con el primero. Este segundo número permite localizar fácilmente el refrán con la glosa en el texto.

La presentación general del texto consiste en un refrán título numerado seguido de una glosa compuesta de dos quintillas mediante las que se

explica lo que, según Horozco, el refrán nos indica y quiere decir; el refrán título va la mayoría de las veces incluido y adaptado a la rima de la quintilla, en los dos o tres versos finales. Hay algunos casos, poquísimos, donde el refrán no lleva ninguna glosa, y otros, algunos más, donde puede llevar entre dos o seis glosas encabezadas con un *De otra manera* o *De otra manera por el contrario,* que permiten a Horozco bordar sobre las varias interpretaciones, en ocasiones totalmente contradictorias, que un refrán puede tener.

Y hasta aquí algunos de los problemas más importantes que se presentaron a la hora de hacer la edición y algunas de sus características.

Como en el *Prólogo del Autor* Horozco indique que, a más de los refranes-título glosados, ha intercalado muchos otros en las glosas, he creído bueno añadir un *Apéndice* de estos refranes intercalados, pero solamente de aquellos que no ofrecían dudas en cuanto a su calidad de tales.

Una cuestión que creo habría que tener en consideración en la edición de este tipo de obras es el de la ordenación de los refranes, con objeto de, como obra de consulta que es un refranero, facilitar la misma al lector. Horozco, como la mayoría de los autores clásicos y modernos, opta por una ordenación alfabética siguiendo el modelo de los léxicos y diccionarios. Ahora, si en lo concerniente a éstos, clasificadores de palabras aisladas, la cuestión es bastante simple y sin problemas, en lo que toca a las obras de paremiología la cuestión es bastante complicada. Desde los errores que hemos señalado, al hecho de que las varias formulaciones que puede tener un refrán —variedad que la mayoría de las veces concierne a términos no pertinentes, es decir, a términos que no afectan en grado fundamental al mensaje global que comporta el refrán— hace que éstos puedan ser clasificados en lugares muy distintos, haciendo casi imposible su localización. El criterio de clasificación ideológica adoptado por Martínez Kleiser también conlleva sus problemas, ya que, en primer lugar, supone una crítica, explicación u opinión de lo que un refrán quiere decir «de por sí» y «a priori», y sabemos que un refrán, como una palabra aislada puede decir y dice lo que le imponga un contexto. Así, para soslayar uno y otro peligro y a la vez facilitar la consulta, me ha parecido conveniente establecer una lista de los términos pertinentes —verbos, nombres, adjetivos, adverbios— contenidos en los refranes, dejando de lado los que no suelen serlo —artículos, conjunciones, preposiciones...—. Así, el lector encontrará una clasificación aséptica y cercana a la alfabética de léxicos y diccionarios, y a él de estimar la interpretación que a cada refrán deba darse.

Dado que son bastantes los términos empleados por Horozco que no se encuentran registrados en las obras de lexicografía o se encuentran con un significado diferente, me ha parecido oportuno añadir un pequeño *Glosario* explicando ausencias y rellenando carencias.

Y éstas son las consideraciones acerca de los caminos seguidos y problemas técnicos para la edición de un texto a mi parecer interesante y como mínimo curioso.

En lo que concierne a la utilización o utilidad del *Teatro Universal de Proverbios,* ya indicaba al principio su interés por la explotación sociológica y psicológica que ofrece, en cuanto visión panorámica de la sociedad de finales del siglo XVI por uno de sus contemporáneos. Del punto de vista de psicología individual, la de Horozco, nos indica qué es lo que este escritor consideraba como trabajo serio y como escritura de ocio y diversión a la vez que intento moralizante. Dice Horozco:

> «Aunque a algunos por ventura parecerá curiosidad y cosa agena de mi profesión determine para mi recreación y en ratos y tiempos desocupados de mi estudio y negocios, y en tiempos en que otros en juegos y caças y otros exercicios de pasatiempo se ocupan escogiendo yo esto por mas loable y mas virtuoso exercido de collegir y glossar los mas y mejores probervios, adagios bulgares que comunmente llaman refranes dando y adaptando a cada uno de ellos aquel sentido y entendimiento que mas le quadre, sacando de ellos muchas moralidades y avisos para nuestra vida y provecho de nuestras consciencias, procurando de cosas tan bulgares y por el comun y peculiar uso tan en poco tenidas, sacar cosas no menos notables que agradables a los lectores en que hallaran historias, quentos graciosos y fabulas moraliçadas y otras cosas de mucho gusto allende muchas sentencias y verdades de la sagrada scriptura.»

Así pues, por una parte ejercicio de recreo y ocio como más honesto y virtuoso que el juego, potencialmente peligroso según los moralistas de todas las épocas, o la caza para la que Horozco o no estaba dotado, o la reconoce como pasatiempo de las clases nobles; por otra parte criterio selectivo, «los más y mejores probervios» que completa poco después aludiendo a su *Recopilación:*

> «E si assi secamente e sin les dar alguna glossa y entendimiento lo obiera de hacer copilación y bolumen ciertamente yo juntara como en otra parte tengo juntado mucho mayor numero que todos.»

A señalar aquí la conciencia que tenía Horozco de que la *Recopilación,* desgraciadamente hasta hoy incompleta, era la más grande de su época, lo que sin duda es verdad [3].

[3] Por sólo citar algunos ejemplos de los paremiólogos más conocidos, fecha de publicación de sus obras y número de refranes, tenemos:
Marqués de Santillana (1508) 750 refranes.
Pedro Vallés (1549) 4500 refranes.
Hernán Nuñez (1555) 8331 refranes.
Juan de Mal Lara (1568) 1001 refranes.
Mientras que la *Recopilación de Refranes y Adagios Comunes y Vulgares de España. La maior y mas Copiosa que hasta aora se a hecho. Fecha y recopilada por el licenciado Horozco V.° De la ciudad de Toledo.* Ms. 1849 de la Biblioteca Nacional de Madrid, solamente en la

Criterio lexicográfico no exento de ideología, «dando y adaptando a cada uno de ellos aquel sentido y entendimiento que mas le quadre». Criterio moralizante, «sacando de ellos muchas moralidades y avisos para nuestra vida y provecho de nuestras consciencias», sin desdeñar el aspecto de entretenimiento que pueden proporcionar «cosas... agradables a los lectores en que hallaran historias, quentos graciosos y fabulas moraliçadas y otras cosas de mucho gusto» apoyado todo en las «muchas sentencias y verdades de la sagrada scriptura».

Hemos dicho que se trataba de una utilización con vistas a analizar el comportamiento y la intencionalidad de Horozco desde el punto de vista de su psicología individual y quizá conviene matizar. Resulta claro que las justificaciones del autor no difieren esencialmente de las que sus contemporáneos daban para justificar y amparar sus respectivas obras, así, habría que considerar que se trata de tópicos manidos y propios del momento en que la obra fue escrita; incluso en el caso de lo que podría parecer más personal, como es el que haga una diferencia tajante entre su actividad personal de jurista apenas entrevista y los ocios que ésta le deja y que utiliza para explayarse en las enseñanzas virtuosas que los refranes le inspiran. Desde esta perspectiva, las motivaciones de Horozco responden más bien a una manera de pensar que funciona como norma en la época y de las que el autor sería un simple transmisor de la ideología de esa época. Creo que esta interpretación es la más acertada, ya que el criterio personal de Horozco resulta bastante normativo y acorde con la ideología dominante; es decir, que no comporta disonancias ni siquiera en los casos en que pretende denunciar o corregir los abusos de la clase dominante. En estos casos, la idea de clase dominante se encuentra reducida a los ejemplos, malos ejemplos, de alguno de sus miembros: es decir, se trata de criticar a individuos que por casualidad o cualquier otro motivo no siempre justificado —abuso de autoridad, poder, cargo, etc.— se encuentran incluidos en una clase superior a la que deshonran con su presencia y pertenencia. Comportamientos nefastos, además, que la mayoría de las veces, y sobre todo cuando se refiere a las clases realmente altas, se presentan como hipotéticos.

En cuanto a la explotación sociológica, lo antes dicho, ya que se trata de un teatro-muestra de la vida deducible y deducida de lo que los refranes querían y podían decir según Horozco y en su época. Un somero cómputo de las veces que cargos, profesiones u oficios aparecen, ofrecido a guisa de programa a quien pretenda su explotación, nos da, haciendo la distinción entre clases dirigentes y clases dirigidas o de servicio cuya línea

tercera parte conservada a partir de la letra E, consta de 8.311 refranes, aunque dada la repetición de muchos, E. Luna, que trabaja sobre ellos y aunque no ha hecho el cómputo exacto, calcula que serán unos 8.200 u 8.250. Si las partes perdidas tienen una extensión equivalente a ésta, la recopilación completa superaría los 20.000 refranes.

de demarcación general es el hecho de no pechar, o pechar respectivamente, lo siguiente:

Clase dirigente o privilegiada:	
rey	46
nobleza	34
clerecía	50
juez	20
abogado	17
letrados sin especificar	50
Total	217
Clases dirigidas o populares:	
artesanos	36
comerciantes	11
criados	56
campesinos	41
Total	144

Dejamos de lado, a pesar de que esté de moda, el caso de la mujer, porque en la mayoría de los casos se presenta en relación con su edad o con el hombre y sin estatuto laboral propio, salvo ¡qué injusticia!, en los casos de prostitución y alcahuetería, que no se consideran propiamente trabajo, y ¡vaya si lo son !, y los casos de la mujer hilandera tampoco considerados laboralmente, quizá porque no es a causa de su pata quebrada. También el de los judíos[4], ya que, aparte de lo que éstos puedan significar desde el punto de vista racial o religioso, generalmente se integran en el campo del negocio.

Algunas consideraciones en cuanto a la clasificación propuesta:

Tomada globalmente esta clasificación, muestra un mayor número de ocurrencias para la clase dominante, que es, sin sombra de duda, la preferida por Horozco. Dentro de ésta la importancia del rey tampoco tiene discusión; rey por cuyo estatuto Horozco manifiesta su estima sin ambages y cuando una crítica se perfila lo hace en forma de hipótesis, «dado su poder el rey podría...» En la misma línea su apreciación de la nobleza en general. En forma de hipótesis para la alta nobleza que podría cometer desmanes y que no debe aprovechar de su poder y situación y en forma generalmente conmiserativa hacia la baja nobleza, hidalgo pobre y escudero, cuya pobreza condena a llevar una vida poco acorde con su

[4] Cf. J. L. ALONSO HERNÁNDEZ, «Lexemas dependientes (diminutivos) y su función sociológica en el *«Teatro Universal de Proverbios»* de Sebastián de Horozco, in *Actas del quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, 1977, donde se hace un análisis acerca de lo que Horozco pensaba de las diversas clases sociales y de los judíos en particular a partir del estudio de los diminutivos que emplea en su obra.

estatuto social. Si el pobre hidalgo pobre del *Lazarilo* planea por aquí, es cosa que merece atención.

Lo mismo para la clerecía. Los altos cargos apenas son tocados como susceptibles de mala actuación; en cambio el bajo clero, más cercano al pueblo o más vulnerable, no deja de sufrir los ataques del autor: hipocresía, utilización de su estado en cuanto le permite gozar de privilegios y desprecio por lo que de molestia pueda conllevar, nos acercan, quizá, al clérigo lazarillesco.

El proporcionalmente elevado número de personajes en relación con la justicia, jueces, abogados, letrados en general, se debe a la propia profesión de Horozco, que conocía sin duda fondos y trasfondos. Lo que de esos personajes se dice es siempre el tópico de la literatura clásica, respetando, eso sí, la clasificación jerárquica como en los casos anteriores.

En lo que se refiere a las clases populares: los artesanos, en cuanto a los diversos oficios propiamente dichos, sastres, zapateros, etc., la apreciación de Horozco es bastante superficial destacando apenas la organización gremial y poco más. En cambio, lo que evidentemente le preocupa y critica es la pretensión que tienen de equipararse con las clases superiores por el hecho de ganar algún dinero y el derroche en comidas y vestidos que los llevan al hospital o enfermos, o pobres; ociosidad, presunción, derroche, falta de capacidad, robo a los clientes, son las características de este grupo sobre las que el autor insiste una y otra vez.

Los comerciantes son objeto de recelo y desconfianza en la línea de la mentalidad medieval, aunque las ideas de Horozco sobre la rentabilidad de un negocio podrían pasar por modernas, comprar al por mayor y a buen precio, vender teniendo el ojo en la ganancia ya que vender barato es tontería y, sobre todo, tener bien abastecida la tienda si se quiere granjería, ya que los pequeños negocios son ruinosos.

El grupo de los criados, clase popular pero no pechera, es el mejor representado cuantitativamente de todos por ser el más numeroso en las ciudades y motivo de ostentación para sus amos, hasta el punto que en 1623 un decreto limitaba el número de criados que cada cargo o clase social podían tener. La mayor parte de las veces el criado se presenta en relación con su amo tanto en lo que toca al servicio como a la paga, con frecuencia mezquina. En caso de conflicto del tipo que sea, la culpa es siempre del criado, que, junto con las mujeres, es un mal necesario e irremediable: «Mujeres y criados, enemigos no escusados».

Bastante mayor simpatía siente Horozco por campesinos y labradores, a los que reconoce, y con razón, ser la base económica de la sociedad. Por ello insiste compasivamente, el *pobre, triste, cuitado* del labrador, en que merecen mejor trato que el que comúnmente reciben. Incluso es quizá el único caso de clase popular enfrentada a clase superior que el

autor defiende sin reservas condenando al señor como se explicita en las glosas a los refranes «Los zánganos se comen la miel de las abejas» y «Quanto la hormiga llega en un año, lleva el asno de un bocado». Ello no es óbice para que los rasgos que Horozco atribuye al campesino sean los de ser zafio, bruto, ignorante, testarudo, falto de delicadeza en sus bromas y, como resumen de todo, gran comedor de ajos, que ya es decir.

Las subdivisiones de cada uno de los grupos enunciados son numerosísimas y abarcan prácticamente la totalidad de los oficios, cargos y ocupaciones. Nada de extraordinario, ya que, como hemos dicho, desde el mismo título, el *Teatro Universal de Proverbios,* de Sebastián de Horozco, está reestructurado con esa finalidad crítica que, a no dudar, merece estudio [5].

José Luis ALONSO HERNÁNDEZ

[5] Un buen ejemplo sería el de LOUIS COMBET, *Recherches sur la «Refranero» castillan,* París, 1971.

VARIAS NOTAS A LUGARES QUEVEDIANOS: FIJACIÓN TEXTUAL Y CRÍTICA FILOLÓGICA

Parece claro que una edición está, en principio, determinada por el destinatario: no es lo mismo una edición divulgativa que la crítica dirigida a especialistas. Hay, sin embargo, un elemento que cada día me parece más necesario en cualquier clase de edición, aunque puedan discutirse sus límites: las notas filológicas. Tradicionalmente la ecdótica se ha considerado más esencial que la hermenéutica a la hora de editar un texto. A la hora de la práctica diaria, no obstante, la anotación se revela necesidad ineludible. Cuanto más profano sea el lector al que se orienta la edición, más anotada deberá estar, pero ningún estudioso, por muy especialista que sea, encontrará superflua una anotación correcta. La nota explicativa está exigida por la comunicabilidad entre texto y lector. El editor es el responsable de mantener abierta la comunicación aclarando un código con muchos puntos opacos y oscurecidos. Pero es también una necesidad aunque sólo observemos la pura tarea textual, que exige enmiendas y fijaciones solo posibles tras una labor de hermenéutica filológica.

El editor es un intermediario: eso significa respeto total al texto y también responsabilidad y por ende potestad de su manipulación *crítica*. A. Mas publicó hace más de veinte años su artículo «La critique interne des textes» [1], donde, razonablemente, ataca el respeto ultraconservador a aspectos irrelevantes o erróneos de la tradición textual, conservados por sucesivos editores que no se atreven a corregirlos a menos que tengan otra evidencia textual.

Muchas de las correcciones sólo pueden basarse en la interpretación filológica, y su justificación se concreta precisamente en una nota filológica al texto. Intentaré ilustrarlo con varios ejemplos quevedianos (podrían ampliarse mucho), para los que propongo nuevas fijaciones textuales.

Muchos textos de Quevedo se nos han transmitido con errores por mal entendimiento del copista o impresor, y no debemos respetarlos.

[1] *BHi*, LXVI (1964), 17-29.

Algunas versiones del romance 694 [2] constituyen un caso típico. Se dedica a Marica la Chupona, que cura en el hospital de Antón Martín su sífilis: los vv. 17-20 son, en la versión correcta, del *Parnaso Español:*

> Por no estar a la malicia
> labrada su voluntad,
> fue su güesped de aposento
> Antón Martín el galán.

Para evitar la obligación de ceder un cuarto determinado de la casa a los funcionarios reales, se construyeron en Madrid las «casas a la malicia», que carecían de la mencionada habitación. La «casa a la malicia» [3] evitaba al llamado «huésped de aposento». Utilizando esta metáfora puede decirse que Marica no tiene la voluntad edificada «a la malicia» y por eso acepta un huésped: la sífilis (metonímicamente representada por Antón Martín, el hospital de bubosos). Pues bien, cuatro de los cinco manuscritos que recoge Bleuca presentan mala lectura: los copistas han asociado el oficio de la buscona con la noción de «malicia» y sin entender el chiste suprimen la negación: el ms. 3940 de la Biblioteca Nacional: «Por estar a la malicia/ labrada su voluntad», y lo mismo en el 3795 (vv. 9-12), y 3700 (vv. 21-24); en el *Cancionero de 1628* (vv. 13-4) «Por tener a la malicia/ obrada la voluntad».

En este caso disponemos de otras fuentes textuales (el *Parnaso*) que certifican la enmienda. En el entremés *La Ropavejera* no disponemos de estas facilidades. El recurso a los lugares paralelos puede ser una buena ayuda en estas ocasiones. *La Ropavejera* se conserva impreso en *Las Tres Musas últimas castellanas,* que publicó Pedro de Aldrete. En ediciones sucesivas [4] se reproduce este texto que tiene, creo yo, algunos errores que deben subsanarse, entre otros el pasaje de los vv. 74-77, en boca de Ortega, capón que pide a la ropavejera un poco de bozo y «un clavillo negro de melindez» para disimular su cara rasa con pelo viril:

> ¿Habrá un clavillo negro de melindez
> y dos dedos de bozo,
> con que mi cara rasa
> pueda engañar de hombre en una casa?

[2] Me refiero siempre a la edición de BLECUA, *Obra poética,* Madrid: Castalia, 1969-1982, 4 vols.

[3] Cf. J. DEL CORRAL, *Composiciones de aposento y las casas a la malicia,* Madrid: CSIC, 1982.

[4] Tengo a la vista las de JANER, BAE, núm. 69; ASTRANA en *Obras completas.* Verso, Madrid: Aguilar, 1952; BLECUA, *Obra poética,* IV; BERGMAN, en *Ramillete de entremeses y bailes,* Madrid: Castalia, 1980. Claro que, como en el resto de los ejemplos que cito, no puedo manejar todos los testimonios de la tradición textual, terreno que está cambiando sustancialmente con los trabajos de Blecua, Crosby, Jauralde y otros estudiosos, pero la frecuencia de ciertas lecturas me parece suficientemente significativa. Por lo demás no pretendo hacer precisiones bibliográficas y textuales, sino ejemplificar la actitud que propugno.

Janer, Blecua y Bergman imprimen *melindez;* Astrana, *melindre* («melindez... nos parece errata por *melindre*, y así hacemos la corrección»). La lectura correcta debe de ser *Meléndez,* nombre de una conocida familia de fabricantes de paños en Segovia. Eran muy apreciados sus refinos negros. Quevedo usa este término varias veces como referencia al pelo negro (generalmente teñido) [5]. Ortega pide un *clavillo* (*clavo* llamaban a las barbitas pequeñas, como lo certifica, por ejemplo, un texto de Castillo Solórzano [6]) de color tan negro como los paños que fabricaba Meléndez, y con esto un poco de bozo parecerá hombre y no lampiño capón. Debe enmendarse *melindez* por *Meléndez.*

No siempre nos encontramos con problemas de léxico o fraseología. La puntuación es fundamental. No parece hacedero conservar rígidamente la puntuación de los textos base: parte esencial de la responsabilidad editora es la elaboración crítica de la puntuación. El romance 787: 49-60, en que la locutora se queja de sus vestidos agobiantes, se lee en todas las ediciones (Janer, BAE, p. 497; Astrana, Verso, p. 600; Blecua):

Han de criar estas ligas
telarañas en las rosas;
son murciélagos mis bajos,
que no hay sol que los conozca;
las zancas, de tenedor;
que a poder de pura borra,
por pantorrillas nos venden
las que compraron pelotas.
Las que en malos pasos andan,
por andar en dos garlochas,
envainen en hopalandas
zancas y patas frisonas.

Texto incoherente que requiere nueva puntuación [7]:

¿Han de criar estas ligas
telarañas en las rosas?
¿Son murciélagos mis bajos,
que no hay sol que los conozca?
Las zancas de tenedor
que a poder de pura borra
por pantorrillas nos venden
las que compraron pelotas,

[5] Examino estas referencias a Meléndez con más testimonios y observación de pasajes quevedianos en «Una alusión oscura y una enmienda: *Meléndez* en varios textos de Quevedo», que se publicará en *Filología* (Homenaje a C. Sabor de Cortázar).

[6] «No quiero yo... que vuestra merced tenga zalea de barba... solo la suficiente... y en las partes que se requiere la he de poner, dándole muy poblados bigotes y clavo», *Teresa de Manzanares,* ed. Valbuena en *Novela picaresca española,* II, Madrid: Aguilar, 1974, 373.

[7] MAS, *La criature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo,* París, 1957, 376, propone ya las interrogaciones. A estos signos hay que sumar otros detalles en los versos siguientes.

las que en malos pasos andan,
por andar en dos garlochas,
envainen en holapandas
zancas y patas frisonas.

Los vv. 49-52 son preguntas retóricas en paralelo, que ponderan lo absurdo de los vestidos, reclamando respuesta negativa implícita en su misma formulación. Los siguientes aluden a dos tipos de piernas a los que sí convendría ir tapadas: las muy flacas, que se ponen borra para abultarlas, y las enormes. Sigue la construcción paralelística: la puntuación de las ediciones mencionadas rompe la sintaxis, el sentido y la organización métrica y retórica.

Al 780 (vv. 97-100), en cambio, sobran, en las ediciones de Astrana (p. 113) y Blecua (reproduce la de las *Tres Musas*) los signos de interrogación: en ese elogio de la sarna se pondera su utilidad: debemos leer, pues:

El hombre, que entre animales
es el más noble y perfecto
tuviera superfluidad
a no estar tú de por medio,

pues Dios

en vano le hubiera dado
las uñas, si demás desto
no tuviera que rascar
y tuviera algo superfluo.

Y abandonar, por tanto, la mala lectura:

El hombre, que entre animales
es el más noble y perfecto
¿tuviera superfluidad
a no estar tú de por medio?

con esta pregunta retórica que acusa implícitamente a la sarna de superfluidad, lo que es contradictorio en el contexto.

Igualmente veo de poca utilidad el mantenimiento a ultranza de las grafías sin relevancia fonética, que puede llevarnos a evitar modificaciones necesarias. Un olvido o equivocación frecuentísimo afecta a la cedilla de la ç: bien la olvida el copista, bien se confunde de tipo el cajista. Esto sucede en el 753, «Hagamos cuenta con pago» (versión del ms. 3797 y 3879 de la B. Nacional de Madrid, que Blecua llama A), o «Villodres con Guirindaina» (versión B, del *Parnaso*): una buscona se despide del antiguo amante y le ofrece varias misas cuando le ahorquen, si es que quiere dedicarse al robo:

Mas si retocando bolsas
quiere vivir de pellizco (vv. 113-4 de A)

Y si retocando bolsas
quiere vivir de pellizcos (65-6 de B)

que debemos leer:

Mas si retozando bolsas

contra lo que leen el *Parnaso,* los manuscritos, y los que editan Hill [8], Astrana (p. 314) y Blecua. Este error gráfico (*c* en vez de *ç*) aparece en otros lugares de estos textos base: en el v. 100 de A, *carça* por *çarça;* en el 115 *bocal* por *boçal;* en el ms. 3797 *carça* por *çarça;* en el ms. 3879 *carza* por *çarza.* En el 677, v. 27 *retocandome,* que Blecua corrige bien en *retozándome,* y en otros lugares *ataracaban* (por *ataraçaban,* 694, v. 31, B) *muslaco* (por *muslaço,* 701, v. 93). La imagen de «retozar» aplicada al robo es usual en germanía, lo mismo que pellizcar. Entre ambos vocablos hay correspondencia estrecha y se usan también en el lenguaje erótico. Los dos aparecen juntos en otros textos, alguno muy cercano al citado de Quevedo. Para *Autoridades* retozar «se toma también por pellizcar». En el romance 760 (el del Pelícano), v. 48, escribe «Te retozara a pellizcos». Y en contextos de robo *pellizcar* es «hurtar» [9]. Compárese, en fin, con Quiñones (cit. en el *léxico del marginalismo*):

y sirviendo a un mercader
de hacienda aterciopelada,
le pellizcó los talegos
y le retozó la plata.

Otro ejemplo de grafía causante de error se da en el 728, en la burla del borracho:

El otro, que se pudiera,
según enfila de mosto,
ceñir en vez de pretina,
con aros cintura y lomos (vv. 43-6)

La lectura *enfila* (también así en Astrana, p. 410) es a todas luces errónea y está causada por confusión de la *f* y la ese larga. El borracho *ensila* (*ensilar,* echar grano en el silo, y «por metáfora vale comer mucho

[8] HILL, «Una jácara de Quevedo», *RHi,* LXXII (1928), 493-503. Propuse esta enmienda ya en «En torno a la anotación filológica de textos áureos», *Criticón,* 31 (1985), 5-43. Añado aquí otros testimonios y argumentaciones que me parecen certificarla.

[9] Cf. también el poema 542 «Ladrón que se despide de sus instrumentos» y que abandona las ganzúas «garabatos sazonados/ con que toda ventana se retoza», vv. 5-6 para este *retozar.*

porque el comilón echa la comida en el vientre como si fuese en un silo», *Aut.*) y no *enfila*. La misma imagen usó el autor del *Lazarillo:* «ya yo tenía otras tantas libras de pan ensiladas en el cuerpo» (Tratado III).

La acentuación es un poco menos peligrosa, pero no faltan casos de falseamiento de sentido. En el 865 hay una serie de amantes provechosos y hueros que una buscona debe aceptar o rechazar según su rentabilidad. Uno es el viejo teñido. Blecua y Astrana (p. 577) ofrecen un texto que refleja el del *Parnaso:*

> Vejecito escribanía,
> pues que, bien mirado al sol,
> es tinta y papel su barba
> de la pluma que guardó. (vv. 193-96)

Y que resulta incoherente: falta un acento (no está en el *Parnaso,* ed. 1648, p. 376, pero eso es irrevelante):

> Vejecito escribanía,
> pues que, bien mirado al sol,
> es tinta y papel su barba.
> dé la pluma que guardó.

Es el verbo *dar.* no preposición lo que debemos leer. *Pluma* «metafóricamente se toma por riqueza, bienes y hacienda, y así se dice Fulano tiene pluma» (*Aut.*) [10].

Todos estos problemas suponen un casuismo variopinto imposible de sistematizar. Podríamos acumular muchos ejemplos quevedianos. Me limitaré a sugerir algunas enmiendas a otros pasajes que creo necesitados de corrección:

a) Soneto 837, v, 11 «peor es tu cabeza que mi pes»: ha sido corregido en las ediciones modernas por *mis pies.* Se debe mantener la lectura del ms. 108 de la B. Menéndez Pelayo *mi pes.* Varios versos del soneto terminan en palabra latina (*tus* "incienso", v. 3; *pus,* v. 2; *mus* "ratón", v. 6; *os* "boca", v. 9): *pes, pedis* es otro vocablo latino paródico y castellanizarlo es privar al soneto de un elemento satírico antigongorino.

b) en el 687, un manto que ha ocultado los defectos de las mujeres a quienes tapaba, se acusa:

[10] Para *pluma* 'dinero' cf. además de los textos que cita el *Léxico del marginalismo,* LUJÁN DE SAAVEDRA, *Guzmán de Alfarache* (ed. Valbuena, *Novela picaresca* cit. I, 725 «se encaminaban a dejarme sin pluma»); ALEMÁN, *Guzmán,* ed. Rico, Barcelona: Planeta, 1983, 294 «pocas expensas, muchas veces hechas, consumen la sustancia, váseles, cayendo la pluma»; CORREAS, *Vocabulario de refranes,* ed. RAE, 424 «se dice tener pluma... el que es rico», etc.

Carátula de un bizca,
desmentidos ojos zambos,
y en sus niñas vizcaínas
el vascuence de sus rayos.
Adargué cara frisona (vv. 33-37)

según imprimen Blecua y Astrana (p. 363), lo mismo que Mas (*Caricature de la femme...*, París, 1957, p. 377). La única lectura con sentido es, sin embargo:

desmentí dos ojos zambos

esto es, 'disimulé los ojos torcidos de una bizca tapándoselos como si fuera una careta', lectura exigida además por la serie paralelística de pretéritos.

c) Igual problema de falsa unión de palabras corrompe el texto de la comedia *Pero Vázquez de Escamilla,* quien pondera su dominio del hampa y describe los tributos que le rinden otros jaques. En Blecua (y Astrana):

garrampiés medio vestidos
ahorcaborricas cuatro;
Cerbellón, joyas de oro,
Centellas, piezas de paño (vv. 220-23)

Pero se trata de una serie de nombres: *Garrampiés* es nombre de jaque atestiguado [11], igual que Ahorcaborricas: debe imprimirse

Garrampiés me dio vestidos
etc.

Un poco antes, en los vv. 217-18, en la serie de categorías hampescas se mencionan albaneseros, largartos, bruhadores, etc. Estos *bruhadores* (Astrana, p. 714; Blecua, v. 218) es mala lectura del ms. 108, que trae *brechadores,* con grafía confusa pero indudable si se recuerda que *brechador* se documenta en varios textos germanescos con el sentido de 'tercero en el juego', 'ladrón' (Cf. *Léxico del marginalismo).*

d) Más complejo es otro pasaje de los *Sueños* que viene reiterándose en todas las ediciones, en forma, a mi juicio, deturpada. Como en otros casos propongo una corrección para la que no tengo evidencias textuales,

[11] Cf. J. L. ALONSO HERNÁNDEZ, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII.* Salamanca: Universidad, 1979, 297.

pero que puede apoyarse en otros pasajes quevedianos. Me refiero al retrato de Don Diego de Noche en el *Sueño de la Muerte* [12]:

> Muy angosto, muy a teja vana, las carnes de venado, en un cendal, con unas mangas por gregüescos y una esclavina por capa (...) se llegó a mí un rebozado

Pasaje incomprensible en su referencia a las carnes de venado. ¿Qué función desempeñan en este retrato las carnes del cérvido de marras? En mi hipótesis, el primer transmisor del texto (y en su seguimiento todos los demás que he podido ver) asoció el vocablo *carnes* con *venado,* interpretando erróneamente la palabra que venía escrita tras *carne,* y que estaba en relación paranomástica con el sintagma *de venado.* En suma, lo que Quevedo debió de escribir no es *de venado,* sino *devanado.* El texto que propongo es:

> Muy angosto, muy a teja vana las carnes, devanado en un cendal...

que resulta inteligible, coherente y de acuerdo a los usos expresivos de Quevedo. Don Diego viste un traje desgastado y harapiento, y por tanto puede decirse de él que lleva las carnes a teja vana («Modo adverbial con que se explica que el edificio o cuarto solamente tiene la cubierta del tejado; y metafóricamente se dice de las cosas que son o están a la ligera, sin defensa ni reparo», *Aut.,*) interpretación que se refuerza si se recuerda que en germanía *tejado* podía significar la capa o el abrigo (*Léxico del marginalismo*) [13]; viene envuelto (*rebozado*) en una ropa muy fina, raída, a la que llama *cendal* por su sutileza («tela muy delgada, sutil y transparente» *Aut.*). *Devanado* es palabra favorita de don Francisco (*devanar* «traslaticiamente se toma por envolver alguna cosa con otra», *Aut.*) y en este sentido es cliché característicamente quevediano; sin agotar las ocurrencias se documenta en:

> 595, v. 2 devanado en pringue y telaraña
> 701, v. 9 devanado en una manta

[12] El pasaje, en la forma que yo creo defectuosa, sin que en ningún caso haya observaciones sobre su sentido, ha pasado a las ediciones más recientes desde la príncipe. Aparece así en la ed. de *Sueños y discursos,* Barcelona, 1627; *Desvelos soñolientos,* Zaragoza, 1627; *Juguetes de la niñez,* Madrid, 1631; *Obras,* ed. Fernández Guerra, BAE, 23 (FERNÁNDEZ GUERRA anota las variantes con el Ms. 9073 de la B. Nacional; otra edición de Pamplona, 1631; de Barcelona, 1635; la de FOPPENS en Bruselas, 1660; la de SANCHA en Madrid, 1791: no muestran diferencias en este pasaje); igual imprime CEJADOR (Clásicos castellanos, 31), FELICIDAD BUENDÍA, *Obras completas.* Prosa, Madrid: Aguilar, s.a.; F. C. MALDONADO en su ed. de Madrid: Castalia, 1972, p. 226; ETTINGHAUSEN, ed. de Barcelona: Planeta, 1984, p. 144; M. ETREROS, ed. Barcelona: Plaza y Janés, 1984, p. 218. No he visto los Mss. 152 de la B. de Ménendez Pelayo; Add. 26867 del British Museum; codice 477 de la B. de Dijon: cf. J. A. TAMAYO, «El texto de los *Sueños*», *BBMP,* XX (1945), 456-93.

[13] Cf. También TIRSO, *La celosa de sí misma,* ed. B. de los Ríos, *Obras dramáticas completas,* II, Madrid: Aguilar, 1952, 1462 «anda a sombra de tejados,/ si el manto los significa».

759, v. 93 devanada en la camisa
764, v. 63 devanado en su bohemio
855, v. 14 devanado en un capote
872, v. 42 devanado en sogas
872, v. 73 devanada en la manta
875, I, v. 298 devanado en pringue
875, I, v. 928 le devanaron en cadenas
875, II, v. 103 en cruces va su cuerpo devanado
etc.

* * *

Mi conclusión es bastante de Perogrullo: las notas filológicas, dentro de los límites que se consideren oportunos, son necesarias tanto en el extremo del lector, que sólo con su ayuda podrá, normalmente, alcanzar un grado aceptable de competencia, como en el extremo básico de la preparación del texto, que difícilmente podrá ser fijado en muchos casos sin una simultánea labor ecdótica y hermenéutica. Propongo considerar, en suma, a la hermenéutica filológica como disciplina indispensable y propia del editor. Siempre que sea posible deberíamos hacer ediciones con notas: más importante que esforzarse en el mantenimiento de grafías irrelevantes que alejan al posible lector, me parece esforzarse en la anotación, que lo acerca. Más importante que el respeto supersticioso a la letra de un texto me parece la depuración crítica que una correcta labor de anotación puede cimentar.

Ignacio ARELLANO

EDICIÓN CRÍTICA DE LAS *CASTIGATIONES IN POMPONIUM MELAM*, DE HERNÁN NÚÑEZ

Importancia del texto en la historia del humanismo y de la crítica textual.

La edición crítica de *Castigationes in Pomponium Melam,* del humanista español Hernán Núñez, el Comendador Griego, representa una contribución especial para la historia del humanismo. No se trata exclusivamente de la edición de una obra filologíca, sino que es una aportación a la historia de la ciencia de aquel período, ya que la *Chorographia* de Pomponio Mela es un tratado de geografía física del universo que se ocupa también de la geografía humana, parcela del conocimiento donde en el mundo clásico se refugiaban importantes cuestiones de la cultura, datos sobre los pueblos diferentes que habitaron el mundo antiguo, sus costumbres, referencias a obras de arte, templos o monumentos de civilizaciones, perdidos ya en el siglo primero de nuestra era, sin olvidar el interés del autor por dejar constancia de las huellas de las leyendas mitológicas de la vida de los hombres y de los pueblos.

Desde otro punto de vista hay que subrayar la importancia de esta obra. Uno de los principales problemas de nuestro humanismo reside en que apenas nos hemos preocupado de poner a punto los textos de nuestros autores, corrientemente citados y, sin embargo, poco o nada leídos, desconocidos al carecer de ediciones de sus obras. Es casi escandaloso que de Hernán Núñez, figura señera del humanismo español de la primera mitad del siglo XVI [1], al que hacen referencia figuras relevantes [2] de aquel período, no exista ninguna edición de ninguna de

[1] V. Asís Garrote, María Dolores de, *Hernán Núñez en la Historia de los Estudios Clásicos*, Madrid, 1977, 263 pp.

[2] Lucio Marineo Sículo le encomia en la primera de las cartas del libro XV de sus *Epistolas familiares;* Matamoros en su *Apología,* núm. 104; León de Castro en el prólogo que escribió para el *Refranero* de Hernán Núñez; Juan de Mal-Lara en el folio 293 de su *Philosophia Vulgar,* Sevilla, 1568; Martín de Azpilicueta en el capítulo 19 de *Comentarium de Horis Canonicis;* Cristóbal de Orozco en sus *Annotationes ad Aetii Interpretes.* Entre los europeos, Iustus Lipsius en *Electorum,* lib. II, 8; A. Scottus en la biografía de Hernán Núñez que incluye en su *Pomponii Melae, de situ orbis libri tres,* Antuerpiae, 1582. Para completar esta nota v. Asís, ob. cit., pp. 80 y ss.

sus obras ni latinas ni en romance. Disponemos de muy pocos documentos —si exceptuamos la *Gramática* de Nebrija y alguna otra muestra— que constituyeron la expresión de lo que fue nuestro saber en los «studia humanitatis», *fuentes imprescindibles para interpretar nuestras letras de los siglos áureos.*

La edición de las *Castigationes* de Hernán Núñez nos acerca a uno de nuestros mejores humanistas, hombre dialogante con la universal cultura clásica; conocedor directo de los autores griegos y latinos —sólo el testimonio de su biblioteca es suficientemente expresivo [3]— y relacionado con los humanistas más notables de su tiempo. De las muchas pruebas que pueden aducirse, y que se encuentran en el estudio introductorio que figura en la edición crítica que presento, voy a aludir al expresivo texto que Hernán Núñez escribe en la portada de su obra [4]:

> «Correcciones a Pompolio Mela, geógrafo eminentísimo. Se le han curado cerca de seiscientas heridas inflingidas por los libreros y correctores ignorantes. Se han traído a colación muchos pasajes de otros autores que escribieron sobre Pomponio, sobre todo de Lorenzo Valla y de los traductores de Estrabón y Tolomeo. También se han aclarado algunos «lapsus» del mismo Pomponio, de Plinio, de Estéfano y Aristóteles. Se ha cuidado la ortografía de los lugares, según el uso de diversos autores tanto griegos como latinos. Léelas, lector, felizmente.» (Se ha traducido el texto original latino.)

En la presentación de Hernán Núñez se manifiesta un tercer aspecto que subraya la importancia de esta edición. La obra del Pinciano constituye un testimonio importante de lo que era la crítica textual y la edición de textos clásicos en el período de nuestro Renacimiento. A ello nos referimos a continuación; pero antes es preciso enumerar dos epígrafes del estudio introductorio. Me refiero a aquél que sitúa el humanismo de Hernán Núñez en el contexto del humanismo europeo y al siguiente que estudia las *Castigationes*, su fecha de impresión, otras circunstancias de la historia y docencia en nuestras universidades y su relación con otras obras del Pinciano. Ambos aspectos ayudan a situar el alcance de la labor de Hernán Núñez.

Nuestro autor en la crítica textual del momento

En dos lugares de las *Castigationes* Hérnan Núñez expone en qué ha consistido su trabajo: en la portada de la obra, y en el prólogo o dedicatoria a Juan Quiñones, Maestrescuela de la Universidad de Salamanca. En la portada se refiere en primer lugar al número de

[3] Ob. cit. pp. 243 y ss., donde figura una lista de incunables, además de los manuscritos y libros donados por el Comendador a la Biblioteca de la Universidad de Salamanca.

[4] *Castigationes in Pomponium Melam,* Impresus Salmanticensi. Ex officina eximii Ioannis Iuntae. Anno MDXLIII.

correcciones realizadas: seiscientos pasajes corregidos de errores de libreros y correctores ignorantes. Inmediatamente alude a otra tarea, quizá la más querida para el humanista y la que más dice de su labor de profesor: la anotación del texto con referencia a otros pasajes de la antigüedad. Recoge también el trabajo realizado por otros humanistas. En primer término el de Hermolao Bárbaro y otros intérpretes. Nombra explícitamente a Lorenzo Valla, y a los traductores y comentaristas de Estrabón y Tolomeo.

También ha señalado los errores del propio Mela respecto a los conocimientos geográficos y los ha corregido basándose fundamentalmente en Plinio, Estéfano y Aristóteles. Finalmente ha procurado establecer una ortografía más exacta, apoyándose en el uso de diversos autores tanto griegos como latinos.

En el prólogo a Juan de Quiñones, además de referirse a las anotaciones de Hermolao, cita a Mariangelo Accursio, corrector también de Mela, y a otros, éstos ya de una manera implícita, para reconocer que, gracias a la labor de todos, se ha podido poner remedio a un autor que casi estaba a punto de perecer. E inmediatamente pasa a enumerar los defectos del texto. Faltaban muchas palabras y, no sólo palabras, sino a veces renglones enteros; otras sobraban o se le atribuían en falso; otras estaban escritas desordenadamente; se leían otras mal escritas; se habían insertado en el texto glosas de gramáticos ignorantes y aprendices; también se habían insertado añadidos simples, de correctores imprudentes.

Ante tal estado del texto, con la mayor diligencia que pudo, en unos casos lo sanó, en otros lo dejó en mejor estado en busca de una explicación más exacta; siempre dio su juicio dejando libertad para que cada uno tuviera el suyo.

Cuando inserta, en las *Observationes* a la *Historia Natural* las *Retractationes quorumdam locorum in Pomponium Melam* nos dice en la introducción a las mismas —después de confesar que es humano el errar, y que no sólo los antiguos: Mela y el propio Plinio confesaron en su obra un margen de error, sino los modernos, el propio Hermolao corrigió lo que había escrito en la edición «princeps» de sus *Castigationes*— que es su intención corregirse de lo que antes dijo, en algunos casos, y añadir con pocas palabras algunas observaciones más.

La actitud de Hernán Núñez muestra una libertad desmesurada respecto al texto; también audacia. No se trata de comentar y corregir lugares difíciles, sino, partiendo del hecho que para un humanista era incontestable —el del mal estado en que había llegado el autor— de corregir la *Chorographia* del principio al fin, para librarla de los errores introducidos por copistas y editores, y hasta subrayar los errores del propio autor latino. Pero fue tarea también fundamental para Hernán Núñez la de ilustrar la *Chorographia* y lucir su saber humanista. Citas de

geógrafos e historiadores en primer término, pero también de poetas, dramaturgos y filósofos. Autores antiguos fundamentalmente, pero no faltan tampoco los modernos, Hermolao, Mariangelo, Aldo Manucio, Lorenzo Valla, Marsilio Ficino, y medievales que habían realizado la tarea de mantener presente el mundo clásico. Y junto a los autores los saberes: la geografía, la astrología, la historia de civilizaciones desaparecidas, las matemáticas, los intrumentos de medición de la tierra, la medicina y los fármacos, las ciencias de la naturaleza, el arte y la arqueología. Al no poder ejercer el cotejo de manuscritos, carecía de ellos, la tarea filológica se orienta, en el caso de Mela, hacia una crítica interna del texto, basada en el «usus scribendi» del autor; aplica sus conocimientos gramaticales y ortográficos en las dos lenguas —griego y latín—, confronta sus opiniones y enmiendas con las que habían realizado Hermolao y otros y con el texto base que elige, por ser el más enmendado; también confronta su texto o sus enmiendas con la lectura de la edición aldina. En el caso de la conjetura Hernán Núñez deja muy claro que ésta es un juicio personal, quedando a salvo que cada uno tenga el suyo.

Antes de comenzar las anotaciones, Hernán Núñez aclara que para corregir a Pomponio ha seguido una edición publicada en París el año 1539, en la imprenta de Christiani Vuecheli. Expone las razones de esta elección: ser muy reciente y la más corregida de las que hasta entonces habían llegado a sus manos [5]. He podido localizar este texto base, cuya portada reza así:

> «Pomponij Melae de situ orbis libri tres, summa fide atque diligentia recogniti, una cum annotationibus Petri Ioannis Olivarij Valentini, viri in Geographia eruditissimi. Cum indice copiosissimo».

Y a pie de página: «Parissiis. Ex officina Christiani Wecheli sub scuto Basiliensi. MDXXXIX».

El texto base, en su aspecto formal, presenta semejanzas con la obra del Pinciano: el mismo formato en sus páginas y casi igual la disposición del texto. Las anotaciones de Olivario, sin embargo, son distintas de las de Hernán Núñez: poseen un carácter más escolar.

Hernán Núñez, que asume la tarea de corregir el texto de Mela de los descalabros con los que se nos han transmitido y que no posee como hubiera deseado códices para realizar el cotejo, intenta lo que es posible, aplicar su saber para llegar no sólo a restaurar el texto, sino a una «verdad objetiva», testimoniada unánimemente por los autores de la

[5] «Ante quam ad rem accederem, praefandum duxi, me in castigando Pomponio ea exemplaria quae excussa sunt parisiis. Anno MDXXXIX in officina Chistiani Vuecheli. Tum quod recentissimae erant impresionis, tum quod speciem praeferant emendatae lectionis, praeter caetera quae usque ad id tempus in manus inciderant».

antigüedad. Para juzgar, desde hoy, su método habría que aplicar a nuestro humanista lo que Giovanni Pozzi [6] escribe a propósito de Hermolao Bárbaro y sus *Castigationes plinianae*. Pensaban los humanistas que los errores de un texto se debían a la obra de correctores y copistas; y que ello se subsanaba en gran medida por el testimonio de los escritores, ya que estaban persuadidos de la perfecta «concordia» entre los testimonios escritos en la antigüedad en materia de las ciencias naturales y de arqueología histórica. Por ello los errores que cometió el Pinciano —como los cometieron Hermolao y otros humanistas de su tiempo— proceden fundamentalmente del método empleado para la fijación de un texto antiguo que ha llegado hasta nosotros mediante una tradición a la que hoy concedemos el valor y el estudio que merece.

El texto de las «Castigationes» en la edición crítica

De ninguna de las obras de Hernán Núñez, por tanto tampoco de las *Castigationes in Pomponium Melam,* se conservan los manuscritos o autógrafos; en el caso de esta obra conocemos por carta que dirige a Zurita [7] que «el volumen es de XXX pliegos de mi mano que cabrá en XV de impresión». Lo más cercano a lo salido de la pluma del humanista es la edición «princeps» de 1543 [8]. Es la que se ha transcrito. Se han transcrito también las «Retractationes» a las *Castigationes in Pomponium Melam,* redactadas a la vez por Hernán Núñez, sus *Observationes* sobre la *Historia Natural* de Plinio, y publicadas en la edición «princeps» de la obra pliniana, en Salamanca en 1544. Dichas «Retractationes» se hallan en el volumen primero de las *Observationes* a Plinio, folios XXXIIII al XXXVII [9].

La disposición del texto en la edición «princeps» es la siguiente: una portadilla que ya hemos comentado; la dedicatoria-prólogo a Juan Quiñones; la observación, destacada en el folio III, de cuál es el texto base que ha seguido para sus correcciones; en el folio siguiente comienza a reproducirse el «Proemium» de Mela, según el texto base; en el folio IIII se publican las enmiendas del humanista al «Proemium»; y a continuación se reproduce el capítulo primero según el texto base, al que seguirán las enmiendas de Pinciano.

Es decir, que el procedimiento empleado para la edición de sus

[6] HERMOLAI BARBARI, *Castigationes Pliniae et in Pomponium Melam,* edidit G. Pozzi, «Antenore». Padua, 1973, vol. I, Introduzione, pp. XCV-XCVI.

[7] DORMER-USTARROZ, *Progresos de la Historia en el Reino de Aragón y Elogios de Gerónimo Zurita,* Zaragoza, 1680, p.537.

[8] *Fredenandi Pintiani Castigationes in Pomponium Melam,* Salmanticae, 1543.

[9] *Fredenandi Pintiani Obsercationes in loca obscura aut depravata historiae naturalis C. Plinii, cum retractationibus Pomponii Melae,* Salmanticae, 1545.

Castigationes consiste en reproducir el texto, según la edición de París de 1539, capítulo por capítulo, y se añaden, a cada uno de los mismos, sus observaciones. Cada una de las enmiendas reproduce la frase o el pasaje del texto base; y a continuación, con el mismo tipo de letra, sigue la corrección o anotación del Pinciano. Estas correcciones o comentarios van escritos seguidos en el texto, separados cada uno con el siguiente signo: d.

En la transcripción no reproduzco el texto de cada uno de los capítulos del texto base, sino sólo el de las enmiendas. Estas enmiendas, respetadas íntegramente, se hayan sometidas a un orden, a una combinación de letras —uso de la cursiva o no—, a una puntuación y a la referencia de un aparato crítico, el de la edición de Parroni [10]. Con ello me parece que se responde a las exigencias de una edición crítica y de un lector moderno.

En cuanto al orden, le he dado un número correlativo a cada uno de los capítulos, y dentro del capítulo un número también correlativo a cada una de las enmiendas. Por tanto comienza la numeración de las mismas cada vez que se inicia un capítulo, porque entiendo que este criterio responde al modo como organizó su obra Hernán Núñez, al insertar sus enmiendas en bloque, al final de cada capítulo del texto base, dándole así una unidad textual a las correcciones que se refieren a cada capítulo; he respetado los títulos con que encabeza las enmiendas para cada capítulo.

En cuanto al uso de la letra cursiva, la utilizo para el texto base, tal como lo reproduce Hernán Núñez antes de iniciar su corrección; le concedo un renglón del texto y le acompaño de un número entre paréntesis que corresponde a los parágrafos de los capítulos tal y como aparecen en la edición de Parroni, que he seguido y de la que recojo, como explicaré a continuación, su aparato crítico, respecto a los pasajes sobre los que versan las «castigationes» del humanista.

En renglón aparte y formando bloque reproduzco lo enmendado o comentado por Hernán Núñez. Se usan las comillas para distinguir lo que es pasaje enmendado de lo que son comentarios del humanista; también las utilizo para la cita de autores que Hernán Núñez introduce en el texto. Añado, entre paréntesis, la identificación de la cita del autor clásico traído a colación por el humanista. Cuando las «Castigationes» pueden ser ilustradas por los comentarios que para los mismos pasajes ha elaborado Parroni, se cita entre paréntesis la página de su obra, donde se encuentra su comentario correspondiente. Figura también al final de la enmienda la localización de los lugares de las *Castigationes* de Hermolao Bárbaro anotadas por el Comendador.

El aparato crítico que acompaña a cada enmienda va en el texto

[10] POMPONII MELAE, *De Chorographia libri tres*, Introduzione, edizione critica e commento a cura di Piergiorgio PARRONI, «Edizione di storia e letteratura», Roma, 1984.

sangrado. Sigo la edición de Parroni, anotando en el texto sangrado en primer lugar la lectura que dicho autor fija en su edición. Recojo a continuación las referencias, si las hay, de su aparato crítico.

El texto de Parroni tiene como base fundamental al Vaticano Latino 4929 (siglo IX). Toma en cuenta, además, los manuscritos más recientes utilizados bajo varios aspectos y, desde el punto de vista crítico textual, para reconstruir de un modo más preciso la historia de la enmienda.

La selección de los manuscritos más recientes —y son estas palabras de Parroni (pp. 95 y ss.)— se inspira en un criterio meramente económico: obtener el máximo resultado, empleando el menor número de testimonios. Así ha aislado un conjunto de trece manuscritos de los ciento diecinueve que reseña en la introducción (pp. 60-80). A su juicio la contribución de los «recentiores» al texto de Mela «es en sentido absoluto casi mínima, ya que sus enmiendas entraron en seguida en la tradición editorial convirtiéndose en patrimonio común; su interés reside, sin embargo, en que constatan cuál era el estado del texto de la *Chorographia* en la etapa humanista».

En el Vaticano Latino, Parroni tiene también en cuenta las dos manos que siguieron a la del primer copista: la revisión realizada mediante la confrontación con el modelo, revisión que Billanovich identificó hecha por Enrique de Auxerre y a la que Parroni llama V2, dejando el nombre de V1 para la versión del copista primitivo. Llama V3 el rastro que un lector del texto de Mela dejó en la versión del Vaticano Latino, escribiendo con mayúsculas nombres propios y corrigiendo lugares.

Termino la presentación de esta edición crítica anotando el juicio que a Parroni le merece Hernán Núñez. En el apartado séptimo de su introducción, dedicado a las «ediciones, comentarios, epítomes, traducciones» de Mela, después de que se reseña la edición de París de 1536 con los comentarios de Pedro Juan Olivario, se lee la afirmación siguiente, referida a la labor del Pinciano:

> «Se da un notable paso adelante en la crítica textual con la edición, acompañada de las *Castigationes*, publicada en Salamanca en 1543, por Fernando Núñez Pinciano o Pinciano.»

El reconocimiento por parte de Parroni de la importancia de las *Castigationes in Pomponium Melam* de Hernán Núñez hace más apremiante que se saque del olvido esta obra.

María Dolores de Asís

PROBLEMAS Y OTROS DETALLES REFERENTES A LA BÚSQUEDA DE FUENTES MANUSCRITAS Y A LA PREPARACIÓN DEL TEXTO CRÍTICO: UN EJEMPLO, LA POESÍA CATALANA DEL BARROCO

Antonio Rodríguez-Moñino, exhumador de tantos manuscritos literario antes perdidos, olvidados y desconocidos, había escrito en una ocasión: «No es legítimo argüir que si ese estudio histórico literario de los poetas no se ha hecho es porque no hay textos, porque nos faltan obras, porque si se escribieron se han perdido. Puedo asegurar que eso es un cómodo trampolín para saltar en el vacío y nada más» [1]. Efectivamente, si se aplica este parecer a la obra poética del apenas recordado y casi inédito poeta catalán Joan Bonaventura de Gualbes (1643-1714), el célebre «Rector de Bellesguart», podemos llegar sorprendentemente a unas conclusiones casi idénticas: su documentación tanto poética como personal desaparece de la vista a raíz de la caída de la Ciudad Condal ante la comitiva franco-española. Gualbes era poeta satírico, estadista y heróe militar. Se le consideraba en su tiempo el tercer gran poeta del barroco catalán: Vicent Garcia y Francesc Fontanella son los primeros dos [2]. En cuanto a los documentos, se esconden, se olvidan, y el mismo poeta los había relegado al anonimato, por motivos obviamente políticos: Gualbes, en su poesía, se propone como un anti-borbónico ferviente [3]. Tal vez cierta documentación se confisca, a raíz de la represión llevada a cabo bajo el mandato de la ley de la Nueva Planta [4]. Por tanto, informaciones sobre y textos de Gualbes han quedado desapercibidos en anaqueles archivísticos del mundo occidental. Un clásico en su tiempo y durante por lo menos setenta años del siglo XVIII, Gualbes a duras

[1] ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, «Sobre poetas hispanoamericanos de la época virreinal», en *La transmisión de la poesía española en los siglos de oro* (Barcelona: Ariel, 1976), p. 176

[2] JOAN BONAVENTURA DE GUALBES, *Obres, siglos XVII-XVIII*, ed. Kenneth Brown (Barcelona: Barcino, «Els Nostres Clàssics, en prensa), véanse los cuatro caps. introductorios.

[3] Ob. cit., sección de «Poesies de temàtica política».

[4] JORGE RUBIÓ BALAGUER, «Literatura catalana», en *Historia general de las Literaturas hispánicas*, V (Barcelona: edit. Barna, 1958), p. 261.

penas entra en las historias consagradas de la literatura catalana [5]. Mi edición crítica de las obras de este Cisne del Besós y Llobregat arriba a incluir más de un centenar de poemas, procedentes ellos de once Mss. diferentes, localizados en Boston (Biblioteca Pública de Boston), Nueva York (Sociedad Hispánica de América), Barcelona (Biblioteca Nacional de Cataluña [BNC], et. alia.), y Santander (Bibl. Menéndez y Pelayo). Materiales para el aparato crítico se exhumaron tanto en estas mismas ciudades como en Madrid (BNM) y en bibliotecas y archivos comarcales de Cataluña.

Los detalles y problemas obvios —y a veces no tan obvios al novato en cuestiones de trabajo archivístico— que se relacionan con la búsqueda de fuentes y de la tradición y transmisión manuscrita de la obra de Gualbes con que se enfrenta el investigador son los siguientes: 1) se conocían, antes de las investigaciones, sólo quince poesías gualbesianas, contenidas/dispersas en cuatro Mss. de la Bibl. Nacional de Cataluña (nueve) y en la primera edición impresa de las poesías de Vicent Garcia, el célebre Rector de Vallfogona, 1703 (seis); 2) para poder localizar los Mss. desconocidos (el primero, en Boston; dos, además de pliegos sueltos, en la BNC; uno en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona; documentación familiar en el Archivo del Colegio de Notarios de Barcelona y en la Iglesia de los Santos Justo y Pastor, de la Ciudad Condal; documentación militar y de la vida pública en el Archivo de la Corona de Aragón y en la Bibioteca Episcopal) se tuvo que llevar a cabo un rastreo y búsqueda sistematizados de catálogos de biblioteca y de los mismos fondos, tanto en USA como en España. El manuscrito de máxima importancia para promocionar el estudio es el D. 47, de la Biblioteca Pública de Boston, aludido en el Ms. madrileño 13604, fol. 106, *Biblioteca Catalana.* Se había relegado al olvido durante más de doscientos años [6]. Otro códice crucial, el 2000 BCN, estaba erróneamente catalogado como poemario castellano, de temática referente a la coronación del nuevo monarca Felipe de Anjou (1700), cuando en realidad el que aparentaba en el *Catálogo de Mss.* de la BNC como obra en español sólo contiene tres poemas en este idioma frente a cuarente y tres en catalán. Como tal, ha quedado inapreciado al investigador de la poesía catalana del barroco. Otro hallazgo parecido ha sido el Ms. 407, de la madrileña Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano. Un tomo de varios que Bonilla y San Martín describía (1916) [7] como códice de varios

[5] ANTONI COMAS (y MARTÍN DE RIQUER), *História de la literatura catalana,* IV (Barcelona: Ariel, 1964, 1981), pp. 650-654: y Rubió, ob. cit., pp. 271-274.

[6] Consúltese mi «Un cançoner de poesies del segle XVII inèdit, obligat o desconegut: el Ms. D. 47, de la Boston Public Library», *Actes del Quart Colloqui de la North American Catalan Society* (1985), pp. 183-218.

[7] ADOLFO BONILLA Y SAN MARTÍN, «Un manuscrito inédito del siglo XVII: con dos cartas autógrafas de Baltasar Gracián», *Revista crítica hispano-americana* (1916), pp. 3-17.

papeles en español, de mano del tortosino Francisco de la Torre; resulta contener una decena de composiciones catalanas que, tal vez, sean de este insigne caballero catalán, amigo de Baltasar Gracián. O si no son de él, será la producción «catalana» de una academia literaria tortosina o valenciana que frecuentaba; 3) se nos obligó examinar cualesquier textos —poéticos, historicos, colecciones de varios, miscelánea— cuyo contenido versaba sobre la España de las últimas décadas de los Austrias y de comienzos del siglo XVIII. El Ms. 13604 BNM, antes referido, es un buen ejemplo; otro sería el Ms. 2073 de la BNC, cartapacio de varios papeles históricos, en su mayoría referentes a la Guerra de Secesión (1641-52). Contiene un poema, con fecha 1626, que se encuentra en otro Ms., pero adscrito a Gualbes; así se pudo descartar tal atribución de autoría equivocada [8]; 4) se logró localizar una décima gualbesiana en el Ms. B2543, fol. 168v, de la Hispanic Society of America, cancionero casi exclusivamente en español. Se emplearon ciertos recursos bibliológicos para así espigarla en el «Índice» de Rodríguez-Moñino y María Brey [9]: busqué *palabras claves,* como los topónimos de «Barcelona» y «Gerona»; *nombres propios* (Carlos II, Felipe V); *temática político-militar* (Guerra de Sucesión); *clasificación genérica* (antología, catalán, miscelánea, papeles, *recull* [–tomo de varios], rimas, varios y versos. La búsqueda se completó en el fichero de Mss. de la Hispanic Society, y resultó fructífera, ya que este investigador pudo localizar cuatro Mss. adicionales que contienen poesías catalanas de los siglos XVII-XVIII; 5) no poseemos ningún Ms. autógrafo del poeta, lo cual dificulta la atribución de autoría. En el caso del mayor número de las obras de Gualbes, hay que fiarse de la transcripción de Pedro Serra y Postius (1680-1747) —los Mss. D. 47 [BPL], 2000 [BNC], B2543 [Hispanic Society], y 3899 [BNM]—, un escritor culto pero autodidacta, no un amanuense profesional ni un intelecto del primer orden. Era mercader en sedas. De aquí un problema —difícil de remediar— de la pureza textual, y, por tanto, la urgencia de ejercer una *emendiato ope ingenii* en muchos casos. Pongo por ejemplo la décima del Ms. 2000 BNC, «*Sapiau hi ha un nou corralet*», en cuyo primer verso faltaba el complemento pronominal y adverbial de lugar, «*hi*»; cuarenta y seis poesías que atribuyo al poeta catalán constan todas en el anómino Ms. unitario 2000 BNC. Ya que tres de las mismas aparecen además en el BPL, bajo autoría de Gualbes indisputable, si puede

[8] Como paréntesis, comentaré un hallazgo del pasado verano de 1987. Mientras hojeaba Mss. en la Biblioteca Nazionale de Nápoles, encontré un códice, sobre *fortificaciones militares,* del olvidado humanista napolitano MARIO GALEOTA, amigo íntimo de Garcilaso de la Vega (Son. 35, Canc. V, Oda Latina 2) donde en la parte ulterior del texto práctico su autor prepara una bella disquisición sobre el príncipe perfecto, y donde, en un pequeño apartado, menciona y alaba a su recién fallecido compañero.

[9] *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*, I (Nueva York, 1965), pp. 242-253.

arriesgar el que todas sean suyas: según criterios de temática parecida, expresividad pareja, selección de formas estróficas y uniformidad de copista (Pedro Serra y Postius); 7) existen unos problemas de poesías atribuidas a Gualbes en un Ms. y que aparecen bajo nombre de Vicent Garcia, de «una Señora», o que son totalmente anónimas en otro. La normativa que establece Alberto Blecua, con respecto a la adjudicación de autoría, en casos dudosos, al poeta menos conocido, resulta a veces imposible de resolver para nuestro trabajo [10]; 8) Gualbes era un poeta bilingüe, tal como lo eran Vicent Garcia, Francesc Fontanella, Josep Romaguera, Antoni Peguera i Aimeric y Francisco de la Torre. Tres de las poesías del Ms. 2000 BNC están en español: 9) deben existir muchas más obras inéditas de Gualbes aún por descubrir. Un poeta capaz de redactar seis sonetos y una «Dedicatoria» en prosa laudatorios para la edición de las poesías de Vicent Garcia (1703) y unas cuarenta a consecuencia de la defunción del estimado Carlos II y del cambio de régimen político a favor de la Casa de Borbón (Ms. 2000 BNC), habrá compuesto innumerables décimas satíricas a raíz de cualquier alboroto o circunstancia. Amplié el *corpus poetarum* de quince en más de un centenar, y fácilmente uno se imagina una multiplicación por dos, tres o cuatro como la producción global del catalán setentón. El mismo Pedro Serra y Postius, en el epígrafe que encabeza el poema VI de nuestro estudio, admite no haber incluido ciertos poemas «*demasiadament mordasos e infamatòrios*» en su copia. Es posible, también, que poesías gualbesianas padeciesen en las operaciones de censura, confiscación y represión emprendidas bajo el régimen de Felipe de Anjou. Rubió y Balaguer puntualiza este hecho, pero hay que reconocer que en el caso de Gualbes (y de Antoni de Peguera de Aimeric [Ms. 22010 BNM]), hemos tenido margen de suerte al exhumar lo desconocido o supuestamente perdido para siempre.

Conclusiones y observaciones finales

Tales detalles y problemas referentes a la búsqueda de fuentes textuales de la edad áurea, sean en español o en catalán, pueden servir de lección de investigación archivístico para el no adiestrado.

Unas últimas observaciones son que: 1) las apariencias muchas veces engañan cuando uno trabaja con Mss. Por ejemplo, en el Ms. 407, de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, fol. 130r, se lee un romance que empieza,

Desmayada estaua España

[10] ALBERTO BLECUA, *Manual de crítica textual* (Madrid: Castalia, 1983), pp. 204-205.

Si nos fiáramos exclusivamente de este verso inicial, nunca nos cercioraríamos de que, en efecto, este romance está en catalán, ya que su segundo verso reza, «sens, força pera plorar»; 2) la literatura española y catalana nunca ha sabido de fronteras. Por ello, el investigador tampoco debe guardarlas. No obstante, la fuerte división político-ideológica entre Castilla y la Corona de Aragón en el siglo XVII (y que pervive hasta hoy día), las poesías de Quevedo y Góngora, como ejemplos, se seguían reimprimiendo en Barcelona a lo largo de los siglos XVII-XVIII. Barcelona no ha dejado de ser nunca la capital editorial del libro en español. En 1702, tres reimpresiones de obras quevedianas salen de las prensas barcelonesas: las *Obras en prosa*, 2.ª parte, la *Política de Dios* y *Las tres musas últimas castellanas*. Al año siguiente, sale *El Parnaso español*. Tal éxito editorial de la obra de Quevedo, el «Marcial español», aparentemente inspira, instiga o provoca al comerciante de seda catalán, Pedro Serra y Postius, a salvar del olvido las obras del «*Marcial català*», Gualbes. Las incluirá en su cancionero manuscrito, apropiadamente titulado *Lo Parnàs català* (–Ms. d. 47, BPL), tal vez con la intención de rivalizar o emular el primero.

Hay, en cambio, un curioso caso a la inversa, en cuanto a fronteras infranqueables: el de la castellanísima doña María de Zayas y Sotomayor, quien, en la primavera de 1643 figura entre el bando afrancesado-catalán, familiar de los Fontanella, destacados revolucionarios pro-gálicos [11].

El maestro Rodríguez-Moñino tenía razón: los textos poéticos de nuestros antepasados literarios están aún por exhumar en las bibliotecas y archivos. Y nos damos cuenta de que la historia objetiva y definitiva de la poesía hispánica del siglo XVII todavía se eleja de la realidad.

Kenneth BROWN

[11] Consúltese mi «María de Zayas y Sotomayor, Writing Poetry in Barcelona Under Siege (1643)», en *El Crotalón*, III (en prensa). Algunos datos semejantes aparecen en mi «El Vexamen d'acadèmia de Francesc Fontanella: context i text», *Llengua i Literatura*, II (Institut d'Estudis Catalans).

ALCANCES DE LA PRESENCIA BÍBLICA EN TEXTOS DEL SIGLO DE ORO

Cuando el historicismo era ya una tendencia dejada atrás por la crítica literaria y las propuestas formalistas podían parecer un punto sin retorno, la semiótica vino a llamar nuevamente la atención sobre la importancia de estudiar el terreno en el que cada obra había surgido. Lejos quedaban, ciertamente, las indagaciones sobre los supuestos condicionamientos de la época sobre el texto. Pero desde la concepción de la obra literaria como comunicación semiológica, como mensaje emitido a través de signos cuya significación depende de la interacción de diversos sistemas, se hizo manifiesta la necesidad de considerar los elementos lingüísticos en sus relaciones con sus generadores, usuarios y receptores en la situación comunicativa.

Es desde esta perspectiva de la reconstrucción, en la medida de lo posible, de los sistemas de referencia, que queremos presentar nuestras reflexiones sobre la consideración de la presencia bíblica en textos del Siglo de Oro. Es por ello por lo que no vamos a hablar de obras que estudian, traducen, citan o toman como indudable fuente, las Escrituras. Nuestro examen se encamina a las huellas que dejaron sus estructuras, sus imágenes arquetípicas, su particular tratamiento de la metáfora y otras características textuales, de un modo poco explícito, el cual requiere diversos grados de conocimiento del discurso testamentario para ser advertido. Vamos a trabajar sobre los datos de dos ejemplos concretos: un soneto de Garcilaso y una oda de fray Luis de León.

Alrededor de los años 30 quedó perfilada por la crítica una imagen de Garcilaso que respondía al representante de un Renacimiento pagano vuelto casi con exclusividad hacia la cultura grecorromana, creador de un mundo poético de tersura apolínea sin audacias expresivas. Demás está decir que estamos pensando, sobre todo, en el libro de Margot Arce. Es verdad que pronto fue discutida la esquematicidad de estas propuestas [1] y que otros estudios las presentaron de forma más matizada y aún tomaron

[1] Cf. la reseña de K. VOSSLER en *Literaturbatt für germanische und romanische Philologie,* LIII (Leipzig, 1932), nos. 7-8, pp. 267-268. Ofrece una síntesis fecunda en sugerencias que a nuestro juicio conservan una vigencia mucho mayor que el libro que reseña.

por caminos diferentes. Pero al tratarse de un seglar, autor de lírica profana, cabeza del clasicismo en Expaña y que escribió en ambientes bastante tolerantes desde el punto de vista religioso, generalmente en las interpretaciones de su poesía han prevalecido dos tónicas: la identificación de fuentes laicas y una interpretación del discurso atenta sobre todo, a la univocidad y al equilibrio. Hay también otra postura que queremos hacer notar. Cuando Marta Rosa Lida y A. Lumsden realizan, en sendos artículos, finos análisis sobre la presencia en Garcilaso de algunos motivos provenientes de la Biblia y la liturgia cristiana, manifiestan en las conclusiones que tales motivos eran fruto de una especie de reacción instintiva que en ciertos momentos se sobreponía al esmerado trabajo de la *imitatio* de carácter clasicista [2]. No vamos a cuestionar la postura neorromántica que sustenta estas conclusiones, pero lo que queremos subrayar es que de este modo se sentó la premisa, aún vigente, de que en Garcilaso el texto bíblico recibe un tratamiento mucho menos elaborado que otras fuentes.

Por todo esto nos parece importante relatar nuestras experiencias al hacer un estudio sobre el Soneto V [3]. En el análisis que le dedica Lapesa, subraya las connotaciones teológicas del segundo cuarteto:

> ...aunque no cabe en mí quanto en vos veo,
> de tanto bien lo que no entiendo creo,
> tomando ya la fe por presupuesto [4].

Ya Lumsden propone una fuente litúrgica de estos versos, que es la secuencia de S. Tomás de Aquino para la fiesta del *Corpus:*

> Quod non capis,
> quod non vides,
> animosa firmat fides,
> praeter rerum ordinem.

Incluso llega a considerar «cabe» como un eco del *capis* latino [5]. No acaba de convencernos tal propuesta, pero nos parece muy importante tomar en cuenta la postura de la investigadora en cuanto a analizar, en el nivel formal del texto, posibles influencias de otro texto que se aparta en

[2] MARTA R. LIDA, «Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española», *La tradición clásica en España,* Barcelona: Ariel, 1975, p. 93; y A. LUMSDEN, «Two Echoes of the Bible and the Christian Liturgy in G. de la V.», *BHS,* 29 (1952), pp. 147-152.

[3] S. CARRIZO RUEDA, «Otra fuente para el soneto V de Garcilaso y la suerte del culto al amor», *Criticón,*38 (1987), pp. 5-14.

[4] R. LAPESA. «La trayectoria poética de G.», *Garcilaso: estudios completos,* Madrid: Istmo, 1985, pp. 61-63.

[5] Cf. artículo citado, p. 148.

buena medida de los que tradicionalmente se relacionan con el poeta, pero al que por otra parte —considerando en forma amplia su entorno cultural— muy posiblemente tuvo acceso.

Volviendo a nuestro tema, puede apreciarse que ambos estudiosos limitan el aspecto de las connotaciones religiosas al 2.º cuarteto. En cuanto al 1.º, Lapesa recuerda que trata un motivo frecuente en la lírica amatoria: el amante lleva «inscripto» en su alma el rostro de la amada. Pero al intentar rastrear las fuentes de este caso, se sorprende de que el participio no sea «grabado», «dibujado» o «impreso» y cita al respecto el verso de Juan de Mena «emprensada tu figura». Postula entonces un hipotético entrecruzamiento con el verso de Petrarca «*E'l nome che nel cor mi scrisse Amore*», o con el de Aussias March «*M'oppinió es en non cor escrita*». Sin embargo, cuando nos ocupamos de este soneto, pudimos comprobar que la metáfora de la escritura en el espíritu es una figura poligenética presente en los clásicos y en el Antiguo y en el Nuevo Testamento, y de éste nos llamó particularmente la atención una frase de S. Pablo a los Corintios: «Vosotros sois carne de Jesucristo /.../ escrita no con tinta sino con el espíritu de Dios vivo, no en tablas de piedra sino en tablas de carne que son vuestros corazones» [6]. La metáfora fue frecuentemente utilizada durante toda la Edad Media [7] y tomando en cuenta esta tradición y relacionándola con las connotaciones teológicas del 2.º cuarteto y con la metáfora del hábito del primer tercerto, en primer lugar se evidencia una estructura interna mucho más coherente, porque las distintas imágenes se unifican en una hipérbole sacroprofana del amor. Pero, además, desde el punto de vista léxico, se aclara la elección del participio «escrito», sobre el cual debemos detenernos.

Un rostro *escrito* es algo tan desconcertante, que, si se hubiera tratado de un autor del siglo XVII, se habría tomado, quizás, como ejemplo del gusto barroco por las paradojas. Notemos que en las citas aducidas por Lapesa hay una lógica interna irreprochable: figura emprensada, nombre u opinión escritos. La misma extrañeza del crítico nos está demostrando que Garcilaso fue más allá de las fuentes que tradicionalmente se le atribuyen —Renacimiento italiano, March, *cancioneros*— para buscar otro tipo de producción metafórica. La diferencia radica en que en esas tres fuentes de la paradojas se aplican casi con exclusividad a estados emotivos o procesos mentales, pero no a los objetos. En cambio, la metáfora testamentaria, en su afán por expresar una realidad que trasciende a los sentidos, crea un mundo objetual que fusiona lo inanimado con la vitalidad de la naturaleza, como en la impresionante imagen apocalíptica del cielo con sus astros recogido como gigantesco

[6] II Corintios, III, 3.

[7] E. R. CURTIUS, *Literatura europea, Edad Media Latina*, México: FCE, 1955, vol. I, pp. 425-437.

pergamino. Se trata de aspectos prácticamente no estudiados todavía en su relación con la literatura española de los siglos de Oro.

En el caso que nos ocupa, el poeta ha partido de tradiciones cancioneriles [8], ha asimilado quizás los ecos de Petrarca y March y ha alcanzado una imagen paradógica de gran fuerza al incorporar la tensión pasional de la Epístola paulina: en virtud de la Fe y del amor, la naturaleza humana es también escritura. La metáfora de Garcilaso se abre en alusiones a lo afectivo y a lo racional, a lo humano y lo divino, y designa un texto que es imagen y una imagen que es texto [9]. Metáfora generadora de todo el poema que se sostiene sobre la creación de este referente propio y absolutamente singular. Estamos ante ese objeto productor de un sentido inédito que escapa al lenguaje de denominación, objeto que las corrientes actuales de teoría poética consideran verdadero índice de poeticidad [10]. Hemos podido apreciar su naturaleza desde la cita bíblica. Y también desde la consecuente comprensión de la estructura de todo el poema como hipérbole sacroprofana del amor, hemos llegado en nuestro citado trabajo hasta una canción de Juan de Mena que se revela como más que probable fuente directa de este soneto.

Las preguntas de carácter general que en consecuencia se imponen, son: a) ¿Cuáles eran los conocimientos de las Escrituras esperables de un seglar culto en la época del autor? —Aquí habría que tomar en cuenta, por ejemplo, el alcance de la vuelta a las fuentes propiciada por el cardenal Cisneros—. b) ¿Qué circunstancias particulares pudieron influir en cada caso concreto? —En el de Garcilaso habría que pensar, tal vez, en su presunto erasmismo—. Sabemos bastante acerca de la cultura clásica que sin duda poseía todo humanista, pero es más escasa y más difusa la información sobre los aspectos bíblicos que formaban parte de una cultura media y con cuya influencia hay que contar a la hora de los estudios textuales.

Bajo otro enfoque se presenta la cuestión de la Oda XVII de fray Luis, «Morada del Cielo». Sobre la profundidad de los estudios escriturarios del autor, sobre la relevancia que tienen dentro de su obra y, aún, sobre la relación con su agitada vida hay una nutrida bibliografía. Pero

[8] Se trata de la figura de la amada grabada en el alma del amante, la contemplación mental de la dama y la hipérbole sacroprofana del amor. También están presentes los tres usos tradicionales de la metáfora de la escritura en el espíritu: la aprehensión del conocimiento, el arraigo de pasiones o afectos y la alusión paulina, aquí analizada, acerca de las enseñanzas divinas y su efecto en el creyente. Es este el elemento que opera la fusión de los otros.

[9] Esta dualidad texto-imagen está ya presente en la bisemia del participio «escrito» señalada por Herrera: «Esta voz está puesta en la misma significación que γραφειν en la lengua griega que es escribir, o esculpir, o pintar.» Cf. en A. GALLEGO MORELL, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid: Gredos, 1972, p. 325.

[10] Pensamos, por ejemplo, en las propuestas de A. M. PELLETIER, *Les fonctions poétiques*, París: Klincsieck, 1977.

continúan surgiendo nuevas llamadas de atención. Respecto a la oda que nos ocupa, puede parecer a primera vista que es una de esas bucolizaciones del Cielo cristiano, convención literaria sobradamente utilizada y aceptada en la época [11]. Pero en un estudio sobre la influencia en esta oda de tradiciones testamentarias, Herráiz de Tresca demuestra que las cuatro primeras estrofas están estructuradas sobre los mismos motivos que el salmo 23 (ó 22 si se sigue la numeración de la Vulgata), donde además aparecen expuestos en el mismo orden. Estos motivos son el prado siempre fértil, la confortación del alma, la guía del pastor basada en el amor y el cuidado por el alimento de la grey. Pero a través de la elaboración de las imágenes, a la figura joánica del Buen Pastor se superpone la del Esposo del *Cantar* y luego es ésta la que estructura las estrofas siguientes a través del motivo de la siesta. Muchos otros motivos e imágenes del Antiguo y del Nuevo Testamento se entrecruzan con éstos que vertebran la oda [12]. Por supuesto, la composición no es de filiación excluyentemente bíblica. En la sexta estrofa, por ejemplo, aparece el motivo de la música pastoril que nos remite a la Arcadia clásica y que, en cuanto música, forma parte de una malla de correspondencias con el texto de la Oda a Salinas.

Es fray Luis el hombre de iglesia, excepcional conocedor de las Escrituras, cuya sensibilidad poética llegó a impregnarse del texto sagrado. Pero es también el humanista, lector de los clásicos, que logra en una composición como la que hemos visto que las connotaciones se expandan en ambos sentidos. En este caso el nivel de conocimientos sobre la Biblia, necesario para la recepción de sus huellas textuales, es de mucho mayor cantidad y calidad que en el ejemplo anterior y nos hace pensar en la cuestión siempre renovada de los estudios interdisciplinarios [13].

Para terminar, diremos que ambos poetas ofrecen un evidente ejemplo de esa característica de la poesía del Siglo de Oro que consistía en las alusiones veladas para que, quienes tuvieran los conocimientos necesarios, disfrutaran al internarse en un complejo bosque de evocaciones. Evidentemente, no sólo el mundo clásico se prestaba a tales alusiones y es preciso examinar otras tradiciones textuales. Entre ellas, la Biblia, no sólo en las referencias explícitas, sino también desde todos los diversos niveles de análisis posibles. Hemos visto en los dos casos expuestos cómo puede aclarar, por ejemplo, una imagen que rompa con

[11] Cf. M. J. BAYO, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento*, Madrid: Gredos, 1959, pp. 99 y 104.

[12] T. HERRÁIZ DE TRESCA, «La Sagrada Escritura en "Morada del Cielo" de fray Luis de León», *Letras*, VI-VII, 1982-1983, pp. 208-213.

[13] Recordemos que los actuales métodos de trabajo de los exégetas bíblicos, tienen mucho en común con nuestra crítica textual. Tenemos un claro ejemplo en el caso de las *Concordancias*.

códigos habituales de producción, o el orden y los motivos que configuran una estructura. Mientras nuevos elementos de juicio se presentan para la tarea de los editores, los lectores pueden penetrar un poco más en la comprensión de las obras.

Sofía CARRIZO RUEDA

PROBLEMAS EN TORNO A UNA OBRA NARRATIVA INÉDITA: *LOS AMANTES PEREGRINOS ANGELIA Y LUCENRIQUE*

Hasta la fecha, no hemos localizado la más mínima referencia, impresa [1] o manuscrita, a una extensa narración, que se ha conservado inédita en dos códices: uno, parcialmente mutilado, en el Archivo de la Catedral de Córdoba, y otro, en perfecto estado de conservación, entre los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Aunque no creemos que sea una obra desdeñable, y la existencia de dos manuscritos, junto con algunas notas marginales de un lector del siglo XVIII, avalan, en cierto sentido, nuestra suposición, *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* ha pasado desapercibida para los grandes bibliógrafos españoles, que no la registran en sus catálogos. Igual fenómeno de omisión se advierte entre los estudiosos que pudieran conocerla. En una época tan proclive a la producción literaria como nuestro Siglo de Oro (de la que todavía se están localizando por mencionar algún caso atractivo, libros de caballerías manuscritos o poemas épicos cultos igualmente inéditos y carentes de referencia crítica), determinadas obras, como esta que nos ocupa, no suelen resultar atractivas para el crítico, ocupado, con frecuencia, en las grandes obras y los grandes autores del período. Sin embargo, nos parece que su estudio y edición pueden contribuir a configurar, de forma más exacta, el panorama literario de la época. Claro que, para nosotros, el acercamiento a la obra se convirtió en algo que, parodiando un conocido ensayo de Dámaso Alonso [2], podemos definir como «todo problemas».

[1] Hay que exceptuar las menciones del catálogo de manuscritos de la Catedral de Córdoba, ANTONIO GARCÍA y GARCÍA, FRANCISCO CANTELAR RODRÍGUEZ y MANUEL NIETO CUMPLIDO, *Cátalogo de los manuscritos e incunables de la Catedral de Córdoba*, Salamanca: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1976, p. 296, con datos ligeramente erróneos; y la cita del profesor López Estrada, al estudio emprendido por el autor del presente trabajo, FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, JAVIER HUERTA CALVO y VÍCTOR INFANTES DE MIGUEL, *Bibliografía de los libros de pastores en la literatura española*, Madrid: Universidad Complutense, 1984, p. 172. Aparecerá una aproximación nuestra al tema en la comunicación que presentamos al IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Berlín, agosto de 1986: «Los libros de aventuras peregrinas. Nuevas aportaciones», *Actas del IX Congreso de la AIH*, Berlín, 1987 (en prensa).

[2] Nos referimos al artículo de Dámaso Alonso, «La bella de Juan Ruiz, toda

Desde el establecimiento del *stemma* hasta la realización de la edición crítica, pasando por la adscripción a un género determinado, la fecha de composición y autoría se nos presentaron como dificultad que, en ocasiones, pudimos superar, pero que, en otras, aún se nos ofrece como un reto que confiamos resolver en tiempo no lejano.

Para evitar la dispersión, pasamos a centrarnos seguidamente en tres problemas que el texto plantea: la determinación del género literario, la probable fecha de composición y algunos datos que pueden configurar la personalidad del autor.

La lectura detenida de la obra que analizamos nos hizo ver que la narración estaba estructuralmente emparentada con algunos libros de Cervantes y de Lope de Vega, concretamente con *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* y con *El peregrino en su patria*. Se hizo necesario, por lo tanto, un examen somero de la trayectoria de estas formas novelescas que, iniciándose a mediados del siglo XVI, se desarrollan de manera acentuada en el XVII, dando incluso algunos frutos en plena época prerromántica, como es el caso de *Los trabajos de Narciso y Filomela,* de Vicente Martínez Colomer, obra que se creía perdida y que también hemos podido localizar y estudiar. El interés de este último hallazgo radica en que gran parte de los materiales de la narración juvenil de Martínez Colomer pasan luego, sin grandes alteraciones, a *El Valdemaro* (1792), novela que ofrece ya acentuados rasgos románticos-sentimentales[3]. Se abre, con ello, una vía poco conocida de penetración de un material de ascendencia clásica en la novelística moderna.

Para la configuración de las características tipológicas de los libros de aventuras peregrinas[4], además del gran influjo ejercido por la obra carvantino mencionada, hay que tener en cuenta también los modelos clásicos, la novela griega de amor y aventuras, sobre todo *Las Etiópicas*, de Heliodoro, y *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio, traducidos y adaptados de forma reiterada por nuestros escritores del Siglo de Oro. Además buscamos en los tratadistas un esquema teórico que fuera lo suficientemente flexible para abarcar obras tan diversas y distanciadas en

problemas», *Ínsula*, núm. 79, julio, 1952; ahora en DÁMASO ALONSO, *Obras completas*, Madrid: Gredos, 1973, II, pp. 397-411.

[3] Existe una reedición reciente de la obra: VICENTE MARTÍNEZ COLOMER, *El Valdemaro*, ed. Guillermo Carnero, Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1985. Por nuestra parte, hemos realizado un primer acercamiento a la obra en «El viaje como estructura narrativa: *Los trabajos de Narciso y Filomela*, de VICENTE MARTÍNEZ COLOMER, una novela inédita (Presentación y textos)», en *Homenaje al Profesor Dr. Francisco López Estrada*, (en prensa).

[4] Para una caracterización del género, *cfr.* FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, *Siglos de Oro: Renacimiento*, en FRANCISCO RICO, *Historia y crítica de la literatura española*, 2, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 276-277, además de EMILIO CARRILLA, «La novela bizantina en España», *Revistas de Filología Española*, XLIX (1966), pp. 275-288. En cuanto a la denominación de estas narraciones, nos parecen poco adecuadas tanto «novela bizantina» como «novela griega», que se suelen emplear; más correcta y significativa creemos «libro de aventuras peregrinas».

el tiempo como la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* (1552), de Núñez de Reinoso, y la *Historia de Liseno y Fenisa* (1701), de Párraga Martel de la Fuente. El cuadro teórico lo ofrece, a nuestro entender, el Pinciano, decidido admirador de Heliodoro y de la narrativa griega.

De la *Philosophía Antigua Poética* y de la práctica de diversos autores deducimos los rasgos estructurales más relevantes del género, que aplicamos, a continuación, a *Los amantes peregrinos.*

El libro presenta rasgos épicos y emplea la prosa como forma de expresión. El Pinciano había adscrito la obra de Heliodoro a la épica heroica, añadiendo que no hay diferencia esencial entre la épica en verso y la épica en prosa [5], con lo que daba entrada en su poética aristotélica a la narración en prosa de carácter ficticio. El verso suele aparecer también en los libros de aventuras peregrinas en los poemas intercalados y, ocasionalmente, pueden incluir también diálogos y piezas teatrales breves, como ocurre en la *Selva de aventuras*, de Jerónimo de Contreras, y en *El peregrino en su patria*, de Lope.

Los amantes peregrinos está escrito totalmente en prosa, con algunos poemas intercalados, sobre todo sonetos, en los que el autor se nos muestra mediano poeta [6], equiparable a tantos otros de la época.

La narración tiene como base un argumento progresivo o fábula, con lo que se aleja de la prosa doctrinal. La fábula, que según deja sentado el Pinciano es también base de la obra dramática, ofrece tres partes: principio, medio y final.

[5] Cfr. ALONSO LÓPEZ PINCIANO, *Philosophía Antigua Poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid: CSIC, 1973, I, pp. 278-279, entre otras.

[6] Como muestra, ofrecemos el soneto siguiente:

«Lisi, pues hallo en tu pureza iguales
dulces templanzas a mi pecho herido,
¿por qué te niegas al mejor sentido
tan de la parte siempre de mis males?
Déjales a tus ojos celestiales
la victoria mayor. Muera advertido
de que previene amor aquel olvido
que te piden mis quejas inmortales.
Pues de tus luces tanto ser recibo,
¡ay, Lisi!, ¿por qué en ellas desespero?,
¿por qué a mayores daños me apercibo?
Lleguen, pues, ya los últimos que espero,
que mi firmeza advierte lo que vivo,
si mi dolor te dice lo que muero».

Apud, *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*, ms. p. 257; citamos por nuestra edición crítica del texto. El soneto se encuentra situado en la línea amorosa petrarquizante de un Quevedo, por ejemplo, con quien también tiene puntos de contacto al emplear el nombre poético de Lisi, bastante frecuente en la lírica del Siglo de Oro. El poema nos parece un ejemplo adecuado para ilustrar esa situación que LUIS DE GUEVARA tituló «Intercadencias de la calentura de amor» (1685); véase, al respecto, la interesante recopilación de EVANGELINA RODRÍGUEZ, *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid: Castalia, 1986, donde se incluye una narración de este olvidado autor.

— El principio preferible es el que se inicia *in media res*. La decidida preferencia por este recurso, y su empleo casi constante en los libros de aventuras peregrinas, deriva del prestigio que gozaba, al ser un elemento estructural de marcada raigambre clásica, además de convertir el *ordo naturalis* de los acontecimiento en *ordo poeticus*. Es lo que algunos escritores barrocos llaman el «artificio griego» [7].

En *Los amantes peregrinos* la acción empieza en el transcurso de una gran tempestad, cuando unos pescadores oyen lamentarse a un hermoso joven herido, al que prestan auxilio. La aclaración de esta situación sólo se produce a mediados del libro II, de forma más sencilla a la que aparece en *Las Etiópicas*, por ejemplo, que retrasa hasta el libro V la explicación de la extraña situación inicial.

— El medio, o cuerpo del relato, se estructura por medio de peripecias y agniciones consecutivas, de tal manera que todo vaya complicándose y se resuelva bien al finalizar la obra.

En la narración que comentamos el argumento ofrece una extraordinaria complejidad: los enamorados, que cambian constantemente de nombre para ocultar su personalidad, se ven zarandeados por un destino aventurero, por lo que se suele llamar en la época «fortunas» o «trabajos», y llevados por lugares conocidos y exóticos del Mediterráneo y Oriente: Italia, Francia, Turquía, Jerusalem... hasta llegar, incluso, a la lejana Persia. No se trata de un viaje rectilíneo, sino de un circuito de sentido circular, en torno al santuario de la Virgen de Loreto, en el norte de Italia. El grupo de peregrinos, en el que se encuentran, además de Angelia y Lucenrique, numerosas personas, da vueltas y pasa con frecuencia por el centro religioso mariano, en cuyo tratamiento se advierten rasgos acusados de tendencia contrarreformista [8].

— El final debe ser feliz y estar precedido de una agnición o anagnórisis general, mediante la cual se manifiesten las personalidades verdaderas al resto de los personajes que, hasta ese momento, sólo han intuido el alto rango de los enamorados.

En este sentido, los amantes van a contraer matrimonio al finalizar la obra, cuando ya todos saben que Angelia es princesa de Armenia y

[7] Así aparece, por ejemplo, en Lope de Vega:

«es que no se da a entender
con el artificio griego
hasta el quinto libro»,

La dama boba, Madrid, Espasa Calpe, 1976 [6], p. 19.

[8] Cf. los estudios del profesor Avalle-Arce acerca de la caracterización de la novela contrarreformista, en los respectivos prólogos a MIGUEL DE CERVANTES, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid: Castalia, 1969, y a LOPE DE VEGA, *El peregrino en su patria*, Madrid, Castalia, 1973; además de los artículos de ANTONIO VILANOVA, «El peregrino andante en el *Persiles* de CERVANTES», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXII (1949), pp. 97-159, y «El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, III, Madrid, 1952, pp. 421-460.

Lucenrique, príncipe de Baviera, en Alemania. Sin embargo, el autor de la obra deja una puerta abierta a la continuación, lo que resulta bastante insólito en este tipo de relatos, en tanto que otras narraciones del Siglo de Oro, como los libros de caballería y los libros de pícaros, son proclives a las continuaciones, prometiendo, en ocasiones, una segunda parte que en la mayoría de las ocasiones no se escribe. *Los amantes peregrinos* termina con el anuncio de la boda de los protagonistas, los cuales no estaban, escribe el autor, «avisados de los pesares que les quedaba que sufrir antes del último sosiego» [9].

En cuanto al argumento, se observan tres ejes temáticos fundamentales: el amor, que sirve de motor a la acción, la religión, de gran importancia en este libro, y los viajes, que proporcionan una cómoda estructura narrativa.

Al contrario que otras formas de ficción idealistas del Siglo de Oro, como los libros de caballerías, los sucesos que se narran en estos relatos son verosímiles y decorosos, incluso muy morales; la fantasía sólo interviene al colocar la acción en lugares más o menos exóticos y al acumular aventuras de manera ininterrumpida.

Otros recursos, como la tempestad marítima y la caída consecutiva en poder de piratas, el cautiverio, la fuga, el disfraz masculino en la mujer, el cambio de nombre de los protagonistas, la hermosura y extrema honestidad de los amantes, los sucesivos pretendientes de cada uno de los enamorados, entre otros muchos, dan variedad e interés a la peripecia.

Si la inclusión de *Los amantes pereginos Angelia y Lucerinque* dentro del género de los libros de aventuras peregrinas es algo que creemos plenamente probado, no tenemos una seguridad parecida a la hora de determinar la fecha de composición de la obra.

En el único manuscrito completo aparece, al final, la fecha de 1645, datación que nos parece excesivamente tardía y que se refiere, sin duda, a la copia existente en la Biblioteca Nacional, no al momento de composición del libro.

La narración carece de la más mínima referencia interna a obras o escritores; sólo hemos localizado una única alusión histórica, que puede ser orientativa y es casi el único argumento firme que sirve de base a nuestra hipótesis de datación.

A mediados del libro cuarto, cuando nuestros protagonistas y su grupo recalan en Inglaterra, tras el cautiverio en Constantinopla, la hermosura de la princesa Angelia provoca el furioso amor del hijo del rey: «Despidióse tarde [de la princesa] —escribe el autor— porque dejó el alma en precio de la visita, tan furiosamente rendida que aquella misma noche se encerró con su padre y le dijo, resuelto y loco, que si no le

[9] *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*, op. cit., p. 632.

casaba con Angelia, le vería morir desesperadamente, si antes no emprendía su amor un desatino en orden a su remedio» [10]. Acerca de este vehemente personaje se nos había relatado lo siguiente: «Aquella noche, intempestivamente, llegó por la posta el gallardo príncipe de Gales, con más amor y menos esperanzas que había salido de Londres; porque, si bien, en la española corte fue como quien era recibido y festejado, la disonancia de la religión, aunque cautelada de él cuidadosamente, no dio lugar a convenirse, bien que se trataba de ello muy vivamente» [11].

De este fragmento interesa resaltar lo siguiente: el príncipe de Gales regresa a Londres después de haber sido recibido y festejado en la corte española, «haciendo relación al rey de su jornada y de la belleza de la infanta castellana» [12], como se dice más adelante, con la que pensaba contraer matrimonio, aunque la diferencia de religiones es un obstáculo que impide el convenio, pero, se trata de ello, es decir, de la posible conveniencia o matrimonio, muy vivamente.

Esto apunta de forma categórica a la visita que el príncipe de Gales, Carlos Estuardo, futuro rey de Inglaterra, realiza a España en 1623, entre el 7 de marzo y el 9 de septiembre, con el propósito de conocer a su prometida, la infanta María, hermana de Felipe IV. Son numerosas las relaciones que suscita la romántica visita y autores importantes dedican poemas al asunto, como Lope, Quevedo, Alarcón y Góngora, que escribe sobre el tema el que se considera su último soneto [13]. La ruptura definitiva de estas negociaciones matrimoniales se produce en 1624 y al año siguiente los ingleses atacan la plaza de Cádiz [14]. Ese mismo año de 1625 Carlos es coronado rey de Inglarerra y contrae matrimonio con Enriqueta María de Francia.

Por lo tanto, fiados en la relativa seguridad del texto que analizamos, que es novelesco y no histórico, se puede pensar que la obra se está

[10] *Ibid.*, p. 290.
[11] *ibid.*, p. 286.
[12] *Ibid.*
[13] Cf. ROBERT JAMES, *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux: Féret et fils, 1967, pp. 326-327, y LUIS DE GÓNGORA, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaité, Madrid: Castalia, 1978 [3], p. 117; creemos que la fecha del soneto debe retrotaerse hacia finales de 1623, por el carácter esperanzado que se advierte en el poema gongorino y porque ya en enero de 1624 el negocio había fracasado y la noticia era conocida en algunos medios; cf. RAFAEL RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, *Razón de estado y dogmatismo religioso en la España del siglo XVII*, Barcelona: Labor, 1976, pp. 191-192, y passim. Gongora, tan atento y enterado de las cosas de la corte, no escribiría un poema de este tipo, cuando ya los rumores de ruptura se habían generalizado.
[14] Cf. ANTONIODOMÍNGUEZ ORTIZ, *El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*, Madrid: Alianza, 1974 [2], p. 377. La bibliográfia sobre el tema de la visita del príncipe de Gales es bastante extensa; al libro de RODRÍGUEZ-MOÑINO, mencionado en la nota anterior, hay que añadir las relaciones coetáneas de los hechos, como VIRGILIO MALVEZZI, *Historia de los primeros años del reinado de Felipe IV*, ed. D. L. Shaw, london: Tamesis Bock, 1968; ANDRÉS ALMANSA Y MENDOZA, *Cartas de... Novedades de esta corte y Avisos recibidos de otras partes (1621-1626)*, Madrid: Imprenta de Miguel Ginesta, 1886, etc., además de las historias de León Pinelo y Jerónimo de Quintana.

escribiendo hacia 1624 o finales de 1623, cuando todavía el tema de la ruptura completa no era del dominio público. Además, el tratamiento de los personajes ingleses en el relato es acentuadamente positivo, lo que parecería una incongruencia en fecha más avanzada, cuando la armada inglesa ataca las costas españolas; no ocurre así con los holandeses, sistemáticamente denigrados y tachados de herejes y piratas a lo largo de la obra, y de ello hay también una razón histórica: los frecuentes saqueos de que, desde 1621, comienzo de la guerra entre Holanda y España, son objeto los galeones españoles procedentes de América.

Con todo, creemos que el texto debe ser anterior a 1628, momento en que María de Austria, un tiempo prometida de Carlos Estuardo, se casa con Fernando, rey de Hungría y heredero de imperio alemán, porque, ya en esa época, cualquier referencia al enojoso asunto del matrimonio frustado podía ser indadecuada y casi de mal gusto. Por otra parte, las referencias en el texto del relato al heredero alemán nos lo presentan soltero y ocupado en galanteos amorosos propios de su juventud palaciega.

Más oscuros y, por ahora, para nosotros plenamente inverificables son los datos que aparecen esparcidos a lo largo de la narración y que pueden apuntar algo acerca de la personalidad del autor.

En el nivel pragmático, tomado este término en su sentido semiológico [16], los indicios sobre el autor pueden reducirse a los siguientes:

- El escritor es de tendencia laísta, por lo que hay que considerar su formación lingüística como originaria de la zona central de España [17]. de Castilla.

- Se manifiesta buen conocedor de Italia y de Alemania y decidido defensor y apologista de este último país, sobre todo de la casa de Baviera, a la que resulta pertenecer el protagonista masculino. Quizá el protagonismo de un príncipe alemán explique las referencias y elogios a Alemania, aunque también hay que tener en cuenta que en la Guerra de los Treinta Años, iniciado por las fechas en que pudo componerse la obra, el imperio germánico, nominalmente católico, es aliado de España y el ducado de Baviera uno de los más firmes bastiones del catolicismo.

- Puede tratarse de un religioso o de un gran devoto de la virgen, especialmente de Nuestra Señora de Loreto, centro religioso y geográfico de la narración.

- Se nos ofrece como partidario o defensor de Patronato de Santiago

[15] ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ, *El Antiguo Régimen*, op. cit., p. 376.

[16] Utilizo este término en el sentido que aparece empleado, por ejemplo, en MARÍA DEL CARMEN BOBES, *Gramática textual de «Belarmino y Apolonio»*, Madrid: Cupsa, 1977, p. 178 y ss.

[17] Cf. RAFAEL LAPESA, *Historia de la lengua española*, Madrid: Gredos, 1980 [8], pp. 406 y 471. También FRANCISCO MARCOS MARÍN, *Estudios sobre el pronombre*, Madrid: Gredos, 1978; el índice de frecuencia de laísmo, sobre todo con verbos *dicendi*, es bastante elevado, parecido, creemos, al que practica QUEVEDO.

en España, al igual que Quevedo, aunque este es un dato que sólo se expresa de pasada en la obra. En una ocasión la princesa Angelia manifiesta que «iba a visitar disfrazada al patrón sanctísimo de España, desde donde pensaba pedir al rey católico favor para la conquista de su reino» [18]. Esta referencia hay que conectarla con la polémica que, en el primer tercio del siglo XVII, divide a los españoles en partidarios del patronato de Santiago y partidarios del patronato de santa Teresa. La polémica se agudiza al ser canonizada santa Teresa en 1622; los escritos de Quevedo sobre el asunto son de 1628 [19], y el conflicto se zanja en 1630, por decisión del papa Urbano VIII.

- Quizá haya que considerar al autor de *Los amantes peregrinos* cultivador de la tendencia conceptista, por el uso continuado de la elipsis y otros recursos estilísticos afines, a pesar de que no somos partidarios de una distinción radical entre lo que se suele llamar culteramismo y conceptismo.

- No nos parece esta obra un producto de la madurez de su autor, sino más bien una narración juvenil, centrada más en la acción tumultuosa que en el retrato psicológico y moral de los personajes o en la descripción de ambientes; también se advierte en el texto una ausencia notoria de reflexiones doctrinales. Su autor pudo nacer hacia finales del siglo XVI, en la generación posterior a la de Lope y Góngora.

Estos son los datos, los perfiles del que pudiéramos llamar retrato robot de este innominado escritor. Con estos rasgos no hemos localizado aún una personalidad literaria convincente, un autor para esta desconocida narración.

En resumen, podemos concluir que *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* pertenece al género literario de los libros de aventuras peregrinas, de amplia trayectoria en las letras españolas; su fecha de composición puede situarse en torno a 1623-1625, en tanto que su autor permanece, para nosotros, en el terreno de la indeterminanción. A veces, la labor del crítico literario puede parecerse mucho a la de un detective del pasado.

Antonio CRUZ CASADO

[18] *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*, op. cit., p. 542.

[19] Pueden verse algunas cartas sobre el Patronato de Santiago en don FRANCISCO DE QUEVEDO y VILLEGAS, *Epistolario completo*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid: Instituto Editorial Reus, 1946, p. 176 y ss. Su *Memorial por el Patronato de Santiago* es de 1628; se incluye en don FRANCISCO de QUEVEDO y VILLEGAS, *Obras completas. Prosa*, ed. Felicidad Buendía, Madrid: Aguilar, 1979 [6], I, p. 855 y ss.

FUENTES LATINAS DEL RENACIMIENTO EN LA *FLORESTA ESPAÑOLA* DE MELCHOR DE SANTA CRUZ

Las colecciones latinas de relatos breves del Renacimiento se hallan presentes, con significativo aporte narrativo, en la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz, Toledo, 1574, donde informan cincuenta y ocho de sus apotegmas, y, muy probablemente, bastantes más, dado el número relativamente amplio de antologías de narraciones cortas que existen en la literatura latina del Renacimiento.

Es bien cierto que los relatos procedentes de dichas colecciones llegaron, en muchas ocasiones, de forma mediata a la *Floresta* —ya por vía oral, ya por colecciones italianas y españolas intermedias—, y, desde luego, en ningún caso, directamente a través de una lectura latina de los mismos por parte de Santa Cruz [1], sino gracias a traducciones. No por ello, sin embargo, deja de parecernos imprescindible tener constancia de todas esas fuentes latinas, para una posible edición anotada de la *Floresta española*, edición en la que cada uno de los cincuenta y ocho relatos a que nos referimos, debería ir acompañado de una nota, que revelase al estudioso la fuente original del mismo.

Comenzaremos, cronológicamente, por el *Liber facetiarum* de Gian Francesco Poggio Bracciolini, Venecia, 1470. Ocho son las facecias proporcionadas a la *Floresta* por las *Facetiae* de Poggio, y la colectánea española las recibió, sin duda, por medio de alguna de las traducciones italianas de tan difundida y aprovechada obra. Fundamentamos este aserto en el hecho de que, con la supresión de toda coordenada que sitúe la acción en Italia, o la impute a un protagonismo de personajes italianos, los apotegmas de Santa Cruz provinientes de Poggio [2] corresponden fielmente a sus facecias modelo.

[1] Como indicó BENÍTEZ CLAROS, R., prólogo a su edición de la *Floresta*, Madrid: S. B. E., 1953, p. XI, la excusa de Santa Cruz en el prólogo: «Yo, aunque hombre de ningunas letras...», parece corresponder más a la realidad, que a una falsa modestia.

[2] El apotagma II, I, 14, p, 41 (edición citada) procede de la facecia núm. 235 (ed. Milán, Biblioteca Universale Rizzoli, 1983); el II, III, 17, p. 70, de la núm. 153; el II, III, 19, p. 70, de la núm. 18, el IV, VIII, 7, p. 128, de la núm 179; el VI, IV, 15, pp. 163-164, de la núm. 8; el VI, VIII, 28, p. 179, de la núm. 134; el VIII, I, 11, p. 221, de la núm. 41 (dependencia

Veamos, como ejemplo, la facecia núm. 201, reproducida por Santa Cruz en XI, II, 7, p. 271:

> De adolescentula segregata a viro
> Adolescens quidam Veronensis praestanti forma adolescentulam uxorem duxit. Is cum plus aequo indulgeret matrimonio, pallorem vultus macies ac debilitas corporis secuta est. Mater filio sollicita, ac deteriorem morbum verita, filius rus longe ab uxore ablegabat. Illa, viri maerens desiderio, coeuntes passeres conspicata: "Abite" inquit "ne si vos socrus conspiciat, et vos alio in diversa distrahat loca".
>
> Una dueña tenía un hijo desposado con una dama muy hermosa, y en todo lo que podía los apartaba, enviándole muchas veces fuera de la ciudad, porque era hombre flaco y temía no le viniese daño. Estando su esposa delante de su suegra, vio unos gorriones que andaban por allí retozando. Díjoles: "Oj, oj, no os vea mi señora, que os apartará muy lejos" [3].

Hemos de anotar, sin embargo, que en Santa Cruz los relatos suelen aparecer ligeramente abreviados, y que en los apotegmas IV, VIII, 7, p. 128 y VI, IV, 15, pp. 163-164 varía algo el argumento de las facecias a las que se atienen (los núms. 179 y 8, respectivamente), evidenciándose versiones intermedias.

De las *Facetiae* de Augustín Tünger, 1486, repertorio de cincuenta y cuatro narraciones en versión bilingüe latín-alemán, procede —de la núm. 28 [4]— el apotegma del suegro que consuela al yerno de los desvíos de su esposa, diciéndole que otro tanto hizo la madre de la joven hasta los sesenta años, que tenga paciencia, que también a la hija se le pasará la afición con la edad (X, 26, p. 260).

La facecia de Tünger figura también en las *Facetiae bebelianae,* de las que en seguida nos ocuparemos, y, como copia de ellas, en las *Facezie, motti e burle* de Ludovico Domenichi, Florencia, 1548, pero también debió de estar presente en alguna otra antología, de donde llegaría a la *Floresta*, puesto que en Bebel y Domenichi no se precisa la edad en que la madre perdió la costumbre, correspondiendo, en cambio, el «hasta que llegó a los sesenta» de Santa Cruz al *sexagenariam tamen abstinuisse* de Tünger.

En el *De dictis factisque memorabilibus* de Baptista Fulgoso, 1509, IV, VIII, f. 131 V° [5], aparece ya el famoso relato del rey Alfonso de Aragón quitándose los anillos para lavarse: apotegma II, I, 19, p. 42 de la *Floresta*, que, sin duda, llegó a Santa Cruz a través de *El Cortesano* de Baltasar de Castiglione, Venecia, 1528, traducción de Boscán, Barcelona, 1534, II, VI, p. 242 [6].

señalada ya por PRIETO, A. *La prosa española del siglo XVI*, I, Madrid, Cátedra, 1986, p. 23); el XI, II, 7, p. 271, de la núm. 201.

[3] Actualizamos la ortografía de la *Floresta*.

[4] Ed. Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart, 118, Tübingen, 1874.

[5] Ed. París, 1518.

[6] Ed. Barcelona, Bruguera, 1972.

Del importante *De Sermone Libri sex* de Giovanni Pontano, 1509, provienen tres anécdotas. La primera (II, II, 18, p. 50) es la del truhán que pide una ropa a don Alonso de Aguilar, con la disculpa de haber soñado que se la daba, y que en Pontano (V, II, 44, p. 167 [7]) protagonizaba el rey Alfonso V. Hay de ella versiones más amplias en *El Cortesano* de Castiglione, traducción de Boscán, II, VI, pp. 250-251, y en *El Sobremesa y Alivio de caminantes* de Juan Timoneda, Zaragoza, 1563, parte 1.ª, cuento núm. 78 [8], colecciones por las que quizá lo conoció Santa Cruz.

Las otras dos: la del truhán a cuya jaca le cortan la cola unos caballeros, y que, en reciprocidad, corta a las mulas de aquéllos los hocicos, para que parezca que se ríen de la cola de su jaca (II, V, 12, p. 76) —Pontano, VI, II, 30, pp. 187—188, donde el protagonista era el famoso Gonnella, cortesano del marqués de Ferrara—, y la del gentil hombre al que se le niega compartir un capón, por decir llamarse con un nombre altisonante (IX, III, I, p. 243) —Pontano, III, XVII, 13, p. 106—, parecen haberse incorporado a la Floresta por medio de las *Facezie, motti e burle* de Domenichi, II, f. 52 (44) r°—v° y I, f. 19 r°—v°, respecitivamente [9].

También el dicho de VI, IV, 6, p. 162: «Decía un caballero que, para ser el casamiento apacible, había de ser el marido sordo y la mujer ciega», procede del *De Sermone* de Pontano, III, XVII, 4, p. 103, con atribución a Antonio Panhormita —Domenichi, *Facezie, motti e burle*, traduciendo a Pontano, lo recogió en f. 12 v°—. Santa Cruz, sin embargo, lo tomó de los *Apophthegmata* de Erasmo, de los que en seguida hablaremos, donde el dictor era el rey Alfonso V [10].

Los *Facetiarum libri tres* de Heinrich Bebel (1508-1512) han proporcionado a la *Floresta* seis relatos (sin contar el que ya figuraba en Tünger). Cinco de ellos han llegado hasta Santa Cruz casi con seguridad a través de las *Facezie, motti e burle* de Domenichi [11]. Problema mayor

[7] Ed. Lugano, Thesaurus mundi, 1954.

[8] Ed. Madrid, S. B. E., 1947, t. I.

[9] Ed. Venecia, 1564. El cotejo textual demuestra que Domenichi tradujo a la letra estos relatos del *De Sermone*.

[10] En el *De Sermone* figuran también dos de los apotegmas de la *Floresta* que pertenecen a la antigüedad: el V, II, 2, p. 138 (Pontano, V, II, 27, p. 162) y el V, III, I, p. 139 (Pontano, V, II 42, p. 166). Lo más probable es que Santa Cruz los tomara de los *Apophthegmata* de Erasmo.

[11] Son los apotegmas IV, V, 7, pp. 116-117 (Bebal, ed. Estrasburgo, 1609, I, f. 33 r°; Domenichi, II, f, 31 v°), V, V, 8, p. 147 (Bebel, II, ff, 98 v°-99 r°; Domenichi, III, ff, 78 v°-79 r°), VI, VIII, 12, p. 176 (esta anécdota nace en la antigüedad, pero Bebel, en II, f. 59 v°, ofrece ya una versión popularizada, que Domenichi traduce en II, f. 40 r°), IX, IV, 2, p. 246 (Bebel, I, f, 33 v° y III, f. 104 r°; Domenichi, II, f. 45 r°) y IX, IV, 6, p. 247 (Bebel, I, f. 33 v°; Domenichi, I, f. 25 v°). No obstante, el V, V, 8, p. 147 y el VI, VIII, 12, p. 176 figuran en el *Portacuentos* de Juan Timoneda, cuentos, núms. 85 y 3, respectivamente (*Buen Aviso y Portacuentos*, Valencia, 1564, ed. Madrid: S. B. E., 1947, t.I), y el IX, IV, 2, p. 246 en *El Sobremesa y Alivio de caminantes*, parte 1.ª, cuento núm. 31, del mismo autor.

plantea el camino por el que pudo incorporarse a la *Floresta* (apotegma X, 13, p. 258) la facecia bebeliana de II, ff. 67 v°—68 r°, que Domenichi, que tradujo —y generalmente a la letra— gran parte del repertorio de Bebel [12] (aunque, naturalmente, de forma celada, al igual que hizo con otras colecciones latinas), no reprodujo. Muy probablemente se trata de una fuente oral. He aquí los textos:

> Lepidum dictum Ludovici ducis Bavariae
> Ludovicus olim Bavariae dux, dum armigeros et sui corporis satellites cuperet habere audentissimos fortissimosque, oblati, sunt ei quatuor, qui fortissimi praedicabantur. Et cum multa vulmera accepissent, at que cicatribus in toto corpore deformati essent, dixisse fertur: "Credo profecto ex vultu naturaeque vestrae quadam pensiculatione atque phisionomia tales vos esse, qualis estis famigerati: illos tamen videre mallen a quibus tot vulnera accepistis, quos fortiores vobis esse contenderin".

> Un caballero quería tener en su casa hombres que fuesen esforzados, porque era enemistado, y encomendó a uno que le buscase un par de hombres, de hecho. Trújole dos hombres cariacuchillados. Despidiólos, diciendo: "Hermano, traedme a los que se las dieron".

Con Luis XI de Francia sustituido por el rey Fernando el Católico, en el apotegma de II, I, 6, p. 39 de la *Floresta* (un soldado agradece al rey la no concesión de su demanda, por la rapidez en despacharle), reconocemos una historia referida, más extensamente, por Erasmo en el *Convivium fabulosum*, p. 349 [13]. La difusión de los *Colloquia familiaria* de Erasmo (1516-1526) es bien sabida. A las traducciones españolas impresas cabe añadir las que indudablemente circularon en forma de copias manuscritas. Por cualquiera de ellas pudo conocer el relato Santa Cruz [14], aunque también pudo tomarlo de la traducción literal del texto latino hecha por Domenichi, *Facezie, motti e burle*, f. 40 v°.

Una colección latina está profusamente representada en la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz: los *Apophthegamatum sive scite dictorum libri* de Erasmo, Basilea, 1531-1532. De la antología apotegmática del humanista holandés proceden treinta y ocho apotegmas, y, probablemente, tres más.

El conducto por el que Santa Cruz llevó a cabo su despojo de la colectánea de Erasmo —ligero despojo, no obstante, dada la copiosidad de la obra latina—, no puede ser más diáfano: la traducción de los *Apophthagmata* llevada a cabo por Francisco Támra en Amberes, 1549:

[12] Así también el apotegma X, 26, p. 260 (el de Tünger), que Bebel refería en I, f. 32 r°, Domenichi lo traduce en I, f. 12 r°.

[13] *Colloquia familiaria*, ed. Utrech, 1676.

[14] En el *Convivium fabulosum*, p. 339, hay otro apotegma de los que aparecen en la *Floresta*: el VI, VIII, 24, p. 179, apotegma de la antigüedad que Santa Cruz tomó, sin duda, de los *Apophthegmata*, también de Erasmo.

Libro de apothegmas, que son dichos graciosos y notables[15]. No echamos en el olvido la otra traducción de la compilación erasmiana, la de Juan de Jarava, también en Amberes, 1549: *Libro de vidas y dichos graciosos*, pero con seguridad es la de Támara la utilizada por Santa Cruz, ya que Jarava no vertió los apotegmas del libro VI denominados por Erasmo *Varie Mixta*, de los que derivan varios relatos de la *Floresta*.

Los materiales de la colección de Erasmo, con excepción de los apotegmas del rey Alfonso de Aragón, provienen del alenco greco-latino. Eso hace que algunos de los apotegmas adaptados por Santa Cruz, se encuentren también en las colecciones de la antigüedad difundidas en el Renacimiento (en particular los que Erasmo había extraído de los *Apotegmas* de Plutarco, fuguran, lógicamente, en esta recopilación, cuya expansión en el siglo XVI, gracias, sobre todo a la traducción de Diego Gracián, Alcalá, 1533, es bien conocida), y los relatos que constituyen motivos afortunados, incluso en colecciones medievales, humanísticas, italianas y españolas.

También algunos otros relatos aparecen incorporados ya en las *Facezie, motti e burle* de Domenichi, en *El Sobremesa y Alivio de caminantes* de Timoneda, en el *Buen Aviso y Portacuentos*, Valencia, 1564, del mismo autor, y en *L'hore di ricreatione* de Ludovico Guicciardini, Venecia, 1565, ya que Domenichi, Timoneda y Guicciardini acudieron a su vez a los *Apophthegmata* de Erasmo.

Nos parece más lógico, sin embargo, pensar que todos ellos los tomó Santa Cruz directamente de la colección del humanista holandés a través de la traducción de Támara, aunque quizá teniendo otras versiones a la vista.

De los apotegmas que la *Floresta* acogió de los *Apoghthegmata* de Erasmo, y que están presididos por el trueque de protagonistas (de personajes de la antigüedad a españoles ilustres), o la anonimia de los mismos, la mayoría son graves y sentenciosos:

> Aiebat stultos prudentibus plus adferre utilitatis quam prudentes stultis. Prudentes enim dum facile vident errata stultorum, eaque vitant fieri cautores: at stultos non item quae a prudentibus recte fiunt, quia non vident, posse imitari. (V, *Cato senior* 39, p. 406[16]).

> Decía también que los locos más provecho hacían a los cuerdos, que los cuerdos a los locos, porque los cuerdos fácilmente veen los errores de los locos, y, apartándose de ellos, se hacen más avisados, pero los locos no toman así aviso de los prudentes, porque no veen, ni alcanzan lo que deben imitar. (Támara, f. 221 v°[17]).

[15] Hubo una reedición en Zaragoza, 1552. Existe de ella un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid (R. 13.397).

[16] Ed. Lyon, 1548.

[17] Ed. Amberes, 1549. Actualizamos la ortografía del texto de Támara. También la puntuación es nuestra. Hemos de advertir, además, que la traducción de Támara altera por completo el orden de la colección de Erasmo.

Decía uno que más provecho trae el loco al cuerdo, que el cuerdo al loco. Porque la locura del que no tiene seso avisa al sabio, aprovecha poco al loco. (*Floresta*, VI, III, 10, p. 159).

Pero también los hay graciosos, e incluso en alguna ocasión Santa Cruz ha sabido hacer del apotegma latino una escena de apariencia real:

Aiebat se mirari quomodo servari possit ea civitas, in que pluris veniret piscis quam bos. Praecipuus luxus erat in piscibus, unde legimus mullum sex millibus emptum. (V, *Cato senior* 2, p. 400).

Decía Catón que por grande maravilla tendría el que permaneciese la ciudad en la que se vendía por más precio un pece que un buey. Esto dijo porque antiguamente muy grande era la desorden y golosina de los peces, por lo cual dijo el poeta Satírico que un barbo o róbalo había sido comprado por seis mil maravedís. (Támara, f. 217 v°).

Estando la corte del Emperador Carlo Quinto en Toledo, allegaron juntos dos despenseros de dos señores a comprar un sollo, y pujaban a porfía cada uno por lo haber. Dijo el uno: "Tomad cuarenta ducados, y dádmele". Respondió el otro: "Más habéis aquí cincuenta, y sea mío". Oyendo esto un labrador, dijo: "Reñegad de tierra que vale más un pescado muerto que cuatro bueyes vivos". (*Floresta*, VI, VIII, 8, p. 175) [18].

[18] Los otros apotegmas tomados por Santa Cruz de Erasmo-Támara son los siguientes: II, I, 15, p. 41 (VII, *Aristóteles* 15, p. 578; Támara, f. 287 r°); II, I, 17, p. 41 (I, *Agesilaus* 20, pp. 24-25; Támara, f. 9 r°); II, II, 44, pp. 55-56 (V, *M. Antonius* 2, p. 423; Támara, f. 233 r°); II, II, 81, p. 65 (I, *Archidamus alter* 54, p. 61; Támara, f. 138 v°); II, III, 4, p. 67 (VIII, 14, p. 669; Támara, f. 190 r°); II, III, 12, p. 69 (I, *Leonidas* 44, p. 86; Támara, f. 149 r°); II, III, 13, p. 69 (VI, *Varie Mixta* 13, p. 502; Támara, f. 329 v°); II, III, 14, p. 69 (I, *Leonidas* 47, p. 86; Támara, f. 149 r°); II, III, 15, p. 69 (VI, *Varie Mixta*, 37, p. 487; Támara, f. 323 r°); II, III, 16, p. 70 (VI, *Varie Mista* 3, p. 480; Támara, f. 319 r°); V, II, 2, p. 138 (IV, *Augustus*, 31, p. 284; Támara, f. 57 r°); V, II, 4, p. 138 (I, *Leontychidas* 32, p. 83; Támara, f. 148 r°); V, II, 5, p. 138 (VIII, 10, p. 660; Támara, f. 361 r°-v°); VIII, III, 1, p. 139 (VI, *Varie Mixta* 16, p. 464; Támara, f. 314 v°); VI, IV, 4, p. 161 y VI, IV, 8, p. 162 (VI, *Varie Mixta* 99, p. 538; Támara, f. 298 r°); VI, IV, 5, p. 162 (VII, *Antisthenes* 6. pp. 547-548; Támara, f. 263 r°; y VII, *Bion* 4, p. 573; Támara, f. 272 r°); VI, IV, 6, p. 162 (VIII, 4, p. 667; Támara, f. 189 v.° —es el del casamiento apacible de Pontano—); VI, VIII, 1, p. 173 (VII, *Bion* 9, p. 573; Támara, f. 289 r°); VI, VIII, 4, p. 174 (III, *Diógenes* 60, p. 214; Támara, f. 112 v°); VI, VIII, 14, p. 176 (IV, *Augustus* 27, p. 283; Támara, f. 56 v°); IV, VIII, 24, p. 179 (VI, *Varie Mixta* 96, p. 478; Támara, f. 318 v°); VII, 1, 20, p. 189 (VI, *Varie Mixta* 52, pp. 489-490; Támara, f. 324 v°); VII, VII, 13, p. 214 (III, *Aristippus* 2, p. 185; Támara, f. 94 r°); VIII, VI, 1, p. 230 (IV, *Augustus* 20, p. 280; Támara, f. 54 v°); VIII, VII, 1, p. 232 (VI, *Varie Mixta* 38, p. 468; Támara, f. 313 r°); VIII, VII, 4, p. 232 (I, *Agesilaus* 35, p. 28; Támara, f. 12 r°; y II, *Laconum innominat*. 42, p. 123; Támara, f. 309 r°); IX, IV, 5, p. 247 (VII, *Anacharsis* 7, p. 557; Támara, f. 267 v°); XI, I, 1, p. 267 (II, *Apophthegmata Lacaenarum* 30, p. 151; Támara, f. 294 r°-v°); XI, I, 4, p. 268 (IV, *Demosthenes* 23, p. 329; Támara, f. 71 v°); XI, I, 5, p. 268 (VI, *Varie Mixta* 98, p. 538; Támara, ff. 297 v°-298 r°); XI, I, 8, p. 268 (VII, *Bion* 25, p. 575; Támara, f. 273 r°; y VI, *Varie Mixta9 12, p. 464; Támara, f. 314 r°-v°); XI, II, 12, p. 272 (VI, Varie Mixta* 72, p. 532; Támara, f. 301 r°); XI, III, 8, p. 276 (VI, *Varie Mixta* 17, p. 521; Támara, f. 336 r°); XI, V, 1, p. 283 (VIII, *Martia* 17, p. 620; Támara, f. 296 r°); XI, V, 2, p. 283 (VIII, *Annia* 16, p. 620; Támara, ff. 295 v°-r°). Probablemente también estos otros tres: II, I, 25, p. 44 (VII, *Demetrius Phalareus* 9, p. 582; Támara, f. 203 r°); II, II, 36, p. 54 (VIII, 16, P. 661; Támara, f. 361 v°); II, III, 5, P. 67 (IV, *Caesar* 36, p. 300; Támara, f. 50 v°).

En el ingente *corpus* de la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz existe, como acabamos de ver, una, en modo alguno desdeñable, aportación de asuntos narrativos, por parte de colecciones latinas de relatos breves del Renacimiento. Sólo nos queda decir, para terminar, que esas colecciones latinas tuvieron una notable difusión en nuestro Siglo de Oro, con la lógica propiciación por parte de la escuela. No olvidemos que Juan Lorenzo Palmireno, en el *Proverviador o Cartapacio*, Alcalá, 1587, aconsejaría a los estudiantes su lectura, al comentar el apartado sexto del *codex exceptorius* [19].

María Pilar CUARTERO SANCHO

[19] Ed. Alcalá, 1587, f. 149 r°.

EL HISPANISMO Y LA CRÓNICA DE AMÉRICA: ¿POR QUÉ EDITAR Y ESTUDIAR A HERNÁN CORTÉS?

La inminente celebración del quinto centenario del descubrimiento de América ha despertado un interés editorial por las tempranas crónicas españolas sobre el Nuevo Mundo. Este hecho en sí es indiscutiblemente positivo, pero hasta ahora los resultados de tal esfuerzo editorial dejan mucho que desear. Ocurre que la crónica indiana parece ser todavía un campo de estudio que interesa principal y casi exclusivamente a los historiadores —al menos en lo que a ediciones se refiere— y son por ello historiadores quienes se han encargado de editar al mayoría de las crónicas de reciente aparición. Es obvio que para un historiador la crónica tienda a servir más como fuente de datos primarios que como un texto autónomo merecedor de atención crítica, preferencia que tiene graves repercusiones: en efecto muy pocas de estas ediciones pueden ser consideradas ediciones críticas, y lo que es peor, muchas de ellas no son ni siquiera fiables. El texto que en ellas se ofrece es de procedencia más que dudosa, pues raramente se cotejan primeras ediciones y manuscritos originales. No se incluye, pues, ningún tipo de variantes. Además, el texto se ha modernizado al capricho del editor. En resumen, con alarmente frecuencia la nueva edición resulta ser una mera reedición de otra anterior que ofrecía escasas garantías, y casos hay en que se trata incluso de una versión inferior a las precedentes. El contenido de mi ponencia se referirá a dos cuestiones. La primera, presentar un ejemplo concreto de la deficiencia de los textos al uso: las cartas de relación de Hernán Cortés. La segunda, demostrar a partir de este ejemplo la conveniencia de que la crítica literaria se ocupe de las ediciones y del estudio de nuestros primitivos historiadores de América.

Las llamadas *Cartas de relación* de Hernán Cortés son cinco largos y detallados informes oficiales dirigidos por Cortés al emperador Carlos V en los que se da cuenta de la nueva realidad geográfica, cultural, política y militar de México, así como los acontecimientos relativos a su conquista y colonización por las tropas a su mando. La primera relación, fechada en 1519, no es propiamente de Cortés sino del concejo de la villa de Veracruz, si bien no es difícil ver la pluma de Cortés en ella, ya que

expresa un punto de vista similar a las otras cuatro, que fueron escritas entre 1520 y 1526. Las cinco relaciones cubren pues los siete años más áctivos de la vida del conquistador, desde los preparativos de la expedición en Cuba hasta el final de la larga y desdichada expedición a las Hibueras. Las relaciones segunda, tercera y cuarta fueron impresas en España poco después de su respectiva llegada [1]. Además, la segunda y la tercera, donde se narran los episodios centrales de la conquista de México, tuvieron una resonancia inmediata fuera de España. Para 1550 existían ya varias ediciones de ellas en italiano, alemán y la lengua universal del humanismo renacentista, el latín [2]. Desde muy temprano, entonces, las relaciones alcanzaron un lugar importante entre los escritos históricos relativos al Nuevo Mundo haciéndose obra de obligada referencia, condición que han conservado hasta la actualidad. Uno supondría que, por todo ello, hace tiempo contaríamos con una buena edición de las relaciones cortesianas, y, sin embargo, nada más lejos de la realidad. El camino hacia una edición crítica aún no ha concluido. Hagamos un breve repaso de su historia.

Los manuscritos originales de las relaciones de Cortés se perdieron, y como las relaciones primera y quinta nunca habían sido publicadas, el texto de éstas desapareció. En el siglo XVIII hubo continuos esfuerzos para encontrar copias manuscritas del siglo XVI para recuperar ambas. Estos esfuerzos resultaron infructuosos durante mucho tiempo, y así cuando el arzobispo de México Antonio de Lorenzana decidió editar por primera vez las relaciones en un volumen, sólo pudo incluir las tres que se habían dado a la imprenta en el siglo XVI y que llevaban más de dos siglos sin haber sido reeditadas [3]. Por fin en 1777 el historiador escocés William Robertson descubrió en la entonces Biblioteca Imperial (hoy Biblioteca Nacional) de Viena un códice del siglo XVI que contenía las cuatro relaciones de Cortés y la Carta del Regimiento de Veracruz, conocida a partir de entonces como la primera relación. El códice, llamado *Códice de Viena* o *Codex Vindobonnensis* [4], era una copia para los archivos imperiales, que en aquellos tiempos carecían de local fijo al ser la de Carlos V una corte itinerante. Tras el importante descubrimiento del códice, en la Biblioteca de Palacio se encontró otro manuscrito del

[1] Estas son respectivamente: *Carta de relación...* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1522); *Carta tercera de relación...* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1523); *La quarta relación...* (Toledo, Gaspar de Avila, 1525).

[2] La primera traducción de la segunda relación fue la que hizo Juan de Revelles al latín (Nuremberg, F. Peypus, 1524). Para una bibliografía de las ediciones tempranas, ver JOSÉ TORIBIO MEDINA, *Ensayo bibliográfico sobre Hernán Cortés,* introd. de Guillermo Feliú Cruz (Santiago de Chile, 1952).

[3] *Historia de Nueva España.* ed. de Francisco Antonio Lorenzana (México, J. Antonio de Hogal, 1770).

[4] *Codex Vindobonnensis S. N. 1600. Österreichische Nationalbibliothek.* Edición facsímil con introducción y bibliografía de CHARLES GIBSON (Granz, 1960).

XVI que contenía todas las relaciones salvo la Carta del Regimiento de Veracruz [5].

Aunque la Carta de Veracruz fue publicada poco después de su aparición, no ocurrió lo mismo con la quinta, que permaneció inédita largo tiempo después del descubrimiento del Códice de Viena. Esta vio la imprenta por primera vez en la primera edición de las cinco relaciones, a cargo de Pascual de Gayangos, que apareció en París en 1869. Gayangos, hispanista en la universidad de Oxford, era habitualmente un cuidadoso editor, pero su trabajo con las relaciones cortesianas es altamente cuestionable. En su edición se limitó a transcribir el *Códice de Viena,* sin cotejarlo con el de la Biblioteca de Palacio ni con las primeras ediciones impresas. Su texto es una modernización caprichosa del manuscrito, sin aparato crítico y plagada de errores de transcripción y tipográficos. Era esperable entonces que no tardara en llegar una edición mejor. Sin embargo, cien años después, la situación permanece incomprensiblemente casi igual. Las numerosas ediciones modernas, incluyendo las más recientes, poco o nada han mejorado la de Gayangos. Son ediciones populares supuestamente basadas en el *Códice de Viena,* de texto modernizado y sin notas textuales [6]. Cabe señalar una sola excepción: la edición incompleta de Eulalia Guzmán, aparecida en México en 1960, que comprende las dos primeras relaciones. En ella hallamos una transcripción directa y bastante fiel del *Códice de Viena,* si bien su lectura se halla obstaculizada por una puntuación en extremo defectuosa. Curiosamente, si una gran falta de las otras ediciones consiste en la falta de notas, Guzmán cae en el extremo opuesto. La anotación es tan abundante que supera en espacio al texto mismo. Muchas de sus notas son útiles a la crítica histórica, pero la lectura se hace fatigosa porque la autora tiene como objetivo central no la edición misma, sino la de utilizar el texto como plataforma para una condena sin paliativos a la figura de Cortés, por quien Guzmán, indigenista militante, siente una incontenible animadversión.

En resumen, salvo el caso aislado e incompleto de Guzmán, las ediciones de nuestro siglo se han limitado a repetir lo ya hecho en siglos anteriores, incluyendo los errores y hasta aumentándolos. Nótese por ejemplo que ni siquiera el título con que comúnmente se designa la obra de Cortés ha sido puesto en cuestión. La denominación *Cartas de relación* pertenece a Jacobo Cromberger, el impresor sevillano que dio a la estampa las primeras ediciones de la segunda y la tercera citadas. En

[5] La procedencia de este códice sigue siendo un misterio. Un análisis detallado del mismo revela su relativa independencia tanto del Códice de Viena como de la primera edición de Cromberger, ya que además de variantes fonéticas y morfológicas, existen numerosas e importantes variantes en patronímicos y toponímicos del maya y náhuatl.

[6] EULALIA GUZMÁN, *Relaciones de Hernán Cortés a Carlos V sobre la invasión del Anahuac,* México, Libros Anahuac, 1958.

realidad hoy no hay razón alguna para mantenere tal denominación. Cortés se refiere reiteradamente a ellas como «verdadera y cierta relación». La relación fue un género de capital importancia para la corona en la Conquista, hasta tal punto que su uso llegó a hacerse obligatorio según una estricta ordenación legal [7]. Equivale a lo que hoy llamaríamos «informe oficial», y por tanto se diferencia fundamentalmente de la carta en que no es un documento privado sino público. De hecho, Cortés solía acompañar el envío de una relación con el de una carta asimismo dirigida al emperador, en que de modo más breve y personal exponía los mismos hechos y demandas. Por todo ello creo que convendrá llamar a estos escritos *Relaciones* en vez de *Cartas de relación* [8].

Así las cosas, decidí hace ya dos años, cuando justamente se cumplía el quinto centenario del nacimiento del Hernán Cortés, realizar una edición crítica de las cinco relaciones. Decidí mantener el *Códice de Viena* como texto base por una razón fundamental: es el único que contiene todas las relaciones incluida la Carta de Veracruz. Sin embargo, he cotejado ese texto con el manuscrito de la Biblioteca de Palacio (hoy en la Biblioteca Nacional), con el que ofrece no pocas variantes importantes, especialmente en lo que se refiere a los toponímicos y nombres propios en general, y con las primeras ediciones impresas, ya que tanto unos como otros son supuestamente copias directas de los originales perdidos. Para la Quinta relación, que como se ha dicho nunca fue impresa en la época, he consultado además un manuscrito nunca considerado, que perteneció a Lord Kinsborough y hoy se halla en la John Carter Brown Library. Este manuscrito se pensó que era del siglo XVII, pero tanto la letra como el tipo de papel muestran claramente que es de la primera mitad del XVI. Esta edición incluirá las variantes textuales e irá acompañada de notas críticas, introducción y glosario. Todo ello comporta un considerable trabajo y no está de más preguntarse cuál puede ser el fruto que ello ha de rendir. No me refiero al caso concreto de Cortés en particular, sino al de la crónica indiana en general. ¿Qué beneficio comporta la edición de textos históricos de este tipo al hispanismo?

Por supuesto que cualquier hispanista entiende el gran valor que la crónica indiana tiene para la historia de las ideas de España y Europa. El choque cultural entre el Viejo y el Nuevo Mundo genera no sólo la descripción y el análisis de la nueva realidad geográfica y social de América, sino además la visión crítica de la realidad política, social y

[7] A este respecto, cf. el prólogo de Marcos Jiménez de la Espada a su edición de *Relaciones geográficas de Indias*, Madrid: B. A. E., vol. 183.

[8] Es interesante notar que la cuarta relación, publicada por Gaspar de Ávila en Toledo (cf. nota 1), es denominada por éste «La quarta relación», eliminando toda referencia a cartas.

cultural de España por parte de los españoles y mestizos, muchos de los cuales se hallan alejados geográficamente de ella, así como de los indígenas como Guamán Poma de Ayala que nunca han estado allí y que por tanto sólo conocen indirectamente la realidad española mediante la presencia de los conquistadores en el Nuevo Mundo. Pero el interés no es sólo ideológico o de historia de las mentalidades, sino del discurso mismo. El siglo XVI es en nuestra cultura el siglo de formación y consolidación de los géneros literarios, que antes estaban sólo tímidamente esbozados a excepción de la poesía. En esta etapa de desarrollo, España experimenta numerosas formas de expresión que, aunque olvidadas después, dejaron una huella notable en los géneros posteriores. Tal es el caso del diálogo humanista, por ejemplo. En su época no se consideraba a estos textos propiamente literatura en la acepción que damos hoy a este término. Se trataba más bien de didáctica que de ficción, y de hecho en no pocos diálogos de la época se hallan las más tenaces y contundentes censuras a la literatura de entretenimiento (lo que hoy denominaríamos ficción pura) como las novelas de caballería. Y sin embargo, nadie duda hoy que el extraordinario desarrollo del diálogo humanista en lengua castellana, fue un factor esencial en el desarrollo de la novela en España. Sin él, difícilmente podríamos comprender la madurez y soltura que alcanza Cervantes en sus diálogos entre Don Quijote y Sancho. No extraña entonces, que la crítica literaria reciente haya respondido con el interés que este género se merece, afortunadamente traducido en una abundancia de ediciones críticas, y que, por ello, nombres como los hermanos Juan y Alfonso de Valdés hayan pasado ya al canon de los estudios literarios del Siglo de Oro. Lo mismo podría decirse de obras como la *Silva de varia lección* de Pero Mexía (también autor de coloquios) o el *Jardín de flores curiosas* de Torquemada, que tampoco encuadran en los géneros literarios actuales, pero que de todos modos hoy aproximaríamos más a la ensayística que a la literatura propiamente dicha. La crónica indiana sigue, sin embargo, relegada por la mayoría de los siglodeoristas. ¿Por qué?

La respuesta creo que es sencilla. Muchos de estos críticos piensan, como se ha dicho, que la crónica pertence más al campo de los historiadores. Hay, sin embargo, dos poderosas razones para desmentir esta opinión. La primera es la idea de la historiografía tenía el Renacimiento. La recuperación de la tradición clásica grecorromana supuso una revalorización de la historiografía no sólo en lo que se refiere a su contenido sino también a la forma [9]. Escribir historia era en efecto una manera de hacer literatura, al menos en la manera en que exigía del

[9] Cf. a este respecto los estudios de EDUARD FUETER, *Storia della Storiografia moderna* (reed. Milán: Ricciardi, 1970); GEORGES LEFEVBRE, *La Naissance de l'Historiographie moderne* (París: Flammarion, 1971) y para el caso de España, ALONSO BENITO SÁNCHEZ, *Historia de la Historiografía española* (Madrid: C. S. I. C., 1942).

historiador unas altas dotes retóricas. La historia trataba de hechos grandes y por ello requiere mentes grandes que sepan describir los hechos con elegancia y que sepan también extraer lecciones políticas y morales. En los prólogos de las obras históricas encontramos característicamente las proclamaciones de humildad e insuficienca de los autores que no se creen dotados para tan alta tarea. La historiografía renacentista hereda de este modo no pocos rasgos que en la Edad Media pertenecían a la épica, sobre todo los de exaltación y ejemplaridad de sus protagonistas. Sorprende pues que los críticos del Siglo de Oro no otorguen más importancia a textos que en la época en que fueron escritos, nadie dudó eran en un sentido lato literarios. Pero hay además una segunda razón. Nótese que al referirme al modo con que la crítica ha soslayado la crónica indiana he venido especificando que ese desinterés corresponde en su mayoría a los siglodeoristas. Curiosamente no ocurre así con nuestros colegas latinoamericanistas, quienes contrariamente a nosotros han visto en la crónica indiana una obra con voluntad literaria de primer orden, en buena medida causa e incluso el inicio del discurso narrativo hispanoamericano. Son ellos quienes más han prestado atención a los postulados de la crítica moderna sobre las borrosas fronteras que separan la narrativa de ficción de la narrativa histórica. Se ha producido así una extraña dicotomía de intereses entre ellos y nosotros que no conviene prolongar. No se trata de reclamar territorios críticos. La crónica indiana es un vasto filón que da para todos. Se trata más bien de exigirnos un papel que los siglodeoristas podemos realizar mejor, y ello es primordial aunque no exclusivamente la realización de ediciones críticas, que nos den por primera ver textos fiables y manejables en que estudiemos la primera voz de América.

En el transcurso de esa tarea encontraremos hallazgos aplicables a los textos estrictamente literarios del Siglo de Oro. Véase por ejemplo brevemente el caso de las relaciones cortesianas. Lo que en un principio se anuncia como una escueta relación de sucesos encierra, sin embargo, una complejidad de intenciones que su poderoso estilo sabe muy bien expresar. Cortés expone los hechos definiendo antes la nueva realidad geográfica en que suceden. Pero su exposición no es impersonal. Ocurre que su precaria situación legal le obliga a una completa justificación política de su conducta como jefe de la expedición conquistadora. Su discurso es por estas circunstancias complejo en extremo: ha de aparentar objetividad al mismo tiempo que pretende poner la razón de su lado en su disputa con la poderosa facción del gobernador de Cuba Diego Velázquez. ¿Cómo ser objetivo cuando uno hace su propia defensa judicial en un pleito? Por otra parte Cortés como jefe es responsable máximo de un grupo, y eso se traduce en un peculiar discurso en el que el «yo» y el «nosotros», la responsabilidad personal y la colectiva, se entrelazan sutilmente por el narrador de acuerdo a sus fines. Las

Relaciones son así informe oficial, ensayo geográfico, historia, autobiografía y un pliego de defensa a un tiempo. ¿Es acaso ésta una situación discursiva tan ajena a la literatura del Siglo de Oro? Por supuesto que no. Baste con recordar que el *Lazarillo de Tormes* se mueve a partir de premisas bastante similares, un pliego de descargo contra ciertas acusaciones le motivan a una exposición autobiográfica. La diferencia entre los dos textos es obvia: lo que en uno es historia de hechos reales y notables es en el otro mera ficción de bajos sucesos. Pero no lo son menos sus semejanzas. La novela está aún por nacer, y por eso, la incipiente literatura de ficción ha de echar mano del discurso legal y del discurso de la historia. Las relaciones de Cortés nos ofrecen un espléndido ejemplo de varios elementos (quizá cabría decir «plataformas» textuales) que inciden poderosamente en la creación del discurso novelesco en España. El beneficio para el crítico literario es evidente. Concluyo entonces con la esperanza de que en un próximo futuro el canon de estudios literarios del Renacimiento español se enriquezca con la inclusión en él de los textos más destacados de nuestra rica historiografía indiana, objetivo que sólo será posible si los especialistas del Siglo de Oro usan sus conocimientos filológicos en la preparación de ediciones críticas. ¿Qué mejor contribución podemos hacer los siglodoristas a la celebración del Quinto Centenario?

Ángel DELGADO GÓMEZ

LA EDICIÓN DE TEXTOS ESPAÑOLES CLÁSICOS EN BULGARIA

El Estado búlgaro, cuyo 1300 aniversario fue celebrado solemnemente en 1981, se funda treinta años antes de que los árabes penetren en la Península Ibérica. En su desarrollo histórico y cultural también tiene su Siglo de Oro, pero mucho antes que el de España. Se da el nombre de Siglo de Oro de la literatura búlgara al reinado del zar Simeón el Grande (893-927), durante el cual nuestro país alcanza la cúspide de su poderío político y militar y de su cultura. Más tarde, cuando a fines del siglo XV España expulsa definitivamente a los musulmanes de sus tierras, Bulgaria entra apenas en la segunda centuria de la dominación otomana. Condenado —a lo largo de cinco siglos— por los conquistadores osmanlíes a un «sintiempo» político, social y espiritual, el pueblo búlgaro no se plantea más objetivo que el de sobrevivir.

Si hemos juzgado oportuno este breve preámbulo es porque así se podrá explicar el considerable atraso con el que se conocieron y asimilaron en Bulgaria las grandes creaciones artísticas y literarias de los demás países de Europa y, en particular, de España que hoy están en el centro de nuestro interés.

El inicio de la traducción y difusión de textos españoles en Bulgaria está ligado, como es de suponer, con el nombre de Miguel de Cervantes. Cervantes figura entre los primeros grandes representantes de la literatura europea occidental con los que los lectores búlgaros entran en contacto aun antes de haberse liberado del yugo osmanlí. Sin embargo, tal vez sea curioso señalar que la primera obra del genial escritor, publicada en Bulgaria diecinueve años antes de la proclamación de su independencia, no es *El Quijote,* sino la novela ejemplar *El licenciado Vidriera.* Traducida del francés bajo el título *El nieto de don Sancho,* ésta aparece en 1859 en el número II de la revista «Balgarcki knízhitsi» («Opúsculos búlgaros»). En cuanto al *Quijote,* es la primera gran obra de la novelística mundial que se edita en Bulgaria: aparece sólo cuatro años después de su Liberación. La traducción es obra de Jristo Sansarov y el lugar de la edición, la ciudad de Ruse. Dos años después Ivan Vazov, el patriarca de la Literatura búlgara, y Konstantín Velichkov, destacado poeta y traductor, ya incluyen en su *Antología,* destinada a los alumnos

de la secundaria, un fragmento de la novela: el de Don Quijote y las manadas de ovejas (Parte I, cap. XVIII), introduciendo de este modo —y para siempre— el libro en el programa de la escuela búlgara. Una prueba elocuente del subido interés que suscita la producción cervantina en nuestro país durante los años 90 de la centuria transcurrida es la segunda traducción, hecha por T. Kitanchev en 1893, así como la publicación (1892) de la novela ejemplar *Rinconete y Cortadillo* en el periódico «Svobodá» («Libertad»).

En el año 1918 *El Quijote* ya cuenta con tres ediciones relativamente completas y una serie de versiones abreviadas. Desde 1918 hasta 1944, año de la Revolución Socialista de Bulgaria, se suceden varias ediciones de la novela que, aunque abreviadas o adaptadas, desempeñan un importante papel en la difusión de la obra cervantina entre un amplio y entusiasta público de lectores, jóvenes en su gran mayoría.

Entre las diversas traducciones, realizadas todas en base a textos rusos o franceses, destacan las de D. Podvarzachov y D. Simidov. Aunque un cotejo de ambas inclina la balanza a favor de la de Podvarzachov, la calurosa recepción de las dos versiones atestigua el gran éxito del que goza la obra en Bulgaria.

La primera traducción del texto íntegro de la novela, que ya parte del original, pertenece a Peter y Todor Neikov, apareciendo la I parte en 1947 y la segunda, en 1949. La traducción de los versos, incluidos en la obra, está hecha del ruso por Henri Levenson. A partir de 1947 las ediciones del *Quijote* utilizan las versiones tanto de Podvarzachov, como de P y T. Neikov hasta que en 1970, fecha crucial en la trayectoría búlgara del libro, «Narodna kultura» («Cultura popular»), la editorial más prestigiosa de la literatura extranjera en el país, incluye en su Biblioteca «Clásica mundial» la traducción realizada por Todor Neikov. Esta esmerada edición que cuenta con texto búlgaro totalmente reelaborado, va acompañada de un amplio y denso prólogo y numerosas notas explicativas, también obra del traductor. La versión búlgara de los versos, basada por primera vez en el original, se debe a Stoyán Bakardzhiev, uno de los mejores traductores de poesía. Al parecer de los críticos la obra cervantina ha encontrado en el texto ofrecido por Todor Neikov una fiel y profunda interpretación. No es nada casual, por consiguiente, que todas las ediciones de la novela —completas o abreviadas—, posteriores a 1970, utilicen esta traducción. Tampoco es casual que precisamente por ella en 1983 el Ministerio de Cultura de España le otorgó a Neikov, rindiendo de esta forma tributo también a todos sus méritos en la difusión de la cultura española en nuestro país, el Premio de Fomento de la traducción de autores españoles a otros idiomas.

Volviendo a la edición del *Quijote*, hemos de señalar que en la actualidad la novela sigue siendo uno de los libros más conocidos en Bulgaria. En poco menos de un siglo ha tenido, en versiones muy

diversas, unas 40 ediciones con un tiraje global que rebasa el medio millón de ejemplares.

Fiel a su profunda admiración por el gran escritor español, en 1976 Todor Neikov ofreció al público búlgaro la traducción de dos de las novelas ejemplares *Rinconete y Cortadillo* y *El coloquio de los perros,* publicados en la Biblioteca «Panorama» de la Editorial «Narodna kultura». Esta tardía aparición de las *Novelas ejemplares,* que intenta llenar en parte una gran laguna en la presentación de la obra cervantina en nuestro país, ha de ser seguída, sin más demora, por la edición íntegra de la famosa colección.

Además del *Quijote* y las dos *Novelas ejemplares,* gracias a la escenificación de sus tres entremeses *La cueva de Salamanca, El viejo celoso* y *La guarda cuidadosa,* realizada en teatros tanto de la capital como provincianos a partir del año 1955, el público búlgaro ha tenido la oportunidad de conocer al Cervantes dramaturgo. El Teatro de Televisión, por su parte, presentó, en una versión adaptada, *El Cerco de Numancia.* Lamentablemente, sus traducciones no fueron realizadas de los textos originales.

Como resultado de los esfuerzos de un equipo de traductores hispanistas en el Libro 12 de la serie «Teatralna biblioteka» de 1981 aparecieron seis de los entremeses del español; *El retablo de las maravillas* (trad. por St. Tanev), *La cueva de Salamanca, El juez de los divorcios* y *La guarda cuidadosa* (trad. por Kornelia y Valentin Darev), *El vizcaíno fingido* y *El viejo celoso* (Trad. por Marín Galovski). A guisa de epílogo el libro incluye también un penetrante estudio sobre los entremeses, de Stean Tanev, destacado crítico teatral y traductor de obras dramáticas españolas.

A fin de completar la presentación de Miguel de Cervantes en Bulgaria debemos citar también la publicación, por desgracia muy tímida aún, de algunas de sus obras en verso. El primero en aparecer es el Soneto a Preciosa (de *La Gitanilla*), editado en 1976 y 1979 en las colecciones de la lírica amorosa europea y mundial, respectivamente. En 1980 este soneto, junto con otro —*Al túmulo del Rey Felipe II*— y dos fragmentos del *Viaje del Parmaso* y del *Cerco de Numancia,* aparecen versificados por los eminentes traductores de poesía española e hispanoamericana Al. Muratov y At. Dalchev en un volumen editado por «Narodna Kultura» en 1980 y dedicado por entero a la poesía española.

Este grueso volumen incluye versos españoles dese el *Poema de Mío Cid* hasta las obras de Leopoldo de Luis (nacido en 1918). Entre los 73 poetas, que figuran en él, al lado de canciones populares y romances viejos, veintiséis corresponden a la época áurea, estando Garcilaso de la Vega, y Luis de León, Miguel de Cervantes, Luis de Góngora, Lope de Vega y Francisco de Quevedo entre los mejor representados. Al prestigio

de la edición contribuye el prólogo de Al. Muratov que traza el amplio y multifacético panorama de los siete siglos de poesía española.

En la primera edición de 1967 de la *Antología de la lírica amorosa mundial,* publicada por la Editorial «Narodna mladezh» («Juventud popular») y en su segunda edición aumentada (1979) figuran las versiones de obras españolas de los traductores Al. Muratov, At. Dalchev, St. Bakardzhiev y P. Velchev. Digno de mención es el hecho de que entre los catorce poetas escogidos nueve pertenecen al Siglo de Oro. Todavía más numerosa es su presencia en la otra colección, que bajo el título de *Cien obras maestras de la lírica amorosa europea* editó «Narodna kultura» en 1976, nueve entre los once poemas incluidos corresponden a la literatura áurea. La tercera colección —*Cien obras maestras del soneto*— («Narodna kultura», 1978) presenta, traducidos por St. Bakardzhiev y P. Velchev, a once poetas españoles, insertando versos desconocidos hasta la fecha de los Argensola y Calderón de la Barca.

En el volumen de *Romances españoles,* que acaba de salir, junto con los numerosos viejos, Al. Muratov ha seleccionado y traducido (algunos con Dalchev) también seis romances de Luis de Góngora, cinco de Lope de Vega y ocho de Francisco de Quevedo.

Actualmente la Editorial «Narodna kultura» prepara otras dos importantes colecciones: *Poesía del Renacimiento* y *Cien obras maestras de la elegía,* donde la presencia española también será considerable.

De todo lo dicho podemos deducir que en el curso de los últimos diez años, gracias a una buena y perspicaz política editorial, se han ido supliendo muchas omisiones, de modo que grandes obras del patrimonio clásico español ya están al alcance de los lectores búlgaros. Aquí cabe mencionar que su acogida es siempre tan entusiasta que sólo unos días y, a veces, sólo unas horas tras de haberse puesto a la venta, los libros españoles prácticamente desaparecen de las librerías, siendo luego imposibles encontrarlos incluso en las tiendas de viejo.

Si la traducción y divulgación de la poesía española clásica en Bulgaria es, en líneas generales, muy satisfactoria, el panorama de la edición de la novelística del mismo período sigue bastante limitado. Todos nos damos perfecta cuenta de que a la hora de verter textos clásicos a otro idioma cualquier traductor, por más hábil y experto que sea, tropieza con graves escollos. Otra notable dificultad es la escasez, a menudo la imposibilidad, de proveerse de una edición crítica o al menos fidedigna del libro que uno se propone traducir. Todo ello no podría justificar las lagunas existentes en la difusión de la prosa española áurea en Bulgaria, por lo cual nuestras editoriales tendrán que pensar en la próxima publicación de obras tales como *La Celestina, Las Novelas ejemplares,* el *Guzmán de Alfarache, El diablo cojuelo* y muchas más...

Dieciséis años después de la Liberación de Bulgaria del yugo osmanlí, el público búlgaro ya tuvo la posibilidad de ver presentada la primera

obra teatral de la clásica española: *La devoción de la cruz* de Calderón de la Barca, interpretada por una compañía semiprofesional. Hasta fines del siglo XIX salieron impresas otras dos comedias: *El anzuelo de Fenisa* de Lope (1895) y *El médico de su honra* de Calderón (1898), pero, por desgracia, no ha sido posible averiguar si fueron llevadas a las tablas. En 1907 *El alcalde de Zalamea* de Calderón cobró vida escénica en el flamante edificio del Teatro Nacional de Sofia. Sin embargo, la edición de la obra lleva una fecha mucho más tardía: 1921. Según datos del Departamento bibliográfico de la Biblioteca Nacional de Bulgaria hasta 1944 se conocen otras dos traducciones de comedias de Lope: Las de *El Caballero de Olmedo* (1921) y *El Perro del hortelano* (1936), ambas presentadas en diferentes teatros búlgaros. En 1946 el Teatro Nacional de Sofia estrenó con gran éxito *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, mas el verdadero «boom» de las obras Lopescas y de los demás grandes representantes del teatro clásico en los escenarios búlgaros comienza a partir del año 1957. Las puestas en escena se suceden a un ritmo vertiginoso, suscitando siempre un vivísimo interés. Una tras otra se presentan *La discreta enamorada, La moza de cántaro, El perro del hortelano, Los melindres de Belisa, El maestro de danzar, La estrella de Sevilla, La viuda valenciana* de Lope de Vega, alternando de vez en cuando con obras de otros dramaturgos: *La dama duende* de Calderón, *El desdén con el desdén* de Moreto y Cavana, *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso, *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón. Señalemos de paso que la traducción de todas estas comedias, a excepción de las dos últimas, no recurrió a los textos españoles. Por eso en la historia editorial de la dramaturgia española clásica se considera decisivo el año 1972 en que «Narodna kultura» publicó en su Biblioteca «Clásica mundial» el volumen *Teatro español. Siglos XVI-XVII* que presenta, ya en una versión hecha del original, cinco obras maestras del teatro áureo: *Fuenteovejuna* (trad. por Nikola Indshov), *La discreta enamorada* (trad. por St. Bakardzhiev), *Don Gil de las calzas verdes* (trad. por Asen Todorov), *La verdad sospechosa* (trad. por Radoy Ralin), *El alcalde de Zalamea* (trad. por Simeón Vladimirov). Podemos afirmar con toda convicción que, con este libro, al público búlgaro le ha sido ofrecida la mejor oportunidad de conocer algunas de las más brillantes creaciones dramáticas españolas. A fin de satisfacer su interés siempre creciente «Narodna kultura» ya tiene incluido en su lista de próximas publicaciones otro título interesante: —*Obras escogidas*— de Lope de Vega, donde figurarán *El perro del hortelano* y *La estrella de Sevilla,* sobre las que está trabajando St. Bakardzhiev, y una comedia más. Se prepara también un volumen representativo de teatro calderoniano en el que se prevé insertar *La vida es sueño, El alcalde de Zalamea, El príncipe constante* y un auto. En cuanto a *La vida es sueño* podemos decir que la magnífica realización escénica de la obra por el Teatro del Ejército Popular de Sofia, estrenada

en 1981 y presentada con gran éxito también en el Festival de Almagro en 1984, se ha basado en la traducción de Kornelia y Valentín Darev.

Para terminar, podríamos afirmar que no es poco lo realizado en Bulgaria para la acertada presentación y difusión de la literatura española clásica, pero también es cierto que aún falta mucho por hacer. Sin embargo, encarándonos con el futuro somos optimistas, ya que en el país existen todas las premisas necesarias para volver realidad los planes más ambiciosos. En primer lugar, la bien orientada política editorial se esfuerza en llenar todas las grandes lagunas en la presentación no sólo de la literatura española, sino también de la mundial. Además, ya se han formado traductores llenos de energía y talento que con toda razón podrían llamarse hispanistas, ya que no sólo traducen sino que también ayudan a las editoriales en la elaboración de sus planes y programas. Gracias a todos ellos ya puede considerarse eliminada la tan nociva práctica de traducir obras líricas o dramáticas basándose en otras traducciones. Por fin, mencionemos que en su labor nuestros traductores cuentan con el fomento de su Unión que no deja de luchar por la elevación del prestigio de su profesión, movilizando el espíritu creativo que anima toda su actividad.

Mariana DIMITROVA

EDITAR LA PRENSA

En esta comunicación no me propongo tratar problemas en la edición de un texto, sino la conveniencia de editar todo un género literario, o por lo menos sub- o para-literario. Se trata de la prensa, género cuyas manifestaciones españolas relativamente recientes se han estudiado sobre todo en Francia [1], pero cuyas nuestras primitivas, surgidas en el Siglo de Oro, generalmente todavía se desprecian, si no se desconocen. Quizás convenga, por lo tanto, comenzar con un intento de contestar brevemente la pregunta, ¿qué se entiende por la prensa del Siglo de Oro?

En la actualidad *prensa* significa algo como el conjunto de las publicaciones periódicas difusoras de noticias, y en especial las diarias. Sin embargo, en el Siglo de Oro español no solamente no existían publicaciones diarias, sino que tan sólo se dieron casos muy contados de publicaciones de cualquier periodicidad regular. Además hay que reconocer que España se hallaba en la retaguardia de los importantes avances que se produjeron en la prensa en varios países europeos a lo largo del siglo XVII. En Italia, Alemania y los Países Bajos ya se había comenzado en el siglo XVI a prestar un carácter de periodicidad a la difusión de noticias por la imprenta, lo cual (según parece) se debía al hecho de convertirse ciertas grandes ciudades comerciales, tales como Amberes y Venecia, en receptores de grandes cantidades de noticias, como también a la regularidad de importantes ferias y mercados, sobre todo en Alemania, que ofrecían una salida fácil, entre otros muchos productos, a almanaques informativos. Los primeros semanarios aparecieron alrededor de 1620: la *Nieuwe Tydinghe* en Amberes a partir de 1617 (después de 1621 apareció tres veces por semana), y la *Weekly Newes* en Londres en 1622. Ambas publicaciones pertenecían a un tipo de periódico denominado *coranto,* auténtico precursor de la prensa moderna, pues daba en resumen información llegada desde varios países. En España hallamos en la misma época algún que otro ejemplo de publicaciones parecidas, (aunque con la importante diferencia de que éstas carecían de periodicidad), tales

[1] Véase JEAN-FRANÇOIS BOTREL, «España: siglos XIX y XX», en *La investigación sobre temas hispánicos en Francia (1962-1984): España y América Latina; Actas del XX Congreso de la Société des Hispanistes Français* (s.l., 1985), pp. 133-56, en especial las pp. 147-8 y notas 75-77.

como una *Relación de avisos de todo lo que ha sucedido en Roma, Nápoles, Venecia, Génova, Sicilia, Francia, Alemania, Inglaterra, Malta y otras partes...* (Sevilla, 1618), impresa por Juan Serrano de Vargas, una *Relación de las cosas del Imperio* (Sevilla, 1621, impresa por Francisco de Lira, y (veinte años más tarde) las *Gacetas, Novas ordinarias* y *Novas extraordinarias* publicadas en catalán por los impresores barceloneses Jaume Matevat, Gabriel Nogués y Jaume Romey en los primeros años de la Guerra dels Segadors. Sin embargo, mientras que en Leipzig se empezó a publicar un auténtico diario (la *Einkommende Zeitung*) a partir de 1650, en España no se llegó a producir siquiera una publicación mensual hasta 1661, fecha en que comenzó a editarse la *Gaceta nueva.*

Intentos anteriores, si no de prestar periodicidad, por lo menos de seriar la publicación de noticias, se hallan en España en esfuerzos aislados, tales como la serie de siete panfletos numerados que relatan victorias ganadas en Transilvania contra los turcos y que fueron impresos en Sevilla por Rodrigo de Cabrera de 1596 a 1597; los de Andrés de Almansa y Mendoza, publicados en los primeros años del reinado de Felipe IV; o los anónimos compendios anuales de noticias europeas que aparecieron a partir de 1634.

No obstante, a pesar de tales conatos de continuidad y de reunir noticias procedentes de varias fuentes, que se dan con frecuencia creciente a partir de 1620, hasta que sale la *Gaceta nueva* casi al final del reinado de Felipe IV (e incluso después) el vehículo predominante en España de la noticia impresa lo constituyen las *relaciones.* Las relaciones, que se publicaron a millares desde finales del siglo XV, eran pliegos sueltos, normalmente de cuatro o de ocho páginas, la primera de las cuales podía servir de portada, en cuyo caso frecuentemente iba decorada con un escudo o con algún otro tipo de grabado decorativo o hasta ilustrativo. Cuando no llevaba portada, el texto de la relación empezaba inmediatamente después del título, en la primera página, y en este caso normalmente se consignaban en un colofón el lugar y fecha de impresión y el nombre del impresor. La decisión de adoptar uno u otro de estos patrones respondía claramente en parte a la extensión del texto que se iba a imprimir, aunque resulta evidente que muchos impresores tenían una marcada preferencia por uno u otro modelo.

La relación tiene como peculiaridad el hecho de que normalmente trata un solo tema, una noticia destacada, muchas veces extraordinaria o sensacional, siendo los temas más corrientes los actos públicos de la corona y la iglesia (nacimientos, bodas, funerales y viajes reales; canonizaciones, milagros, martirios y autos de fe), victorias nacionales o de los aliados de España, y crímenes sangrientos o de pasión, erupciones volcánicas, inundaciones, terremotos, incendios y nacimientos de monstruos. La mayoría de las relaciones no llevan nombre de autor, aunque muy a menudo se insinúa (si no se declara explícitamente) que se trata de

una carta enviada por un individuo a otro, siendo designado el destinatario a veces como vecino de la ciudad en que se imprime la relación. Esta, por lo tanto, se ofrece al público como si fuera una especie de carta abierta, y como tal constituye un anticipo del reportaje de corresponsal extraordinario.

El carácter esencialmente epistolar de las relaciones se denota claramente en los títulos de muchas de ellas. Si tomamos como ejemplo las relaciones impresas durante la Guerra dels Segadors (que estoy estudiando con intención de editarlas), vemos que las publicadas por Jaume Matevat incluyen títulos que comienzan de las siguientes formas: *Carta enviada per un Mosur frances, Carta arribada ab una faluga, Carta del Christianissim Rey de França, Carta hecha en Monterrey, Carta molt verdadera, Relacio de una carta, Relacio verdadera de una carta, Copia de la carta* y *Copia de dos cartas*. El título más frecuentemente dado a sus relaciones de los hechos de la guerra por este impresor es *Copia de una carta,* de las que constan más de una docena en la Colección Bonsoms de la Biblioteca de Catalunya.

Aunque las relaciones se publicaron, tanto en España como en otros países europeos a lo largo de los siglos XVI y XVII, resulta obvio que donde tuvieron su más alto nivel de producción fue en España, seguramente por el hecho ya aludido de que en otros países se avanzó antes hacia otros tipos de noticiero. Evidentemente, en toda la Europa Occidental las noticias representaban un buen negocio, aunque cabe conjeturar que en España éste se diferenciaría del de otros países. Mientras que un impresor español imprimía relaciones cuando le venía bien (en especial cuando le llegaba una noticia que podía considerar rentable), un impresor de gacetas, avisos, etc., se veía obligado a mantener un ritmo de producción más o menos fijo, lo cual significaría mantener fuentes regulares de noticias y disponer de medios y tiempo para sacarlas a luz y venderlas periódicamente.

En cuanto al público español lector de noticias, cabe suponer que estaría a la expectativa de las relaciones que salieran, porque éstas supondrían noticias de alguna relevancia excepcional, mientras que el típico lector de noticias en otras partes de Europa haría más bien como el lector actual de periódicos, o sea, que los compraría para enterarse con regularidad de lo que pasaba en el mundo. Incluso cabría pensar que en España, a partir de la aparición de la *Gaceta nueva,* al igual quizás que con anterioridad en otros países europeos, un mismo lector leería la prensa periódica para mantenerse al corriente de las actualidades y que, además, leería relaciones para enterarse con más detalle de sucesos de excepcional significancia o espectacularidad.

Evidentemente, uno de los muchos atractivos que poseen las relaciones consiste en la gracia con que ostentan una infinidad de procedimientos narrativos y estilísticos que van desde el relato más escueto hasta la

prosa más rebuscada, por más que en su inmensa mayoría son escritos desprovistos de pretensiones literarias. En otro lugar he comentado el valor histórico-social de las relaciones, que constituyen un fondo único para el estudio de la comunicación social y de los conocimientos del mundo que estaban al alcance del público lector del Siglo de Oro español [2].

Sin embargo, hasta ahora apenas si se ha hecho más con las relaciones que intentar catalogarlas: en este sentido son esenciales sobre todo los trabajos de José Simón Díaz y de Mercedes Agulló y Cobo [3]. Con todo, hace falta todavía que se publiquen catálogos tan fundamentales como los que detallarían las colecciones de relaciones existentes en algunas de las principales bibliotecas, tales como la Biblioteca Nacional y la de la Real Academia de la Historia. Obviamente esta labor ingente es imprescindible para cualquier intento serio de publicar siquiera ediciones de determinadas categorías de relaciones, tales como de tal o cual impresor o las que versan sobre tal o cual tema, suceso, personaje o lugar. Claro está que hacen falta importantes recursos humanos y financieros para llevar a cabo esa tarea, pero antes que nada hace falta que se reconozca su necesidad. Tenemos que ver aquí, como tantas veces ocurre, un círculo vicioso: es de suponer que, si hasta ahora no se han publicado esos catálogos, eso se debe en parte a que (a diferencia de los pliegos sueltos en verso, que no siempre son poéticos) las relaciones en prosa han sido generalmente ignoradas o despreciadas, lo cual a su vez se debe en gran parte a la dificultad de localizarlas que representa la falta de catálogos adecuados.

Ya sería hora que se organizara la debida catalogación de los principales fondos de relaciones existentes tanto en España como en otros países de Europa y América. No obstante, al mismo tiempo cabría reconocer los problemas que plantea la edición de relaciones. Ante todo, tanto para su catalogación como para su edición, hace falta decidir qué

[2] Véase HENRY ETTINGHAUSEN, «The news in Spain: *relaciones de sucesos* in the reigns of Philip III and IV», *European History Quartely*, 14 (1984), 1-20.

[3] Véase sobre todo MERCEDES AGULLÓ Y COBO, «Relaciones de sucesos, I: Años 1477-1619» (Madrid, 1966), y «Relaciones de sucesos (1620-1626)», en *Homenaje a Don Agustín Millares Carlo*, 2 tomos (Gran Canaria, 1975), I, 349-80; JOSÉ SIMÓN DÍAZ, *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650* (Madrid, 1982), y *Bibliografía regional y local de España, I: Impresos localizados (siglos XV-XVIII)* (Madrid, 1976). Siguen siendo útiles FRANCISCO R. DE UHAGÓN, *Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII* (Madrid, 1896, y JENARO ALENDA Y MIRA, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España* (Madrid, 1903). Para la *Gaceta nueva*, consúltese E. VARELA HERVIAS, *Gaceta nueva 1661-1663: Notas sobre la historia del periodismo español en la segunda mitad del siglo XVII* (Madrid, 1960). Existe un excelente repertorio de las relaciones y otros impresos conservados en la Colección Bonsoms publicado por la Diputación Provincial de Barcelona: *Catálogo de la Colección de Folletos Bonsoms relativos en su mayor parte a historia de Cataluña, I: Folletos anteriores de 1701* (Barcelona, 1959-1972), Consúltese también MARÍA DOLORES SÁIZ, *Historia del periodismo en España*, I (Madrid, 1983)

definición de relación cabría adoptar. Para mencionar tan sólo dos consideraciones esenciales, habría que precisar la máxima extensión de las relaciones a tratar, pues no faltan obras en el Siglo de Oro tituladas *Relación* y que sean libros más bien que folletos, y también habría que determinar si bajo tal concepto se deberían incluir los innumerables pliegos sueltos en verso que también se titulan *Relación* y que relatan noticias.

En este Congreso se ha hablado mucho sobre problemas textuales (la filiación de manuscritos y ediciones impresas, y la fijación de textos) y también sobre los problemas que surgen cuando se quiere presentar en la actualidad un texto clásico (puntuación, ortografía, notas, etc.). En el caso de las relaciones existen relativamente pocos problemas textuales, pues, aunque muchas veces se reimprime en una ciudad una relación impresa en otra, dudo que sea imprescindible tomar en cuenta las versiones manuscritas. De todos modos, ésa es una tarea que se podría emprender más tarde. Lo que sí constituye un problema fundamental es su presentación. A mi modo de ver, la mejor forma de editar las relaciones consiste sencillamante en publicarlas en facsímil. En primer lugar, ésta sería la mejor manera de asegurar la pervivencia de unos textos que, por su misma naturaleza de literatura efímera, han sobrevivido (cuando lo han hecho) en contadísimos ejemplares, los cuales se hallan muy dispersos y resultan de muy penosa consulta. Por otra parte, dentro del esquema relativamente sencillo de la relación impresa, existe una gran riqueza de variedades en su formato, tipografía, ornamentación y composición de texto, todo lo cual implica una serie de características semióticas que convendría reproducir.

Lo que resulta mucho menos evidente es la manera de organizar su edición. Para empezar, faltaría fijar la meta de tal empresa, en particular determinar si sería razonable, o totalmente disparatado, pensar en la posibilidad de publicar el *corpus* completo de las relaciones todavía existentes, lo cual implicaría evidentemente todavía más recursos que su catalogación. Me parece obvio que, si realmente vale la pena (y yo creo que la vale) editar la prensa del Siglo de Oro, habrá que planear su catalogación y publicación de una forma seria, lo cual requerirá un trabajo en equipo, preferentemente constituido por estudiosos ubicados en toda Europa y América, además de una financiación que difícilmente sería asequible hoy en día a un solo investigador. Si he hablado sobre este tema es porque considero que publicar la prensa del Siglo de Oro es un sueño realizable y que habría que realizar. Es de esperar que la AISO no sólo se ofrecerá como un foco para el intercambio de ideas y opiniones, sino que además ayudará a hacer posible la promoción de iniciativas capaces de abrir nuevos horizontes en el estudio y la comprensión del Siglo de Oro español.

Henry ETTINGHAUSEN

LA FIJACIÓN DEL TEXTO EN EL CASO DE MANUSCRITOS INÉDITOS

Toda edición de textos antiguos tiene en sí dos propósitos, que vienen relacionados entre sí: por un lado, la presentación de un texto claro y legible al lector de hoy; por otro, el mantener fielmente el texto original, texto que reproduzca íntegramente la intención del autor y sus peculiaridades lingüísticas.

Cuando disponemos de ediciones contemporáneas al autor, solemos tomar a éstas como base del texto crítico, por estimar que debieron ser cuidadas y revisadas para su publicación. Y así ocurrió en general, aunque no en todos los casos, a juzgar por las quejas de Juan de Valdés [1]. En estos casos el aparato crítico tiene en cuenta las variantes que presentan otras ediciones publicadas dentro de un ámbito temporal determinado. Y en los casos en los que sabemos que el autor participó en la revisión activa de su obra, ya fuera puliendo, eliminando o añadiendo, naturalmente se tendrá en cuenta la voluntad del escritor, en cuanto al texto definitivo (si se puede hablar de tal cosa), y se reflejará los cambios realizados en las distintas ediciones. Cuando, por otro lado, no disponemos de impresiones de la obra, el problema que afrontamos es diferente. Unas veces será más difícil (la mayoría de los casos); más fácil, otras; pero, siempre, diferente.

Es de este segundo grupo que quiero hablar hoy, en un intento por compartir con ustedes la experiencia adquirida en la preparación de tres ediciones de obras que han permanecido inéditas hasta nuestros días: *Svma de Cosmographía,* de Pedro de Medina (1561) [2]; *Tratado notable de amor,* de Juan de Cardona (1545-1547) [3], y *Triunfo de Amor,* de Juan de Flores (1470-1487 aproximadamente) [4]. Una edición escolar de esta

[1] Me refiero a este comentario de Valdés: «Quanto a la ortografía, no digo nada, porque la culpa se puede atribuir a los impressores y no al autor del libro». *Diálogo de la lengua,* edición de Cristina Barbolani (Madrid: Ediciones Cátedra, 1982), p. 126.

[2] PEDRO DE MEDINA, *Svma de Cosmographía* (Valencia: Albatros-Hispanófila Ediciones, 1980).

[3] JUAN DE CARDONA, *Tratado notable de amor* (Madrid: Ediciones Alcalá, 1982).

[4] *Textos y Concordancias de Biblioteca Nacional MS. 22019 y Biblioteca Colombina MS. 5-3-20. Triunfo de Amor* (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986).

última obra la tengo en estado avanzado de preparación, como les mostraré más adelante.

El problema primero que ha de afrontar el editor de un manuscrito inédito es el estado físico en que se encuentra el códice, estado que influirá en la dificultad de la labor. Muchos manuscritos forman parte de volúmenes que contienen varias obras y, a veces, en sucesivas encuadernaciones, se han perdido páginas, se han cortado los filos, eliminando los márgenes y cortando parte de la escritura, o se han eliminado hojas que estaban un tanto deterioradas. Otras veces, la humedad de los estantes ha hecho que algunas secciones (letras, palabras, frases, párrafos enteros) hayan perdido su claridad, convirtiéndose completamente ilegibles. En otras ocasiones, por el contrario, podemos hallar manuscritos que se han conservado en un buen estado, pero, incluso en éstos, siempre se notará el paso del tiempo.

Aparte de la lectura fiel del manuscrito, necesaria para una aceptable fijación del texto de la edición, hay que establecer un método, unos criterios a los que nos atengamos en todas las ocasiones. Las opiniones al respecto varían sobremanera. Desde los que opinan que debe reproducirse el manuscrito en todas las peculiaridades propias del mismo, sin cambio de ninguna clase, hasta los que desean reproducir un texto en todo parecido a la manera en que lo escribiríamos hoy. Y hay editoriales que toman una posición al respecto, obligando al preparador de la obra a seguir los criterios impuestos por ellos. En la mayoría de los casos, sin embargo, el editor tiene absoluta libertad para desarrollar sus propios criterios.

La posición primera, esto es, la de reproducir el manuscrito fielmente en todo, está fomentada por el *Hispanic Seminary of Medieval Studies* de la Universidad de Wisconsin. Este centro medieval, uno de los más importantes del hispanismo mundial, reúne transcripciones de manuscritos medievales de distintos colaboradores, usando el material para la compilación de un diccionario del español antiguo, y, en busca de la uniformidad, han desarrollado sus propias reglas de transcripción, ya en su cuarta edición [5], que se están convirtiendo en norma ampliamente aceptada en nuestro campo de erudición. Se trata de un método muy fiel en el que el editor se convierte en simple (aunque extremadamente fidedigno) reproductor del manuscrito. Es el caso de la edición del *Lapidario* de Alfonso X [6], de Diman y Winget, y de nuestra edición del *Triunfo del Amor,* entre otros.

[5] DAVID MACKENZIE y VICTORIA BURRUS. *A Manual of Manuscript Transcription for the Dictionary of the Old Spanish Language,* 4 edición (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986). El *Manual* trae las normas de transcripción traducidas al español desde su tercera edición (1984).

[6] ALFONSO EL SABIO, *Lapidario and Libro de las formas & ymagenes,* edited by Roderic C. Diman and Lynn W. Winget (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1980).

En mi opinión este método es aceptable para una transcripción inicial, para una edición de manuscritos inéditos de difícil lectura y adquisición que, de esta forma, se ponen al alcance del erudito interesado en conocer los textos en su estado original, sin necesidad de recurrir a la penosa tarea de examinar los manuscritos en cuestión cada vez que necesiten consultar la obra. Creo, sin embargo, que para la mayoría de los estudiosos de la literatura, críticos o estudiantes universitarios, el editor de estos textos debe añadir algo más que ayude al lector a comprender la obra. Comprendo que esto puede tomarse como una interpretación personal del texto literario (una puntuación y una acentuación determinada puede cambiar el significado de un parlamento, por ejemplo), pero ahí debe ser a donde llegue el editor después del estudio detenido de la obra.

Otro problema es, naturalmente, el número de manuscritos que existan de la obra. En el caso de copia única, el texto reproducirá, lógicamente, ésta. Cuando hay más de un manuscrito de la misma obra, la edición debe tener en cuenta a todos ellos. Puede hacerse trascribiendo fielmente uno de ellos y anotando las variantes de los otros, o pueden integrarse en un texto que intente reproducir la mejor muestra de lo que pudiera haber intencionado el autor, anotando, en todo caso, de qué manuscrito estamos haciendo uso en cada situación, y las variantes de los otros.

En el caso de mi primera edición, *Svma de Cosmographia,* se trata de un manuscrito autógrafo único. Afortunadamente, sin embargo, es un códice sumamente claro y legible. Este manuscrito, albergado en la Biblioteca Colombiana de Sevilla, fue preparado por Pedro de Medina —es mi opinión— para que se conservara en la biblioteca de los duques de Medina Sidonia, en cuya casa se había criado el autor, a quien le encargaron la educación de su hijo, Juan Claros de Guzmán [7]. Además de la claridad de la escritura, y las figuras que lo integran, llama la atención la constancia ortográfica que presenta, casi siempre escribiendo las palabras con las mismas letras, lo que facilita enormemente la transcripción. En mi edición de la obra, reproduzco el original fielmente, simplemente estableciendo un método en el uso de las mayúsculas y en la puntuación; añado por entero la acentuación, carente en el manuscrito;

[7] Pedro de Medina pasó gran parte de los años de 1556-1563 en Sanlúcar de Barrameda dedicado al estudio y acompañando a la condesa vius de Niebla, doña Leonor de Manrique, quien con fecha de 15 de enero de 1561, 30 de junio de 1562 y 2 de diciembre de 1563, le pagaba algunos dineros por trabajos de encuadernación, cartas geográficas y libros que el autor había llevado a la biblioteca del duque, entre los que debío figurar la *Svma.* Véase PEDRO DE MEDINA *Crónica de los muy excelentes duques de Medina Sidonia...,* edición en la *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España,* vol. XXXIX (Madrid, 1861), pp. 363-67, y LUIS TORO BUIZA, «Notas biográficas de Pedro de Medina», *Revista de Estudios Hispánicos,* II (Madrid, 1935), 34-35.

separo y uno palabras según el uso de hoy, excepto en las contracciones, y resuelvo las abreviaturas sin hacer ninguna indicación.

La segunda edición que he publicado, la del *Tratado notable del amor,* también está basada en un solo manuscrito, conservado en la Biblioteca Nacional. En este caso, sin embargo, el manuscrito está escrito en una forma mucho más farragosa, aunque también bastante fácil de trascribir, sobre todo después de familiarizarse un poco con las grafías del manuscrito. Por haberlo publicado en una colección escolar (Aula Magna), hice algunos cambios gráficos, aunque bastante pocos. Lo más notable fue la regularización del uso vocálico de la *u* y el consonántico de la *v,* cuyo uso es caótico en el manuscrito. Las demás anomalías gráficas son respetadas, y, como en el caso anterior, se suple la acentuación y la puntuación y se regula el uso de las mayúsculas. En contados casos, corrijo los errores obvios (*ambiada* por *embiada; Pancracia* por *Pancracio,* etc.), dejando constancia de ello en las notas.

La última edición que he preparado es la del *Triunfo de Amor* de Juan de Flores, obra que nos ha llegado en dos manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. *M*) y en la Biblioteca Colombina de Sevilla (Ms. *S*). Puesto que ha sido publicada por el *Hispanic Seminary of Medieval Studies* de Wisconsin, he seguido muy de cerca, como cabría esperar, las normas establecidas por el citado centro hispanista. Se trata, por tanto, de una transcripción independiente de cada uno de los dos manuscritos que se han conservado de la obra, hecha lo más fiel y exacta posible, en la que se da cuenta hasta de la más mínima vacilación de los copistas, sus errores, abreviaturas, tachaduras, enmiendas, y cualquier otra característica de todo tipo. Hasta la puntuación, más bien escasa y poco acertada, se ha conservado como en los originales. Nuestras correcciones, siempre anotadas, son muy pocas, y consisten en la adición o cambio de alguna letra o en la supresión de alguna palabra que, de forma obvia e innecesaria, viene repetida en el texto.

Como hemos afirmado anteriormente, esta edición viene a poner al alcance del erudito unos textos de difícil lectura, dándole a conocer al mismo tiempo todas las peculiaridades gráficas de los mismos. No guía, sin embargo, al estudioso de la literatura en el entendimiento de la obra, obligándole a realizar un esfuerzo considerable para llegar a una mínima comprensión del texto literario, esfuerzo que no todo lector está preparado para, o dispuesto a, realizar.

En mi opinión, pues, toda edición «divulgadora» [8] de un texto debe poner la obra en cuestión al alcance de la comprensión del estudioso moderno, de ese lector medianamente intelectual, sí, pero no necesariamente erudito y versado en la filología medieval o renacentista. Debe

[8] Ya he preparado un estudio de los manuscritos que ha sido publicado recientemente con el título «Los manuscritos del *Triunfo de Amor:* Biblioteca Nacional MS 22019 y Biblioteca Colombina MS 5-3-20», *Archivo Hispalense,* 212 (1986), 181-92.

combinar, por tanto, la fidelidad al original por un lado, con un aparato editorial o crítico que haga comprensible la obra a ese lector medianamente intelectual a través de la explicación de sus características lingüísticas, literarias o socio-políticas, buscando al mismo tiempo, en cada caso, el exponer en lo posible la intención del autor.

Es con este criterio en mente que estoy preparando ahora otra edición del *Triunfo de Amor*. Se trata, de hecho, de una continuación de ese proceso editorial hacia lo que creo que debe ser una edición definitiva. En la fijación del texto de esta futura edición, como he dado a entender con anterioridad, utilizo los dos manuscritos, prefiriendo las lecciones de uno sobre el otro cuando así lo pide la lógica secuencia del texto, siempre tratando de reproducir la obra en su aspecto más acabado.

Puesto que ya tengo establecidos los criterios editoriales por los que va a regirse esta edición, he creído conveniente el intercalarlos aquí, ya que ejemplifican las normas que, según mi opinión, deben seguirse en la edición de textos clásicos.

Tenemos noticia de la existencia de dos manuscritos del *Triunfo de Amor:* uno, al que denominamos *S,* conservado en la Biblioteca Colombina de Sevilla, y otro, al que llamamos *M,* adquirido por la Biblioteca Nacional de Madrid en 1976. Ninguno de los dos es autógrafo sino que son copias de otro manuscrito o, más bien, de otros manuscritos, ya que las diferencias de uno y otro son demasiado profundas como para pensar que derivan directamente de una misma fuente.

Esta edición intenta reproducir el *Triunfo de Amor* lo más fielmente posible y, al mismo tiempo, facilitar la lectura y comprensión de la obra. Con respecto a lo primero, los manuscritos han sido transcritos siguiendo un método riguroso y constante; en cuanto a lo segundo, se pretende establecer un texto que reproduzca uno de los manuscritos en su mayor parte, pero incorporando las lecciones del otro cuando lo determine el contexto, así como las enmiendas a errores y descuidos obvios de los manuscritos.

El manuscrito de la Colombina es inferior al de la Nacional, en cuanto que le falta entre la quinta y la cuarta parte aproximadamente, omite muchos de los epígrafes, deja frases incompletas con más frecuencia y algunos folios están escritos con una letra sumamente descuidada, además de presentar numerosas abreviaturas, cuya lectura es, a menudo, muy difícil de descifrar. Por el contrario, *M* está escrito con una letra regular y clara a lo largo del manuscrito, tiene sus correspondientes epígrafes y es mucho más completo. Por todo ello, *M* es utilizado como base del texto de la edición, aunque, como ya se ha dicho antes, en algunas ocasiones se ha preferido la lectura de *S* por reflejar el contexo, a mi parecer, de una manera más lógica. Estas lecturas de *S* vienen identificadas en el texto por medio de un asterisco (*) puesto inmediatamente detrás de la palabra o frase sustituida.

La transcripción del texto se ha hecho respetando en todo las características y variaciones de los manuscritos. La ortografía ha sido conservada tal como aparece en cada caso, manteniéndose el valor vocálico de *j, v,* e *y,* y el consonántico de *i* y *u,* la *q* enfrente de *u* sonora (como en *qual, quanto*), la *rr* inicial o detrás de *n,* la *ç,* y cuantas otras peculiaridades gráficas presentan los textos. Se han resuelto las abreviaturas y subrayado las letras añadidas, resolviendo la nasal en *m* o *n* según el uso moderno porque, en la mayoría de los casos en que viene escrita, así lo presenta el manuscrito; o en *ñ,* si se trata de señal de nasal sobre *n.* Se han separado las palabras, aunque, por otro lado, se han respetado las contracciones, como *deste,*

quel etc. He seguido las reglas modernas en el uso de las mayúsculas y en la acentuación, carente por completo en los manuscritos, acentuando además, por razones de claridad, las formas verbales *é* y *á* (para distinguirlas de la conjunción *e* y la preposición *a*), *fuése* (equivalente a *se fue*, para diferenciarlo de *fuese*, imperfecto de subjuntivo) y los pronombres tónicos *nós* y *vós*. También he suplido la puntuación y otros signos ortográficos donde he creído conveniente su uso. Indico lo que estimo que está de más por medio de paréntesis y añado lo que creo necesario por medio de corchetes, dentro de los cuales también pongo la numeración de los folios de *M*.

Finalmente, añado dos grupos de notas. En uno anoto las variantes de *S* (o de *M*, cuando utilizo la lección de *S*). Dado que gráficamente los dos manuscritos son muy distintos, no anoto las variantes meramente gráficas (*amava/amaua, abía/auía*). Remito al interesado a la parte de la introducción dedicada a la descripción de los manuscritos [8] y al glosario, en el que se anotarán las palabras con sus distintas grafías, indicando el manuscrito de procedencia. Estas notas no vienen indicadas en el texto, mostrando su procedencia con el número de página y renglón. El segundo grupo, numerado progresivamente en el texto, está compuesto por notas explicativas, principalmente de tipo filológico, que faciliten la comprensión de la obra. En este grupo vendrán también indicadas las enmiendas de los textos originales que se estimen oportunas.

Podemos decir, a manera de conclusión, que la fijación del texto, cuando trabajamos con manuscritos inéditos, presenta un nivel variado de dificultad según el estado en que se encuentre el manuscrito y la letra del escriba del mismo. Sobrepasado este obstáculo de lectura y basados en la estructura interna de la obra, debemos establecer unos criterios editoriales que nos ayuden a fijar un texto claro para el lector de hoy, a la vez que presente con fidelidad las características originales. Estos criterios deben ser aplicados uniformemente, haciendo cambios mínimos cuando éstos sean necesarios y esenciales, y vengan justificados en el contexto. En el caso en el que dispongamos de más de un manuscrito, sobre todo si ninguno de ellos es autógrafo, debemos tener en cuenta todas las versiones, aunque, por razón de método, nos basemos en uno más que en los otros, siempre anotando las diferencias que presentan las distintas copias. De esta forma guiaremos al lector en la lectura de la obra, al mismo tiempo que ponemos a su alcance la posibilidad de que realice una distinta interpretación textual.

Juan FERNÁNDEZ JIMÉNEZ

UN PROVISIONAL *STEMMA* PARA LAS EDICIONES DE *LA SEGUNDA PARTE DE LAZARILLO DE TORMES* (1555)

Las dos primeras ediciones conocidas de *La segunda parte de Lazarillo de Tormes* surgieron en el mismo año —1555— y en el mismo lugar —Amberes—; una en casa de Nucio [1] —*N* desde ahora— y la otra en casa de Simón [2] —desde ahora *S*—; a pesar, no obstante, de esas semejanzas en lo temporal y local muy difícil es postular que ninguna de ellas se derive o sea copia de la otra.

Rumeau —que, que yo sepa, es el único que se ha detenido en el problema de la filiación de estas ediciones— ya vio que «las différences entre les deux imprimés sont de telle nature et en telle quantité qu'elles excluent l'hypothèse d'une filiation entre eux» [3].

Pero ocurre que, como sabemos el interés de Rumeau se centraba mucho más en las ediciones del '54 que en éstas del '55, por lo que se impone la exposición con algún más detalle de los datos contrastivos en las últimas, ya que el francés sólo hizo referencia a ellos de modo general y sucinto.

Para rasgos diferenciantes que apareciendo en *N* no se recogen en *S*, y viceversa, tenemos:

a) Errores por falta de concordancia, haplografías, leísmos poco aceptables, etc., del tipo «mesoner*a* horrad*o*» (*N*, 54r.), «tome la calle *a* abaxo» (*N*, 60v.), «de manera *a* que yo beiu tanto» (*S*, 6v.), «cuñado» por «cuñada» (*S*, 36v.), «digo *le*» por «digo lo» (*S*, 59v.), etc., se dan 20 casos en *N* frente a 30 en *S*.

b) Omisiones menores del tipo «gran peligro que estauamos» (*N*,

[1] LA SEGVN-/ DA PARTE DE LAZA-/ RILLO DE TORMES: Y/ de sus fortunas y ad-/ uersidades./ EN ANVERS/ En casa de Martín Nucio, a la en-/ seña de las Dos Cigueñas./ M. D. L. V./ *Con Preuilegio Imperial.* 12.° 69ff.

[2] LA SEGVN/ DA PARTE DE LAZA-/ RILLO DE TORMES, Y/ de sus fortunas, y ad-/ uersidades./ EN ANVERS,/ En el Vnicornio dorado, en/ casa de Guillermo Simón/ M. D. L. V./ *Con Priuilegio Imperial.* 12.° 78ff. Tras el f. 73r. se pasa de la foliación a la paginación acabando el texto en p. 77 que corresponde a f. 75r. y conteniendo el resto de los ff. —pp. 78 a 84— «ALGVNAS/ FABVLAS MVY GRACIOSAS,/».

[3] A. RUMEAU, «Notes au "Lazarillo": Les éditions d'Anvers, 1554-1555 de *La vida de Lazarillo* et de *La segunda parte*», *BHi*, 66 (1964) 275-293; cita en p. 265.

18r.), «yo no hallaua» por «yo no la hallaua» (*N*, 27v.), «fuymos perdonados» por «fuymos todos perdonados» (*S*, 50r.), etc. 13 en *N* frente a 26 en *S*.

b') Para omisiones de más fuste hay que señalar la de dos líneas completas en *S*, «y fuya el cuerpo a vna y otra parte» —en *N*, en 13v.— y «del combate que me señale o di a» —en *N*, en 22v.— sin que en este último se dé ninguna de esta clase[4].

c) Malas lecturas independientes, ya menores como «*auella* yo comido» (*N*, 15v.) —se trata del cuerpo de Lázaro—, «le dixe» (*S*, 38v.) por «le dixesse», o de más envergadura como «porque Dios no crio tal oficio» (*N*, 3v.) —correctamente en *S* como «porque dios lo crio para tal officio» (4r.)— o «tomado en el latín» (*S*, 13v.) por «tomado en mal latín» (*N*, 12v.), aparecen 10 para *N* frente a 5 en *S*.

d) Variantes textuales desde menores como «Encomendamos nos» (*N*, 5v.) *vs.* «Encomendámonos» (*S*, 5v.), «compaña» (*N*, 25r.) *vs.* «compañía» (*S*, 27r.) hasta más importantes como «darase parte» (*N*, 43r.) *vs.* «darse ha parte» (*S*, 47r.) o «puso *baxo* nuestro poderio» (*N*, 50v.) *vs.* «puso *so* nuestro poderío» (*S*, 54v.), pero en las que, no obstante, ambas redacciones son totalmente aceptables, he recogido 47. Aún en este plano de las discrepancias viene uno de los más destacables rasgos —si no el más— y claro testimonio de la divergencia entre ambos textos: el notable carácter arcaizante de *S* frente a *N*, para cuya exposición entresaco los más significativos casos.

a) De los verbos de tipo incoativo con sufijo arcaizante en *-scer*, como «parescer», «acaescer», etc., de una totalidad de 146 casos recogidos, *S* ofrece —o ¿habría que escribir «ofresce»?— 102 en *-scer* frente a 44 en *-cer*, sin que, por el contrario, aparezca un solo caso en *-scer* en *N*., y esto, curiosamente, en contra de lo que ocurre en las respectivas ediciones de ambos de la primera parte —Nucio, 1554: Simón, 1555, como sabemos; desde ahora *Vidas*— en donde se dan una totalidad de 21 casos en *-scer* frente a 50 en *-cer* para ambos y sin discrepancia alguna.

b) Algo análogo se observa al confrontar *ansi* y *assi*; de 62 casos, *S* da 40 *ansi* y *22* assi, no dándose —otra vez— ni uno solo de *ansi* para *N*, y se destaca aquí más lo arcaizante de *S* ya que en su *Vida* da siempre *assi* con una sola excepción *anssi*, y N, *assi* siempre.

c) Del adverbio *casi* se presentan 16 casos, y de ellos 15 *quasi* y un *casi* para *S*, frente a todos *casi* en N, repitiéndose lo anterior para *S* ya que tanto éste como *N* dan en sus *Vidas* 6 *casi* vs. 2 *quasi*.

d) Para *aunque* y *aun* en oposición a *avnque* y *avn* de 73 casos, aparecen 62 *avn-* y ll *aun-* en *S*, sin ni un solo caso, tampoco, en *N;* no

[4] Es de notar, por otra parte, que en ambos casos, la omisión de esas dos líneas no perturba en absoluto el sentido de una recta lectura.

dándose formas en *avn-* en *Vidas*, todo favorece al carácter modernizante de *N*, pues que las *u* vocálicas iniciales -p. ej., *vn-*, *v*saua, *v*niversidad, etc., en el '55 y tanto en *N* como en *S* siempre aparecen con grafema *v*.

e) Y para no alargar más la lista, citaré los 5 casos de *cobdicia* de *S* frente a los 5 *codicia* de *N*.

Aun solamente con estos ejemplos —la brevedad impuesta a este artículo no permite más— hay que aceptar en principio y con Rumeau que ninguno de los dos copia al otro o se deriva de él: añádase que se hace muy cuesta arriba suponer que Nucio hubiera decidido deliberada y sistemáticamente modernizar el texto de Simón —aparte de que resultaría bastante insólito que hiciera con este '55 lo que no hizo con su '54, teniendo, además, para la composición de este último más tiempo que para la del primero— [5] y aún más cuesta arriba suponer, por otro lado, aún algo más insólito como que Simón hubiera querido perder su tiempo y su trabajo en arcaizar el texto de Nucio.

Diferentes textos, pues, leen *N* y *S*, pero no hasta el extremo de que éstos sean totalmente distintos y sin relación alguna entre ellos; en último término, ambos provienen de un original común. Para entender lo que detrás de todo ello hay, retomaré la línea anterior.

A pesar de los ejemplos citados, no ha de suponerse, sin embargo, una total y persistente modernización de *N* contra *S;* para *mismo-a*, p. ej., de 23 casos recogidos, *N* da 21 *mism-* con 2 *mesm-*, frente a 19 *mism-* con 4 *mesm-* para *S;* para *prisa* tenemos que frente a 7 *priessa* en *S*, *N* recoge sólo 1 *prissa* contra 6 *priessa*; en el caso tan común de oscilación para el radical del pretérito de *traer*, en ambos textos se dan solamente dos casos de *trax-* frente a todos los restantes en *trux-* y, por fin, aún se pueden observar, incluso, casos de modernización para *S* ausentes en *N*, como, p. ej., para el pretérito de *hacer* que en 9 casos aparece en *N* como *hez-* contra 4 *hez-* y 5 *hiz-* en *S*, y aún para el adverbial *por ventura* de 10 casos, todos ellos se dan en *N* como *poruentura* contra *por v(u)entura* para todos en *S*, siendo que en *Vida* este mismo *S*, y de entre los 7 que hay, da 6 *poruentura* frente a un solo *por ventura* persistiendo la forma enlazada siempre en *N*.

Más discrepancias que, si nos confirman distintos textos próximos respectivamente a *N* y *S*, también nos aseguran, por otro lado, dada incluso su relativa insignificancia, de la existencia de un más lejano pero necesario texto común.

Texto original común bien atestiguado, a su vez, por los suficientes errores —9, al menos— y omisiones —21 detectadas partiendo de una original lógica estructura sintáctica, aunque se puede admitir que algunas

[5] Para la urgencia y precipitación con que esas dos ediciones del '55 debieron componerse cf. *Rumeau*, 270.

sean malas lecturas— que ambas ediciones comparten. Además de esos 9 errores y 21 omisiones de menos cuantía en que coinciden ambos, son de más consideración y más definitivas para el caso las 16 evidentes malas lecturas que uno y otro recogen sin variación alguna, y de las que transcribo una selección.

1. «y seria *menos carnal* mucho su estado» (*N*, 12r. ; *S*, 13r.) que, como bien rectifica *BAE*[6], ha de leerse *menoscabar* (94a).

2. «me cegara para que no vea lo que el mar varia tan gran maldad.» (*N*, 26v. ; *S*, 28v.) que *BAE* rectifica en *vería* pero sin añadir el necesario «como». (98a)

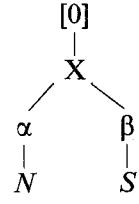
3. «dio vn cruel castigo a vn mal juez haziendo le *beuerlo*, y teniendo tendida la *pierna* en la silla» (*N*, 50r. ; *S*, 54r.) que *BAE* da correctamente como «haciéndole *desollar*, y teniendo tendida la *piel*» (104a).

4. «parecio me a mí que se *vsaua* y pompeaua con *ellas*. (*N*, 23v. ;*S*, 25v.) *BAE*, aunque rectificas *ellas* por *ella* —se trata de la espada—, no hace lo mismo con ese *vsaua* que, como ya apunta Rumeau (268) ha de leerse «ufanaba».

5. «y quado le *via* hablar que lo metio do yo estaua» (*N*, 62r. ;*S*, 67r.) que *BAE* da como *iba a* (107a), rectificación que aunque discutible da, al menos, sentido al texto.

Malas lecturas compartidas, que con las que no cito y los errores y omisiones antes señalados, nos aseguran que ambos leían en textos procedentes de un arquetipo común, dado que sería más bien inverosímil que hubieran coincidido por separado en todo ello.

Así se puede plantear el siguiente inicial provisional *stemma:*



en el que [0] sería el original arcaizante, por supuesto; X el arquetipo deturpado que transmite las malas lecciones, etc., y α y β en los que se darían básicamente las discrepancias recogidas en *N* y *S*, y en particular la α la modernización del texto.

No son, no obstante, las cosas tan sencillas como ese provisional *stemma* nos pueden hacer suponer.

Si tuviéramos que atenernos a las siguientes ediciones conocidas de

[6] Cf. la trasncripción recogida en *BAE*, III, pp. 91-109 y que cito por considerarla la más accesible.

esa *Segunda parte,* las de Antoni de 1587 y 1597 [7] y la de Bidelo de 1615 [8], así habría que dejarlas, ya que Antoni reproduce con casi total exactitud —sólo con algún menor error, principalmente italianismos ortográficos— la de *N,* y Bidelo viene a ser, a su vez, una copia de Antoni con sus mismos errores.

Pero ocurre aquí que cierta traducción de esa *Segunda parte* nos viene en ayuda para permitirnos rectificar ese inicial *stemma.* Se trata de la inglesa de 1596 [9], primera conocida entre todas.

Un cotejo ni siquiera suficiente de esta traducción con los textos *N* y *S* no cabe, por supuesto, dentro de estas breves notas, pero quienquiera que lo pueda hacer observará sin dificultad las grandes diferencias que entre ellos se dan, y claro está que no hablo de las que toda traducción necesariamente conlleva y supone, ni tampoco del modo cómo ese traductor redispone y manipula el material original, con ser —como son— muy importantes esos aspectos [10].

Baste, para lo que aquí interesa, señalar que de las 16 malas lecturas en que coinciden *N* y *S,* así como de las 10 individuales del primero y las 5 del segundo arriba anotadas —es decir, 31 en total— este traductor solamente sigue una —y nada más— que se pueda considerar como evidente mala lección; para las demás, o las presenta acertadamente rectificadas —caso de «para que no vea lo que el mar *varia* tan gran maldad» que traduce «that I could not see how the sea doth abhorrs so great a wickednes» (f. Clv.), las rectifica añadiendo alguna variante —caso de «dio vn cruel castigo a vn mal juez haziendo le *beuerlo,* y

[7] LA VIDA/ DE LAZARILLO/ DE TORMES,/ Y *de sus fortunas y aduersidades,*/ En Milán, Ad instanza de Antoño de Antoni./ M.D.LXXXVII. (Colofón) En Milán, por Iacobo María Meda./ M.D.LXXXVII/ Con licencia de los superiores. 12.º 75ff. En f. 30v. comienza LA SEGVNDA PARTE/ DE LAZARILLO DE/ TORMES./ *y de sus fortunas y aduersidades*/ Para la de 1597, LA VIDA/ DE/ LAZARILLO/ DE TORMES/ *y de sus fortunas y aduersidades.*/ EN BERGEMO. M.D.XCVII. A instanza de Antoño de Antoni (Sin colofón). Ya aclaró Rumeau (287-90) que ésta fue simplemente un relanzamiento de restos de la anterior que Antoni no pudo vender, y mi examen de los tres ejemplares que obran en la BL, y que Rumeau no vio, y contienen peculiares irregularidades en la disposición material de los cuadernillos atinentes a esa cuestión, me han confirmado lo que el estudioso francés supuso.

[8] LA VIDA/ DE/ LAZARILLO/ DE TORMES/ y de sus fortunas y/ aduersidades. En MILAN/ A costa de Juan Baptista Bidelo/ Librero./ MDCXV/ 12.º 178 pp. En p.73 comienza LA SEGVNDA/ PARTE/ DE LAZARILLO/ DE TORMES,/ *y de sus fortunas y adversidades.*

[9] THE/ MOST PLEA-/ saunt and delectable/ Historie of Lazarillo de/ Tormes, a Spanyard:/ AND OF HIS MARVELLOVS/ Fortunes and Aduersities./ The second part./ *Translated out of Spanish into English,*/ By W.P./ Printed at London by T.C. for *Iohn Oxenbridge,* dwelling/ in Paules Church-yard at the figure of the/ Parrot. 1596. 4.º 36ff. El texto comienza en A3*r. A Short-title Cataloque: 1475-1640* (London: The Bibl. Soc., 1976) añade «P(histon?)» (p. 53a) para esa inicial P. Agradezco desde aquí la cortesía del Prof. Márquez Villanueva que me facilitó fotocopia del ejemplar de Harvard U. Desde ahora *P.*

[10] Siquiera en nota diré que omite el 1er. cap. -detalle, por otra parte, común a otras traducciones y asunto éste en que no puedo entrar ahora- y que, asimismo, reduce a nueve líneas los caps. IX, X y mitad del XI del original.

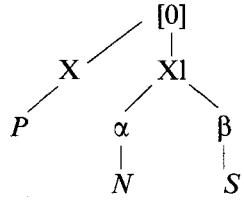
teniendo tendida la *pierna* en la silla» que da como «punished a wicked Judge most grieuously, causing him to be executed, and after flean, whose skin hee nayled by ouer the seate» (f. Ge*v*.) o, por fin, da una traducción de distinto sentido, como para «y seria *menos carnal* mucho su estado, y el gran poder de los Atunes.» que da como «and the more, considering his weake estate and abilitie, and the great power of the Tonnies.» (f. B4*v*.) en donde ese «estado» que en *N* y *S* se refiere al del ejército atunesco, en esa traducción el «his» lo relaciona con el propio Lázaro, enemigo que se supone defendiéndose en la cueva.

De notar es, además, que esa única mala lectura en *P* es la de «porque Dios no crio tal oficio» que da fielmente como «(for that God made no such office)» (f. A3*r*.) y que, curiosamente, sólo se da en *N* y no en *S*.

Por mucha iniciativa y perfeccionismo personales que queramos atribuir a ese P(histon) es muy dudoso que llevara a tal extremo su imaginación y escrúpulos de traductor como para remodelar pertinaz y consecuentemente todas esas malas lecciones del arquetipo que sirvió de matriz a *N* y *S*, o, en su caso, alguno de estos textos. Aunque y por supuesto no sea de demasiado peso la consideración, que ser tan puntilloso y tomarse todas esas molestias era excesivo engorro nos lo asegura, indirectamente, alguien absolutamente coetáneo del inglés y aun traductor como él de esa *Segunda parte*, Van der Meeren, que en la suya francesa de 1598 sigue fidelísimamente a *N* en cuanto a todas esas malas lecturas se refiere [11].

Mucho más verosímil, pues, es aceptar que *P* leía en un texto distinto al de ese arquetipo, texto que con alguna irregularidad —esa mala lectura, por lo menos, que traduce— resultaba ser mucho más cercano al primitivo original.

Y así habría que recomponer el inicial *stemma* propuesto en



siendo, así, [0] el original arcaizante que como tal se transmite hasta *S*, X ya con alguna mala lectura —la que recoge *P*—, Xl con las restantes malas lecturas que transmitirá a α y β y éstos a *N* y *S* respectivamente,

[11] LA II. Partie/ DES FAICTS/ MERVEILLEUX/ DV LAZARE DE/ Tormes:/ et de ses fortunes & aduersitez./ *Nouvellement traduite de l'Espagnol/ en François:*/ Par Ioan vander meeren, d'Anvers/ Chez Guislain Iansen/ 1598. Recogida desde la p. 127 en la misma edición con la Primera parte.

añadiéndose, por un lado, que α moderniza el texto y, por otro, que ya sea β o *S*, uno de los dos rectifica la mala lectura que recoge *P* y persiste en *N*, no descartándose, por fin, la muy aceptable posibilidad de que Xl provenga no de [0] sino de X.

Y acabo con la observación final de que este último *stemma* es asimismo provisional, porque habida cuenta de, por lo menos, las malas lecciones de *N* y *S* en que recíprocamente discrepan, habría que postular textos intermediarios en algún punto entre Xl y los finales *N* y *S*, pero quede esto para la edición crítica que de esa *Segunda parte* vengo preparando.

Manuel FERRER-CHIVITE

UNA EDICIÓN DE LOS FRAGMENTA POETARUM LATINORUM DE ANTONIO AGUSTÍN: MSS. 7901 Y 7902, DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID

Durante los siglos XVI y XVII no sólo hubo muchos escritores que realizaron en latín una parte importante de su producción, sino que varios de ellos dedicaron no pocos años de su vida a preparar ediciones de obras de autores latinos. Sin duda, más de una de estas ediciones habrá quedado olvidada en los códices de las bibliotecas y, sin duda también, el hallazgo de una de ellas nos sitúa ante la cuestión de si en nuestros días sería útil o, al menos, tendría interés publicar un texto así.

Esta pregunta inevitable nos surgió al examinar detenidamente los manuscritos 7901 y 7902 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Estos, conocidos como «Misceláneas filológicas» [1], no son otra cosa que una recopilación de fragmentos de poetas e historiadores latinos llevada a cabo por el humanista aragonés Antonio Agustín [2]; es decir, el borrador de una edición de *Fragmentos* que quedó parcialmente inédito, ya que Fulvio Orsini [3] publicó en 1595 los correspondientes a los historiadores [4].

La utilidad de imprimir un texto de este tipo, esto es, una edición de autor o autores latinos preparada en el siglo XVI, está en función de si su publicación supondría una aportación filológica esencial o importante. En el caso que nos ocupa, diríamos que sería absolutamente necesario darla a conocer si el trabajo de Agustín recogiera fragmento de autores que no hubieran llegado hasta nosotros. Ciertamente, no nos hallamos ante una obra que aporte alguna novedad en este sentido. Ahora bien, el que su utilidad pueda ser puesta en entredicho no significa que haya que descartar una posible publicación, ya que desde el punto de visto

[1] Así los denomina MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander, 1953.

[2] A. Agustín. (1516-1586). Uno de los humanistas españoles más interesantes. Historiado, anticuario, numismático, filólogo y hombre de leyes. Estudió y pasó gran parte de su vida en Italia, murió siendo arzobispo de Tarragona. Sus obras completas se publicaron en Lucca entre los años 1765 y 1774.

[3] F. Orsini (1529-1600). Anticuario y filólogo romano. Hijo natural del condottiere Maerbale Orsini. Fue secretario del cardenal S. Angelo.

[4] *Fragmenta Historicorum collecta ab Antonio Augustino, emendata a Fulvio Ursino*, Amberes, 1595.

histórico su valor no admite duda. En primer lugar, porque, si en su momento hubiera visto la luz, habría sido, quizá la primera edición de *Fragmenta poetarum latinorum;* luego, porque, incluso si la primera recopilación de fragmentos de poetas latinos hubiera sido la de Stephanus —como en realidad es—, publicada en 1564 [5], la edición de Antonio Agustín habría sido muy superior en riqueza de notas y comentarios.

Es precisamente este valor histórico el que nos lleva a abogar por la publicación de un trabajo que, aunque tal vez superado filológicamente en nuestros días, permite conocer cómo un hombre del XVI, Antonio Agustín, preparaba con una concepción moderna de la filología una recopilación de autores latinos y la calidad que ésta, para su tiempo, posee.

En efecto, los manuscritos que conservan los *Fragmenta* de nuestro humanista muestran con todo detalle las fases de la preparación del libro, si bien evidencian que se halla inconcluso. En ellos hay un primer borrador en el cual los fragmentos de cada autor están anotados según las fuentes de las que han sido extraídos; así, por ejemplo, el f. 19 recoge los fragmentos del poeta Afranio en este orden: en primera posición uno de la comedia *Selia,* tomado de Macrobio, *Saturnales,* 3, 188; a continuación uno de *Compitalia,* de Macrobio, *Sat.* 6, 238; luego, uno de *Virgo,* de Macrobio, *Sat.* 6, 250, etc., para seguir con todas las reliquias halladas en Prisciano, después las de Gelio, etc. En este primer borrador se leen también correcciones de algunas palabras y notas que se refieren a lecturas diferentes, prueba, sin duda, de que Agustín manejaba más de una edición o manuscrito de cada fuente.

Las hojas que contienen lo que sería el segundo borrador presentan ya los fragmentos reunidos bajo el título de la obra a la que pertenecen y, dentro de cada obra —dispuestas alfabéticamente— éstos están copiados siguiendo el orden de aparición del primer borrador; es decir, tomando como modelo la *Selia* de Afranio (f. 14^{v}), el primero que aparece es el ya citado de Macrobio, *Sat.* 3, 188; después, el segundo que de la comedia de Afranio se lee en el borrador primero, cualquiera que sea su fuente, y así sucesivamente. Sin embargo, en estas hojas del borrador segundo, no se encuentran indicadas las fuentes, señal clara de que a la obra le falta todavía trabajo. Por el contrario, sus márgenes se hallan repletos de notas, ya sean lecturas de otros libros, ya conjeturas de Agustín y de sus colaboradores. Las lecturas llevan la abreviatura *«al»;* las conjeturas propias van acompañadas del término «nos» y las de otros están señaladas con las iniciales del autor: P. O. (Padre Ottavio) [6], G. F.

[5] *Fragmenta poetarum veterum latinorum, quorum opera non extant...*

[6] Ottavio Pantagato o Bagatto (1494-1567). Nació en Brescia: dedicó una parte importante de su vida al cotejo y corrección de manuscritos. No quiso publicar su obra.

(Gabriel Faerno) [7]; muchas veces lo que aparece es *«forte»* o su abreviatura «f», que, seguramente, harán referencia a conjeturas de otros o a aquellas propias de Agustín de las que no tiene absoluta certeza.

Finalmente, hay en los dos volúmenes del manuscrito unos folios, intercalados al final de los fragmentos de algunos poetas, escritos por una mano diferente, que —según ha demostrado Aldo Lunelli— [8] corresponde al humanista cremonense Gabriel Faerno y cuyo contenido ha sido descrito con exactitud como comentarios métrico-filológicos, ya que no sólo identifican el metro, sino que, en ocasiones, proponen enmiendas al texto. Sirva como ejemplo el comentario al verso siguiente: *Iste ut rem narras, dona comest hic cotidie,* (f. 1^{v}) pertenece a la comedia de Afranio *Aequales* y el comentario dice: *«Troch. In quo verbum comest aliquantulum laborat, est enim iambus qui deberet esse spondeus; ut tamen non arbitror mendum in ea voce consistere sed in praecedenti quamvis possit utrumque sustentari»* (f. 25).

Esta descripción, sin ser exhaustiva, descubre el cuidado con el que se prepara el libro, la importancia que Agustín concede a la crítica textual o, lo que es lo mismo, a presentar un texto lo más cercano posible al original. Ello le lleva a no limitarse a la consulta de un solo testimonio de cada fuente, sino que procura utilizar más de uno, y en aquellos casos, en los que, habiendo consultado varios, no coinciden éstos en la lectura, ofrece las distintas variantes halladas. Otras veces, las variantes, según parece, corresponden a lecturas dadas por diferentes fuentes, ya que un mismo fragmento o un título ha sido trasmitido por diversos autores. Puede verse a este respecto cómo presenta el borrador el título *Niptra* de los fragmentos de Pacuvio (f. 421^{v}): *Niptra* a *Nuptiae,* a *Nyptra,* a *Ruptra,* a *Nupta,* etc.) Y, por supuesto, corrige mediante conjetura esos lugares donde considera que hay algún error en la transmisión del fragmento, sirviéndose para ello de todos los conocimientos que sobre la antigüedad grecorromana poseen él y sus colaboradores.

Ciertamente, una edición crítica de fragmentos de poetas latinos elaborada en el XVI por un español encierra ya en sí un notable interés, si se tiene en cuenta en qué estado se hallaba entonces la filología clásica, sobre todo en España, donde —según Andreas Schottus [9]— se cultivaban poquísimo los estudios de humanidades, en las universidades apenas se oía el nombre de Cicerón y las letras griegas estaban mudas por falta de profesores. Pero para poder apreciar en su justa medida los aciertos y desatinos de un texto así, nada mejor que comparar esta recopilación con

[7] Gabriel Faerno (1510-1561). Humanista cremonense, fabulista, filólogo, literato y hombre de leyes. Sus obras se publicaron tras su muerte.

[8] «I *Fragmenta latinorum poetarum* inediti di Antonius Augustinus con appendici di altra mano, ora per la prima volta identificata: progetto do edizione» *Rivista di Cultura Classica e Medioele,* XX (1978), 1007-1019.

[9] *Oratio funebris* en ANTONIO AGUSTÍN, *Op. Omn.,* Lucca, 1765, v. I.

otras semejantes contemporáneas de ella y con las que actualmente poseemos [10].

En 1564 encontramos los *Fragmenta poetarum veterum latinorum quorum opera non extant* de Stephanus. Un cotejo del trabajo de Agustín con éste de Stephanus y con las ediciones modernas permitirá saber qué autores faltan en cada uno de aquellos, cuántos fragmentos dentro de cada título, qué errores cometen en la atribución de las obras a sus respectivos autores, en cuántas ocasiones asignan fragmentos a obras que no les corresponden, cuántos títulos aparecen incorrectamente escritos. Por otro lado, el cotejo de los Fragmentos agustinos con los de Stephanus dejará ver si todos los fragmentos presentan la misma lectura en ambos recopiladores o hay veces en las que varía, y si sus notas marginales (variantes de otros libros y conjeturas) son igual de abundantes y acertadas. Pues bien, este estudio comparado da resultados como los siguientes: la colección de Stephanus contiene más autores (Albinus, Petronius, Arbiter, Aulus Serenus, entre otros): sin embargo, en cuanto al número de fragmentos recogidos en cada poeta, en general, es más completa la de Agustín, sólo en Accio presenta 35 fragmentos más. Ambos cometen faltas en la atribución de las obras a los autores; por mencionar alguna, Stephanus atribuye *Dulorestis* a Accio cuando es de Pacuvio o el *Aegistus* de Livio Andronico a Nevio, y Antonio Agustín asigna a Accio la *Iliona* de Pacuvio o la *Conciliatrix* de Quinto Atta. En bastantes ocasiones no coincide el texto ofrecido por uno y otro; pero, en este sentido, diríamos que también la balanza se mantiene equilibrada. Así, en los fragmentos de Cina se lee en el libro de Stephanus: *Lucida confulgent alti carceria mali;* y en el manuscrito de Antonio Agustín: *Lucida confulgent alti carchesia mali.*

Esta última lectura nos parece la auténtica, pues con *mali* (mástil) se entiende *carchesia* (gavia de un barco), pero no *carceria* —suponemos que es *carcerea* (cárcel)—, pues qué sentido tiene aquí algo relacionado con la prisión. Sin embargo, en los fragmentos de Licinio Calvo, Stephanus recoge: *digito caput uno scalpit: quid credes hunc sibi velle virum?*; y Agustín: *digito caput uno scalpit: quo credas hunc sibi velle virum?*, aquí parece más correcto *quid* que *quo*. Por lo que respecta a las notas marginales, son más ricas las del manuscrito; en primer lugar, porque son más numerosas y, después, porque —como anteriormente se dijo— no sólo dan lecturas de otros libros, sino que algunas son conjeturas sugeridas por Agustín u otros filólogos; mientras que Stephanus se limita a dar variantes que presentan las fuentes utilizadas. A esto hay que añadir la ayuda filológica prestada por esos comentarios métricos que ilustran el trabajo del español. Este conjunto de notas y comentarios, que

[10] RIBBEK, *Scaenicae romanarum poesis fragmenta*, G. Olms: Hiedesheim, 1962, 2 vols. Y MOREL, *Fragmenta poetarum latinorum*, Stuttgart, 1975.

constituyen el aparato crítico, es, con toda seguridad, la mayor aportación del borrador.

Por tanto, todos estos aspectos que igualan y distinguen a ambas colecciones nos llevan a afirmar que una edición de los *Fragmentos* de Antonio Agustín, en su tiempo, no habría sido innecesaria, ya que habría constituido un excelente complemento de la de 1564, no sólo por lo que se refiere a la cantidad de versos reunidos, sino, especialmente, por lo que hace referencia a la calidad de los textos presentados, porque, si bien en unos casos es Stephanus el que se ha servido de buenas ediciones o manuscritos, o de buenas fuentes; en otros, por el contrario, es Agustín quien parece haber usado los mejores libros; y, sobre todo, porque bastantes de las conjeturas que se hallan en el borrador agustino proponen —según veremos— notables correcciones. En efecto, los editores modernos [10] aceptan como mejor lectura conjeturas que, atribuidas por ellos a filólogos posteriores por desconocer el manuscrito del estudioso español, se encuentran en éste. Como ejemplo ofrecemos un fragmento de Afranio (f. 9[r]): en un verso de la obra *Materterae* el texto preparado por Ribbeck dice: *Postquam se videt / Inibi esse gnatam parvulam sororibus;* y en el borrador de Antonio Agustín se lee: *Postquam se vidit inibi esse gignatam parvulam;* pero éste escribe en el márgen: *videt* f., *gnatam* f., y en el aparato crítico Ribbeck dice: *«videt» scripso et senarios restitui... «vidit» libri; «gnatam» scripsi, «gignatam» libri, «ignotam» Iun.* Quiere esto decir que, de haber estado impresa la colección del español, las conjeturas que Ribbeck se atribuye a sí mismo (1871) y otras similares se habrían adelantado al siglo XVI.

Es, pues, innegable el valor filológico de esta recopilación, a pesar de sus muchos errores; los cuales, además, han de ser considerados, en ocasiones, con una cierta benevolencia, puesto que se trata de una obra realizada hace 400 años. Y, desde luego, entre los contemporáneos del arzobispo no pasó desapercibido el mérito de este trabajo para aquellos que lo conocieron. Así Fulvio Orsini, cuando preparaba su *Virgilius collatione scriptorum graecorum illustratus,* pide a Antonio Agustín los fragmentos de Cina, Vario, Valgio, Quintilio y Mecenas [11], y en el libro cita varias veces las correciones de aquél [12]; prueba evidente, dado que los *Fragmentos* de Stephanus ya estaban publicados, de que prefería la recopilación agustina.

En conclusión. Una edición de los fragmentos de poetas conservados en los manuscritos 7901 y 7902 de la Biblioteca Nacional de Madrid podría tener hoy validez. Pero requiere necesariamente una introducción en la que, tras el estudio comparado con otras colecciones de su tiempo,

[11] J. P .W. CRAWFORD, «Inedited lettres of Fulvio Orsini to Antonio Agustín» *Publications of the Modern Language Association of America,* 28 (1913), p. 584.
[12] Pp. 7, 73, 91.

se muestre el valor que, de haber visto la luz en su momento, habría tenido. Esa introducción debería contener igualmente una descripción de los manuscritos y una explicación de cómo y dónde se han utilizado esas páginas que no hay que imprimir, pero que contienen datos de interés —por ejemplo, las fuentes de los fragmentos— y pueden contener alguna nota importante; me refiero a las hojas del primer borrador, que constituyen la primera fase del trabajo, y en las que se refleja ese afán de depuración crítica de los textos que es la principal virtud de los fragmentos agustinos. Por otro lado, la edición debería presentar algunas de las notas y comentarios acompañados de notas explicativas del editor, como en aquellos lugares —ya citados— en los que una conjetura de Agutín aparece en los aparatos críticos de ediciones modernas atribuida a autores posteriores. Y, por último, sería muy útil que el libro fuera ilustrado con unos índices de concordancias, es decir, con unos índices que permitieran al lector apreciar con facilidad qué autores, qué obras y qué fragmentos dentro de cada obra faltan en el borrador con respecto a lo que ha llegado hasta nosotros.

Tal vez esta edición nunca se lleve a cabo porque no resulte comercial, pero todo aquél que se proponga preparar un libro de *Fragmenta poetarum latinorum* deberá contar con esta recopilación inédita.

Carmen GALLARDO MEDIAVILLA

UNA NOTA EXPLICATIVA A *EL LINDO DON DIEGO*, DE MORETO: MOSQUITO REVELA LA IMPOTENCIA SEXUAL DE DON DIEGO

1. Con mi intervención, breve y muy delimitada, aspiro a dos objetivos: en primer lugar, explicar una serie de pasajes de doble sentido que —a mi modo de ver— no se han entendido rectamente hasta ahora y que apuntan a la caracterización del protagonista de *El lindo Don Diego* de Moreto; en segundo término, llamar la atención de los estudios del Siglo de Oro sobre la necesidad de ir al encuentro de los problemas que plantean los textos y, por lo menos, intentar resolverlos aunque no siempre se consiga hacerlo.

Para mí ha sido una sorpresa comprobar que en una de las comedias canónicas en todo manual de literatura y en toda bibliografía o lista de lecturas para estudiantes, hay todavía una serie de pasajes cuya riqueza de sentido no se ha agotado completamente.

Creo que es imprescindible dar un impulso fuerte y continuado a las tareas de fijación y explicación de los textos áureos; formando muchos editores competentes, abriendo cauces permanentes de colaboración entre ellos, fomentando la creación de inventarios de textos paralelos, alusiones, referencias, etc., como un diccionario de notas que permita, a unos proseguir el camino recorrido por otros sin tener que recorrerlo personalmente desde el principio. En definitiva, un trabajo serio de equipo en el que los colegas nos enriquezcamos mutuamente. En esto debe consistir nuestra labor de editores áureos.

Con lo dicho he querido cumplir el segundo de mis objetivos. Antes de pasar del primero, quisiera hacer una sugerencia: que los mismos títulos de los distintos trabajos científicos tienden a dar orientaciones claras acerca de sus contenidos y objetivos. Las consabidas fórmulas «Contribución a...», «Sobre un soneto de...», «Hacia un...» muchas veces son inevitables pero en otras ocasiones pueden ser sólo una salvaguarda. Un título acertadamente orientativo, en que se indique, por ejemplo, de qué soneto se trata, puede ahorrar a otros tiempo y esfuerzo en la búsqueda, siempre ardua, de la bibliografía oportuna.

2. Es de todos conocido el asunto de esta comedia en que Moreto (edición príncipe 1662) refunde *El narciso en su opinión* (1625) de Guillén de Castro: Don Diego es un joven provinciano convencido hasta extremos grotescos de que su belleza física y su aliño exterior enamoran inevitablemente a todas las mujeres. Llega a Madrid en compañía de su primo Don Tello para contraer matrimonio, respectivamente, con Doña Inés y Doña Leonor. Para librar a Doña Inés del infatuado Don Diego, el criado Mosquito arma un engaño: disfraza a la criada Beatriz de condesa y esta se finge enamorada de Don Diego que, ante tal perspectiva renuncia a Doña Inés. Al final, Don Diego queda burlado y Doña Inés se casa con Don Juan, su antiguo pretendiente.

Indudablemente el acto I tiene aire de presentación del pintoresco Don Diego, que aparece caracterizado por el relato y los contrapuntos humorísticos de Mosquito como extravagante, narcisista y maniático acerca de su poder de seducción. Pero hay un rasgo, que es el que me propongo destacar, del que Mosquito nos informa mediante alusiones de doble sentido: Don Diego es sexualmente impotente y por ello las mujeres, que lo adivinan, no sólo no le acosan sino que le huyen. El texto clave es el siguiente:

D.ª INES. ¿Qué dices desto, Leonor?
D.ª LEONOR No sé, hermana, ni me atrevo
a hablar, y viendo tu pena,
por no afligirte, te dejo. *[Vase]*
MOSQUITO ¿Y si yo me atrevo a hablar,
y a decirte que, aunque luego
te case con él tu padre,
yo a descasarte me atrevo?
Porque este novio es un macho,
y hace mulo el casamiento.

Mosquito está jugando con una dilogía: *macho* «masculino» y *macho* «Por antonomasia se entiende el hijo de caballo y burra o de yegua y asno» *(Aut)*, o sea, «mulo». Pero lo que más importa es advertir que, como es sabido, los mulos son infecundos, no aptos para la procreación: «no engendra el mulo ni concibe la mula sino en casos raros y prodigiosos» *(Aut.*, s. v. *mulo)*. Lo que está diciendo Mosquito no es sólo que Don Diego sea tan tonto, torpe, testarudo, como un mulo sino, sexualmente inepto y, por tanto, incapaz para contraer matrimonio válido. El juego de *mulo* y *nulo* es evidente y por esto, aunque Don Diego y Doña Inés se casen, Mosquito se atreve a «descasarlos», es de-

cir, a publicar el defecto de Don Diego que ahora revela encubiertamente [1].

A continuación, y siguiendo el desarrollo de la comedia, presento otros pasajes que, en mi opinión, corroboran la lectura apuntada al tiempo que se explican a la luz de ese texto.

i. El título de la obra y el nombre del protagonista proceden de un motivo folklórico recogido por Correas: «¡Qué lindo Don Diego, si no fuera muerto! ¡Qué lindo Don Diego!, y él era de corcho» [2].

Lindo era «el hombre afeninado, presumido de hermoso y que cuida demasiado de su compostura y aseo» *(Aut.)*. Que el nombre tenía claras connotaciones para las mujeres nos lo confirma el mismo Moreto en *El parecido en la corte:*

DOÑA INÉS ¡Cielos, que con este hombre
sea el casarme forzoso
y que haya de ser mi esposo
quien me asuste aun con el nombre!
(Ed. de J. de JOSÉ PRADES, Anaya, Salamanca, 1965)

ii. MOSQUITO Con su bigotera puesta
estaba el mozo jarifo,
como mulo de arriero
con jáquima de camino;

[1] Alonso Cortés parece entender la malicia pero, quizá por pudor, no la explica: «948 Chocarrería de Mosquito es este juego de palabras. Como ha dicho que el novio es *macho,* agrega que el casamiento es *nulo* (mulo)». De Wardropper podría decirse algo parecido: «946 Mosquito undertakes to prevent the wedding from taking place. 948 *mulo.* Mosquito has just called Diego a mule *(macho),* which is a beast of uncertain gender; therefore he jokes that the marriage is *mulo* (for *nulo*), «null and void». Casa-Primorac: «Juego de palabras sobre *macho* en el sentido de "mulo", y luego *mulo* en el sentido de "nulo" ("falto de valor y fuerza para obligar o tener efecto"» *Aut*). Profeti: *«Macho-mulo.* el equívoco se establece sobre la dilogía de macho: en su sentido propio y con el valor de "nulo"; que juega en asonancia con "casamiento nulo"». El mismo juego *mulo-nulo,* pero sin implicación sexual, emplea Cañizares en *Abogar por su ofensor y Barón del Pinel,* obra de figurón, y no sería de extrañar que Cañizares, tan proclive a la refundición de escenas de obras anteriores, especialmente calderonianas, estuviera aquí aprovechando precisamente este chiste de Moreto: «Yo soy un gran majadero, / en cuanto he dicho he mentido, / por si el primer casamiento / de Fénix quedaba nulo, / cargar con ella; mas veo / que soy el que he quedado / mulo, borrico y camello» (BAE, XLIX, 566 c).

[2] GONZALO DE CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, RAE, Madrid, 1924, 417 a. CALDERÓN lo emplea también en *El astrólogo fingido:* «Señor Don Diego, por quien se dijo / lo de "¡oh, qué lindo Don Diego!" / pues sois el Don Diego lindo». (Cit. por Profeti, 19). La incierta sexualidad del lindo nos la confirma, entre otros muchos textos, el entremés de *El comisario de figuras* de CASTILLO SOLÓRZANO, en que el comisario sentencia al lindo Don Fénix: «Mozo estáis, pues en vos cana no asoma, y ha mucho que pasó lo de Sodoma (...). Este es huevo pasado por Italia». (COTARELO Y MORI, E. *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mogigangas*, I, NBAE, 17, Madrid, 1911, 310 a).

las manos en unos guantes
de perro, que por aviso
del uso de los que da,
las aforra de su oficio. 360

Los editores no señalan que subyace la expresión *dar perro «engañar»*. Don Diego lleva guantes de perro o, quizá, recubre sus manos con detritus de perro para blanquearlas —tal como apunta Profeti recogiendo una nota de Rodríguez Marín —, pero lo que debe destacarse es este segundo sentido, por lo demás, imprescindible para la sintexis del verso 359, según el cual el *oficio* de Don Diego es *dar perro*. En coherencia con el contenido de los versos 943-948, este engaño no puede ser otro que el de su impotencia [3].

En el verso 640 vuelve a aparecer la expresión, que sólo para Profeti no pasa inadvertida:

D. DIEGO A fee que hemos de ver 635
quién se lleva el gato al agua.
MOSQUITO Pues dudarse eso ¿no es yerro?
Sólo de oír tu retrato
las vi, que no sólo el gato
llevarás tú, sino el perro. 640

iii. La afición de Mosquito a la dilogía obscena se confima:

MOSQUITO Mas ya que te han recibido,
no me des carta de pago.
BEATRIZ Tú verás si mi amor es fino.
MOSQUITO Toca esos huesos y vamos. 465
BEATRIZ Toco y taño.
MOSQUITO Salto y brinco.
BEATRIZ Y esto ¿ha de pasar de aquí?
MOSQUITO ¡No, sino amarnos de vicio!
BEATRIZ Pues querernos en silencio.
MOSQUITO No podré, siendo Mosquito. 470
BEATRIZ ¿Por qué no?

[3] WARDROPPER: «The dandy wears gloves, lined with dog fur, as he sleeps. His *oficio* is to be a dog, a rascal». Casa-Primorac: «*Su oficio* es llevar una vida de bribón y por eso la comparación con el perro». Profeti: *«Guantes de perro»* según refiere RODRÍGUEZ MARÍN (...) una receta para blanquear las manos reza: (...). No se trata, pues, de «una comparación con el perro» (..) sino de una alusión a semejantes e increíbles recetas de «belleza».

MOSQUITO Porque los moscos
para picar hacen ruido. (*Vanse*).

Picar es lo propio de los mosquitos pero también significa «joder»[4].

iv. Don Diego es consciente de que las mujeres le rehúyen pero él lo atribuye a que quedan paralizadas ante su belleza. Se puede suponer que es así porque las damas intuyen su anomalía sexual:

D. MENDO ¿qué dama hay que os quiera bien?
D. DIEGO Cuantas veo, si me ven,
porque en viéndome dan fin.
D. MENDO ¡Que lleguéis a imaginar
locura tan conocida!
¿Habéis visto en vuestra vida
mujer que os venga a buscar?
D. DIEGO Eso consiste en mis tretas,
que yo a las necias no miro;
y en las que yo logro el tiro
sufren, como son discretas;
y aunque las mueva su fuego
a hablar, callarán también,
porque ven que mi desdén
ha de despreciar su ruego.

[4] Cfr. ALONSO HERNÁNDEZ, J. L. *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1977.

P. ALZIEU, R. JAMMES e Y. LISSORGUES, en su *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Ed. Crítica, Barcelona, 1984, ofrecen estos ejemplos:

Cuando mi gusto camina
lleva a Amor en su compaña
y descubre desde España
de Francia la dulce mina.
Y al momento desatina,
y pica de tal manera,
que a nadie aguarda ni espera
hasta el fin de la jornada.
(poema 98)

No fueron muy chicos
ratos y ocasiones,
pues hice en rincones
más de seis Tomicos, [nombre del locutor]
sin otros mil picos
que sólo estrené;
(poema 55)

Wardropper y Casa-Primorac anotan este *picar*.

D. MENDO ¿Vos desdén? Tema graciosa.
D. DIEGO Pues ¿queréis que me avasalle
fácil yo, con este talle?
No me faltaba otra cosa.

La misma conclusión podría sacarse de la vehemente reacción de Beatriz en su disfraz de condesa:

MOSQUITO Pues eso ¿no lo imaginas?
En que te cases con él.
BEATRIZ ¿Yo? ¡Madre de Dios bendita!
Primero fuera beata
de aquestas arrobadizas.

v. Mosquito remata el diálogo acerca de qué dama podrá merecer a Don Diego de la siguiente forma:

MOSQUITO ¿Sabes quién estoy pensando
que te merecía?
D. DIEGO ¿Quién fuera?
MOSQUITO Una dama que estuviera
toda su vida ayunando.

Una primera interpretación es «una dama que haga penitencias para que Dios le conceda a Don Diego como marido» pero, dentro del contexto de esta obra y en boca del malicioso Mosquito, bien podría entenderse como ayuno sexual: la dama que se casara con Don Diego no podría hacer uso del matrimonio porque el lindo es impotente [5].

[5] No encuentro textos en que *ayunar* tenga este mismo sentido aunque, de por sí, la dilogía me parece evidente. No veo del todo satisfactorio para este caso el texto de *Poesía erótica* 44,9:

Fue un casado a comprar pan a la plaza
y, saliéndole en vano su trabajo,
un costal de carbón de encina trajo
y echoló su mujer en una hornaza.
Cada cual puesto al fuego se arregaza,
que ambos a dos andaban a badajo,
y con el gran calor de allá debajo
seis veces fue el hurón a buscar caza.
Ella, aunque del un papo había ayunado,
recibió por el otro colación
tal que dijo al marido muy contenta:

Lo mismo significa *estar a dieta:* «Abstinencia sexual» HUERTA CALVO, J. «Cómico y femenil bureo», *Criticón* 24 (1983), 5-68; (cfr. p. 50). El antónimo *comer* significa también «joder» (cf. HUERTA CALVO, 48 *Poesía erótica* 130,14; 136 n. v. 40, y MCGRADY D. «Notas sobre el enigma exótico», *Criticón*. 27, [1984], 106). Wardropper: «Mosquito may mean that

vi. D. DIEGO (...)hemos perdido ocasión
de venir gozando dellos. [los lodos]
D. TELLO ¿Pues echáis menos los lodos?
MOSQUITO Es adamado Don Diego,
y le ha olido bien el barro. 815

Insistencia de Mosquito en el afeminamiento de Don Diego. Como es sabido, las mujeres comían barro y lo usaban como cosmético.

vii. Doña Inés decide exponer a su padre las razones para no casarse con Don Diego:

A él con mis quejas apelo,
y a decirle que el casarme
con hombre tan torpe y necio
es condenarme a morir 975
o a vivir en un tormento.

Mosquito, de nuevo, acude con la razón de más peso:

Y que es pecado nefando
casarte con un jumento.

en clara alusión a la anormalidad sexual de Don Diego. Estos versos de Mosquito insisten en lo que él mismo acaba de revelar en lo que he llamado «texto clave» (vv. 943-48): la unión de Doña Inés con Don Diego iría contra la naturaleza y no sería por tanto matrimonio.

El *Diccionario de Autoridades* en su definición parece limitar el sentido del sintagma «pecado nefando» a la homosexualidad: «Se llama el de Sodoma, por su torpeza y obscenidad». Pero a continuación comprendemos que debe ampliarse la semántica de este sintagma hacia «aberración sexual, bestialismo» porque cita precisamente estos dos versos de Mosquito en *El lindo Don Diego,* lo cual induce a pensar que el público del XVII sí entendía las dilogías obscenas de Mosquito en el sentido que trato de mostrar.

Esta amplitud semántica la confirma Moreto en *El poder de la amistad:*

ALEJANDRO Yo muero por sus desaires.
MOCLIN Señor, que no son mujeres
estas dos.

a woman who "abstains" from men because she is ugly would appreciate and "deserve" even Diego». Casa-Primorac: «Sarcásticamente Mosquito lisonjea a Don Diego como un hombre que sería un premio para una mujer que haya pasado la vida ayunando para que Dios le dé un marido ideal».

ALEJANDRO Pues ¿qué son?
MOCLIN Cafres,
y este amor es sodomía.
ALEJANDRO Yo la adoro, no la ultrajes,
que no es culpa este delito.
MOCLIN ¡Mil demonios me arrebaten
si no es pecado nefando! [6]

(Ed. de. D. E. DEDRICK, Estudios de Hispanófila 8, Adelphi University, Garden City, New York, 1968. Modernizo el texto)

ix. Los versos con que arranca el acto II, en los que Mosquito se muestra muy confiado de impedir el casamiento, pueden referirse a la treta del disfraz de Beatriz y las palabras pertenecientes al campo semántico de las caballerías: *rocín, celemín,* ser una alusión a la estupidez de Don Diego.

Pero, en vista de lo ya dicho, pueden también ser un recordatorio de las insinuaciones de Mosquito acerca de la condición de *mulo* de Don Diego (vv. 947-48), lo que explicaría bien la contundencia del criado:

MOSQUITO Vuelvo a decirte que hay medio
para curar tu dolor.
D. JUAN Mosquito, en tanto rigor,
¿cuál puede ser remedio?
(...)
MOSQUITO Dígote que le ha de haber.
D. JUAN Necio, ¿cómo puede ser?
MOSQUITO ¿Hay tal desesperación?
Ese hombre, ¿no es un rocín?
Luego tu duda es cruel.
D. JUAN Pues ¿qué medio hay para él?
MOSQUITO El medio de un celemín.
(...)
No desesperes, señor,
que en esto hay medio y remedio
y taramedio y todo.

[6] *Cafre* «bruto, irracional» y, a estos efectos, tan animal como el mulo con que Mosquito ha comparado a Don Diego. R. W. TYLER ("«pecado nefando» y «pecado elefante»" *Homenaje a Rodríguez.Moñino,* II, Castalia, Madrid, 1966, 289-91) sobre estos dos mismos textos de Moreto apunta el corrimiento semántico de «pecado nefando» hacia la noción de bestialismo. En «Más sobre "pecado nefando"» (*Crítica Hispánica,* 1980, 2, 125-34) afirma Tyler: «parece fuera de toda duda que las referencias al "pecado" constituyen un lugar común de la literatura de la época» (132).

x. Ya el final de la comedia se lee:

D. JUAN Pues, Don Diego, aquí no hay modo
de excusarse nuestro duelo,
porque yo no he de apartarme
de vos sin ir satisfecho. 2350
D. DIEGO Pues veníos a mi lado;
que yo os doy licencia de eso,
como durmamos aparte [7].

Más que de una descarada proposición, se trata de una ironía de Don Diego. Aunque es un texto marginal con respecto al punto que estoy comentando, el comentario de Don Diego —el verso 2353 bien podría ir como aparte— encaja bien dentro de su dudosa condición sexual.

3. En vista de los textos aportados, creo que puede concluirse que Mosquito nos revela la impotencia sexual de Don Diego y, consiguientemente, su imposibilidad física de contraer matrimonio.

El lindo Don Diego se considera habitualmente comedia de figurón. Pienso que es rasgo definitorio de este pretendido subgénero dramático el error entre la intención del figurón: asombrar, con su nobleza o, como en este caso, con su belleza y atildamiento, y el resultado: hacer reír, provocar rechazo. Y siempre sin que el figurón advierta ese desajuste. Resulta ridículo, pero inconscientemente, porque él vive en un mundo cuyos valores son privativos e individuales, en incomunicación y contraste con los valores de los demás, que pagan su aislamiento escarneciéndole [8].

Por esto, detectar y destacar la impotencia sexual de Don Diego no es añadir un rasgo más de su personalidad extravagante, sino precisamente el más importante porque marca la mayor distancia entre sus pretensiones y sus logros: piensa que nadie —ni siquiera los hombres— pueden resistirse a su atractivo físico y la realidad es justamente la contraria: no es apto para el matrimonio y las mujeres le rehúyen.

Si he hecho decir a Moreto más de lo que él pretendía, ustedes lo

[7] Alonso Cortés: «La alusión de Don Diego es un tanto desvergonzada. Téngase en cuenta que *satisfacer*, en una de sus acepciones, es tanto como «saciar un apetito, pasión, etc». Wardropper: «Diego, with his somewhat dirty mind, alludes to a secondary meaning of *satisfecho*, Which has to do with sexual satiety». Casa-Primorac: «respuesta cómica a la insistencia de Don Juan». Profeti: «alusión descarada a la posibilidad de comercio carnal (...) jugando sobre el doble sentido de "satisfacer"».

[8] Los dos trabajos más interesantes sobre la caracterización del figurón son: LANOT, J. R. y VITSE, M. «Eléments pour une théorie du figurón», *Caravelle*, 27 (1976), 189-213. LANOT, J. R. «Para una sociología del figurón», *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, C. N. R. S., París, 1980, 131-148.

juzgarán. Pero, de ser aceptable mi interpretación de los comentarios de Mosquito, la caracterización ridícula del figurón Don Diego se ha enriquecido notablemente.

Víctor GARCÍA RUIZ

EDICIONES MODERNAS DE «EL LINDO DON DIEGO». ABREVIATURAS.

El lindo Don Diego. El desdén con el desdén, ed. Narciso Alonso Córtes, Clásicos Castellanos 32, Madrid, 5.ª ed., 1966. La primera ed. en Espasa Calpe es de 1922. Profeti, p. 40, informa de una edición de 1916. Abreviatura: ALONSO CORTES.

El lindo Don Diego, en *El teatro Español,* ed. F. C. Sáinz de Robles, III, Aguilar, Madrid, 1942, 785-881. No he podido consultarla.

El desdén con el desdén y *El lindo Don Diego,* ed. S. Lazzati, Sopena, Buenos Aires, 1946. No he podido consultarla.

El lindo Don Diego, ed. E. Juliá Martínez, Ebro, Zaragoza, 1966. No he podido consultarla.

El narciso en su opinión, de GUILLÉN DE CASTRO y *El lindo Don Diego,* ed. A. V. Ebersole, Temas de España 73, Taurus, Madrid, 1968. No he podido consultarla.

El lindo Don Diego, en *Teatro español del Siglo de Oro,* ed. B. W. Wardropper, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1970. Abreviatura : Wardropper.

El lindo Don Diego, ed. F. C. Casa y B. Primorac, Cátedra, Madrid, 1977. Abreviatura: Casa-Primorac.

El lindo Don Diego, ed. María G. Profeti, Temas de España 135, Taurus, Madrid, 1983, Abreviaturas: Profeti. Es la edición más reciente y es de suponer que en sus notas recoja lo que aportan las ediciones que yo no he podido ver. Para mis citas de la comedia sigo el texto de Profeti.

EL *ORNATUS* Y LA *DISPOSITIO* EN LA EDICIÓN DE TEXTOS POÉTICOS DEL SIGLO DE ORO (EL *LIBRO DE LOS RETRATOS* DE F. PACHECO Y LAS *FLORES* DE 1605 y 1611)

El aspecto funcional que nos interesa destacar aquí, aduciendo como ejemplos significativos el *Libro de Descripción de verdaderos Retratros de Ilustres y Memorables Varones,* (1599) [1], la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España,* (1605) [2], y las *Flores de poetas* (1611) [3] es la importancia que tiene la *dispositio* en las antologías poéticas del Siglo de Oro especialmente en los años de transición del XVI al XVII, coincidentes con el auge del Manierismo [4], y su estrecha vinculación con el *ornatus* de la *elocutio,* e incluso con los aspectos puramente plásticos, que en ocasiones los antólogos colocan a un mismo nivel de comunicación; el poema, unidad individual, se constituye así en parte integrante e inamovible del discurso ético y estético que es el conjunto del texto.

Toda *dispositio* consiste en desviarse de manera consciente («artística») del *ordo naturalis* y su función, la de distribuir todo el discurso y sus partes integrantes [5]. Si la distribución del conjunto obedece a motivos de

[1] *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables Varones,* por FRANCISCO PACHECO, en Sevilla, 1599, Manuscrito autógrafo. Ejemplar fotolitografiado en B. N. de Madrid, R-29.440.

[2] *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España...* ordenadas por PEDRO ESPINOSA. Valladolid: Luis Sánchez, 1605. El ejemplar más completo de entre los existentes en la B. N. de Madrid es el R-31598 y presenta algunos cambios en los poemas que figuran en ejemplares de otra emisión.

[3] *Flores de poetas,* coleccionadas por JUAN ANTONIO CALDERÓN (bajo la tachadura de la portada primitiva), procedente de la biblioteca del duque de Gor, hoy en la biblioteca privada de D. Bartolomé March. En una comunicación que aportamos al «Congreso Internacional del Barroco Andaluz y su proyección Hispanoamericana», Córdoba, noviembre de 1986 (en prensa) sostuvimos que el colector es Agustín Calderón, basándonos, entre otras razones, en el soneto núm. 7 de las *Rimas de don Antonio de Paredes a don Pedro de Cárdenas y Angulo,* Córdoba, Salvador Cea, 1623, dedicado «Al licenciado Agustín Calderón, alabando una junta, que hizo de flores de poetas ilustres».

[4] EMILIO OROZCO DÍAZ señala el momento álgido del manierismo literario en los años que preceden a la eclosión barroca, y su pervivencia en este otro estilo. *El Jardín de las Delicias de Ayala,* Granada: Universidad, Departamento de Literatura Española, 1985, p. 26.

[5] Id. ENRICH LAUSBERG, *Manual de retórica literaria,* versión española de José Pérez Riesco, Madrid: Gredos, 1967, Vol. I, p. 375.

integridad, la división es tripartita y cuando responde a los de «energía», el conjunto se concibe como compuesto de dos partes contrapuestas; la bimembración será más rica si se establece otra posición dentro de la bimembridad [6]. La función básica del *ornatus,* que rebasa la corrección elocutiva y la comprensión intelectual, es despertar el interés de los lectores y oyentes —tanto más reducidos cuanto más difícil y oscuro sea éste—. Si el *ornatus* es exagerado pretende realzar su importancia sobre la *inventio,* y se produce el enfrentamiento *natura/ars* [7] que se impone cada vez con mayor fuerza a medida que nos adentramos en el Barroco, como indica E. Orozco [8], pero que constituye la esencia de la estética manierista.

Las tres obras que nos ocupan responden al grado «rico» de la bimembración que supone el predominio del concepto de arte sobre el de naturaleza, de ahí que las alteraciones estructurales y plásticas, a la hora de realizar una edición de estos años, puedan desviar la consideración de la preceptiva que las inspiró tanto como las cometidas por un amanuense o por las condiciones de impresión de la época [9].

Francisco Pacheco, emparentado con los italianos del final del Manierismo [10] debió de influir en los colectores de las *Flores* de 1605, donde figura, y en las de 1611, en sus vertientes de teórico y editor y en las de pintor-poeta por razones de prestigio académico y de proximidad de trato con Pedro Espinosa [10], cuya antología es una primera parte que promete otra segunda [11], y que coleccionará su también amigo Agustín Calderón [12], poeta que figura en tercer lugar, tras el mismo Espinosa, por el número de poemas en las *Flores* de 1611. El manuscrito presenta afinidades dispositivas evidentes con la edición de 1605, por lo que los editores de 1896, la imprimen como una segunda parte [13] de la de Espinosa, que también editan ese mismo año [14]. Espinosa figura en el lomo de la moderna encuadernación que hoy tiene el códice.

[6] Ibid. pp. 368-69.

[7] Ibid. p. 50.

[8] Vid. EMILIO OROZCO DÍAZ, *Granada en la poesía barroca,* Universidad de Granada, 1963, p. 112.

[9] Los problemas de la transmisión manuscrita e impresa en los S. XVI y XVII, han sido expuestos por ALBERTO BLECUA en su *Manual de crítica textual,* Madrid: Castalia, 1983, pp. 169-216.

[10] Son varios los críticos e historiadores que inscriben a Pacheco en el Manierismo y en relación con los teóricos italo-flamencos de este movimiento; entre otros LAUSIANE FALLAY D'ESTE, *Francisco Pacheco, L'art de la peinture,* París: Klincksieck, 1986, p. 26, que cita a Panofsky en el mismo sentido. Y JULIAN GÁLLEGO, *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro,* Madrid: Cátedra, 1984, p. 14.

[11] En el prólogo al lector que figura en los preliminares de las *Flores* de 1605 dice ESPINOSA: «le daremos al libro un padre compañero...»

[12] FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN en su biografía, *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico,* Madrid: Tipología de la R. de A. B. y N., 1907, pp. 210-11, aporta una carta manuscrita de Francisco Pacheco a Espinosa que testimonia esta amistad, hoy en la B. N. de Madrid.

[13-14] *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España,* segunda edición dirigida y

A pesar del carácter de «texto abierto» [15] del *Libro* de F. Pacheco, por su testamento sabemos que pensó sus elogios como una obra con una *dispositio* determinada: «que mi Libro de retratos de ylustres varones se venda a quien lo pagare mexor, sin apartarlos ni dividirlos» [16], cuando lo concibe en el año que, figura en la portada [17]. Ortiz Zúñiga, cronista sevillano, afirma que Pacheco había formado un libro de retratos que se dispersa a su muerte [18]. Las dos ediciones facsimilares de Angulo Iñiguez y José María Asensio [19] colocan los 56 retratos que el libro tenía cuando llegó a manos de éste último —hoy encuadernados en el museo Lázaro Galdiano de Madrid—, y luego los siete existentes en la Biblioteca Real de esta ciudad, menos acabados y con menor texto.

Si nos atenemos a las consideraciones sociales de la época y al ideario del autor, dejando aparte a Felipe II, cuya primacía es indiscutible como afirma Pacheco en el elogio, tras él podían haber ido los personajes de alcurnia y los eclesiásticos quizá por órdenes religiosas, y tras ellos pintores y poetas, cuyos textos —además de los del mismo Pacheco— configuran el parnaso sevillano del S. XVI, encabezados por los maestros más renombados que eran los que arrastraban a los demás tanto en poesía como en pintura [20], aunque el conjunto del *Libro* tiene un elevado carácter de testimonio de contemporáneos, al igual que las dos *Flores de poetas*. A su vez la obra reflejaría la dura batalla que sostenían los pintores —en la que participa el autor—, para colocar su obra entre las artes liberales con la misma dignidad intelectual que históricamente le venía siendo reconocida a la poesía y que acabaría elevando a aquélla, así como la de las restantes artes figurativas [21]; mientras que los artesanos figurarían en último lugar, ya que los tratados (como el de Armenini),

anotada por JUAN QUIRÓS DE LOS RÍOS y F. RODRÍGUEZ MARÍN, Sevilla: Imprenta de E. Rasco, 1896. *Segunda parte de las Flores de poestas ilustres de España,* ordenadas por Juan Antonio Calderón, anotada por Quirós de los Ríos y Rodríguez Marín, Sevilla: E. Rasco, 1896.

[15] P. M. PIÑERO y R. REYES CANO en la introducción a la edición del *Libro* de Pacheco, Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1985, pp. 25 y 49, sostienen su carácter de texto abierto basándose en las diferencias de letra y ortografía que aparece en los elogios del Museo de Lázaro Galdiano y los de la Biblioteca Real de Madrid.

[16] Tomamos la cita del Preliminar de F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, a la edición del *Arte de la pintura,* de PACHECO, Madrid: Instituto de Valencia de D. Juan, 1956, p. XXXV.

[17] P. M. PIÑERO y R. REYES, advierten que la fecha de la portada es la indicativa de la intención de formar un libro y no de hacer retratos en papel que data de fecha más antigua. *Libro de retratos,* op. cit., p. 28.

[18] Ibid. p. 27, por el testimonio del prólogo de ANGULO IÑÍGUEZ, op. cit.

[19] *Libro de descripción de verdaderos retratos de Ilustres y Memorables varones,* Sevilla, 1599, primera edición facsímil J. M. ASENSIO, Sevilla: Litografía de Enrique Utrera, 1886. Segunda a cargo de D. Angulo Iñiguez: Previsión Española, 1983.

[20] Vid. La supeditación del artista al «maestro» en *El Artista en la sociedad española del Siglo XVII,* de J. M.ª MARTÍN GONZÁLEZ, Madrid: Cátedra, 1984, p. 31.

[21] *Ibid. p. 58.*

posibilitaban el abismo que desde finales del S. XVI, separa al arte de lo que después se llamaría «oficio» artístico [22].

No obstante la dispersión del original en cada uno de los elogios podemos observar la *dispositio* opositiva antes mencionada que establece dos planos, el del retrato y el del texto, subdivididos a su vez en otros dos —pintura y texto bíblico o evangélico, de un lado, y prosa y verso de otro—, a los que cabría añadir otros como el de castellano-latín, con lo que el tópico de la sinestesia «pluma», «pincel» [23] tan querido de los tratadistas del Manierismo y del Barroco se sustenta en una estructura surgida de los primeros. Por la misma estética la mayoría de los retratos no están realizados en una postura «natural» o «enfática» barroca, sino en la «pose» intelectualizada del pensador y el artista cuya psicología se pretende fijar.

Si el *Libro de los retratos,* puede considerarse la encarnación máxima de la interpretación del símil horaciano *Ut pictura poesis,* tanto en las *Flores* de Espinosa como en las de Calderón son numerosísimos los poemas que lo hacen suyo y con la misma preceptiva; en un verso de la «Fábula del Genil» se lee: «que a la naturaleza sobrepuxa el Arte» [24] y en unas décimas de las *Flores* de Calderón , cauce que exige la preceptiva para descripción y el pormenor, Fray Fernando Luján «pinta» el retrato que a su amada ha hecho el dios Amor con un respeto escrupuloso al tercer grado de la belleza o el de la perfección, que Pacheco expresaría en el Capítulo XII del Libro Primero del *Arte de la pintura,* con el mismo simbolismo manierista del espejo. Mientras se gesta la edición de las primeras *Flores* en Valladolid, otro de los pintores incluidos en la antología e igualmente amigo del antólogo [25], y condiscípulo de Pacheco, Antonio Mohedano de la Gutiera pinta en el Palacio Arzobispal de Sevilla (1604) [26] con la misma técnica de bipartición y pluritematismo de planos que está presente en la antología de Espinosa, y en los versos del grupo antequerano-granadino que es el predominante en los dos, con una clara conciencia de escuela [27]; y pinta unos motivos ornamentales

[22] Vid. JULIUS, SCHLOSSER, *La literatura artística,* 1924, traducción española de Esther Benítez, Madrid: Cátedra, 1981, p. 372.

[23] La sinestesia poesía-pintura ya ha sido señalada en Espinosa por varios críticos, entre ellos E. OROZCO, «Una pluma y un pincel, sobre la poesía de Pedro Espinosa», en *Temas del Barroco,* Granada, Universidad de Granada: 1947, pp. 111-17; y por JOSE M.ª de COSSIO, «Imagen y Pintura», en *Poesía Española,* Madrid, 1936, pp. 129-32.

[24] «Fábula del Genil» de PEDRO ESPINOSA, *Flores* de 1605, fol. 19. Ejemplar R-31598. B. N. de Madrid.

[25] Vid, la biografía y estudio crítico de este pintor por RAFAEL GONZÁLEZ ZUBIETA, *Vida y Obra de Antonio Mohedano de la Gutiera,* Córdoba: Excma. Diputación de Córdoba, 1981.

[26] Estas pinturas están reproducidas en libro de González Zubieta, y también el testimonio de la autoría de Mohedano en las pp. 71 a 124, así como la constatación de sus contactos con la escuela sevillana por estos años.

[27] Vid. E. OROZCO, *Granada en la poesía barroca,* op. cit., pp. 104, y ss., donde se pone de manifiesto el carácter y los motivos de la conciencia de escuela del grupo antequerano-granadino.

basados en figuras geométricas que se corresponden con el geometrismo literario de las correlaciones de los poemas de las *Flores*. Todas las pinturas tienen, como los retratos de Pacheco, textos bíblicos y evangélicos en latín.

Pacheco en sus elogios precede con frecuencia a alabar el retrato, con lo que se produce el autoelogio en su loa de «Varones Ilustres» en los que incluye poemas propios y ajenos; Espinosa y Calderón se colocan entre los «ilustres». Las fuentes de estas galerías de notables son italianas y arrancan del humanismo renacentista que hizo surgir la biografía (Marino, Vasari y más concretamente en el caso de Pacheco, como indica C. Cuevas para el *Libro,* Paolo Giovio) [28]. También son italianas las fuentes de los «poetas ilustres» (Octaviano de la Mirandola y su *Ilustrium poetarum flores*. (1566) y otros antólogos italianos que denominan sus colecciones «Fiori di poeti illustri» [29].

Espinosa en la dedicatoria de la antología al duque de Béjar identifica «visión artística», y «visión científica» al mencionar a «los ilustres ingenios de oy en España professan al estudio de la Poesía», típica del manierismo de los escritos de Alberti [30], al considerar la poesía como ciencia. Ya el hecho de editar una antología para dar a conocer y fijar, textos y autores en una época en la que aún era corriente la transmisión manuscrita y el anonimato [31], consciente de estar aportando novedad y selección: «he cernido doszientos cayces de Poesía, que es la que ordinariamente corre...» dice en el prólogo al lector, colocándose el antólogo en una postura abiertamente manierista, que E. Orozco identifica con «un exceso de individualismo e intelectualismo, es decir, por una búsqueda de nuevas y extrañas formas de belleza» [32]. El soneto que Antonio Paredes dedica a Agustín Calderón alabándole su tarea de recolector, hace asimismo hincapié en la selección y rareza de los poemas: «Dudo cual sea maior, la rara pluma I de la i otra Poesía; O la discreta I Elección...» [33].

Las dos antologías de «Poetas ilustres» se dividen en dos partes o libros, contrastando la temática profana frente a la religiosa, pero a su vez como ya advirtió J. Lara Garrido en cada una de las partes se

[28] Vid. CRISTÓBAL CUEVAS, *Fernando de Herrera. Poesía castellana completa,* Madrid, Castalia, 1985, p. 104.

[29] En las notas 2, 3, y 4, de la *Biografía de Pedro Espinosa* de F. RODRÍGUEZ MARÍN, op. cit., se ofrece la relación de estos florilegios, p. 190, y también una muy completa proporciona J. G. FUCILLA en *Estudios sobre el petrarquismo en España,* Madrid: C.S.I.C., 1960. 26-28.

[30] Para esta interpretación de los escritos de Alberti véase «El problema de las relaciones entre Manierismo y Barroco» en *El arte y los sistemas visuales,* de F. CHECA y J. M. MORÁN, Madrid: Istmo, 1985, 2.ª Ed. pp. 17-27.

[31] El artículo de PABLO JAURALDE POU, «El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro I,* Madrid, U.A.M., pp. 55-64, destaca la frecuencia del hecho.

[32] EMILIO OROZCO, *Manierismo y Barroco,* Madrid: Cátedra, 1981, p. 161.

[33] Citado supra.

alternan y contrastan géneros, metros y tonos estilísticos e indica que la edición de Espinosa debió de influir en la *Segunda parte del Romancero general y Flor de Varia Poesía* (1605) de Miguel de Madrigal [34] que ofrece una disposición semejante. Sólo la agrupación de los poemas en torno a cada autor distingue en las *Flores* de 1611, la disposición opositiva bipartita de la de 1605, que lo hace por series temáticas dentro de la separación entre lo profano y lo religioso. En ambos casos, esta agrupación se rompe con la aparición del tono jocoso en lo serio; así en la edición de 1605 la agrupación temática del primer libro queda rota por la aparición de las violentas hipérboles de Espinosa y Valdés, a una mujer gorda (134-135), las de Quevedo a una flaca (76); el tono serio de la extraña canción de Góngora (58), por el burlesco del soneto de Espinosa contra los quiméricos argumentos caballerescos; la fábula y el poema mitológico (136-137), por la sátira (138); las series de sonetos por los metros tradicionales y las letrillas (38 y 42). En el segundo Libro alternan el tono culterano y conceptista en los poemas religiosos, alternancia que también se produce en el segundo libro de las *Flores* de 1611, a veces incluso en un mismo poema, (185), que es gongorino en los cuartetos y quevedesco en los tercetos.

En las *Flores* de 1605 los sonetos (143 y 144, 145) tienen idéntica estructura correlativa y tema amoroso, pero el tono neoplatónico de los primeros contrasta violentamente con el descarnado de «burlas y veras» del (145). El predominio de la canción petrarquista y del soneto se rompe también en las *Flores* de 1611 en el Libro I por los metros tradicionales (136) (113) y en el II, el soneto en alejadrinos (170) se coloca junto al epigrama (171), las series de sonetos (172-173-174) y la canción de rígida estructura (181) se rompen por el romancillo en cuartetas (182). También Pacheco enfrentó en un mismo elogio, redondillas y soneto, así el de Pedro Campaña, e incluso aporta una copla popular.

Con actitud conscientemente intelectualista los antólogos se han decidido por la complicación estructural manierista que busca el pluritematismo y la fragmentación, así como por la proliferación decorativa [35]. Es una estructura «puesta», «colocada» al igual que el *ornatus* (correlación, cultismo, fórmulas amaneradas), y sobre todo la metáfora, que en los antequerano-granadinos, como afirma López Estrada, «va más allá de ser un recurso más del ornato difícil y llega a convertirse, en fin, en sí misma», los tropos ornamentales, más que elevar el nivel expresivo invierten también su polaridad: «La imagen poética se autonomiza, y va

[34] Vid. JOSE LARA GARRIDO, «Notas sobre las Flores de poetas ilustres de Pedro Espinosa», *Analeta Malacitana,* II, 1. (1979), pp. 175-82.

[35] Esta disposición estructural así como los aspectos de un *ornatus* que se basa en la decoración proliferante han sido analizados por E. OROZCO, en *El «jardín de las Delicias» de Ayala,* op. cit., p. 25 y por C. GILBERT DUBOIS, *El Manierismo,* 1979, traducción española de Enrique Lynch, Barcelona: Península, 1980, pp. 160-165.

creando en la extensión del poema una tensión de novedad que acaba bastándose a sí misma, y entonces lo mismo da tratar un asunto profano que otro religioso»[36]. Conscientes de lo novedoso de esta postura los colectores la ofrecen junto a la aproximación a lo real humano, hábilmente esperpentizado, y en poemas profanos y religiosos.

De otro lado, también abundan en las tres obras que comentamos las traducciones latinas, lo que nos remite de nuevo al prólogo al lector, que es un pequeño tratado poético[37], en el que se pone de manifiesto, el concepto de la *imitatio* manierista; la cual se establece con frecuencia, no desde lo natural, sino desde otra obra artística considerada como maestra a la que se concede una impronta personal. Por eso dice el antólogo: «de paso advertid que las Odas de Horacio son tan felices, que se aventajan a sí mismas en su lengua latina». Tampoco Pacheco desdeñó algunos retratos ya hechos para realizar los suyos.

Desgraciadamente el folio 5 del manuscrito de Calderón, que se dedicaría al prólogo, está en blanco, y también varios de los dedicados a las poesías laudatorias. En los folios 21, a 24, está la tabla de poesías «humanas» y en el 25 y parte del 26, las «divinas» por lo que conocemos versos iniciales y autores que figuraban en los más de cuarenta folios perdidos, y que presentan algunas variaciones notables con los que figuran en la edición de Gallardo y la Biblioteca Rivadeneyra. Hay además unos folios añadidos con letra de principios del siglo XVII, que no son de la colección.

En cuanto a los aspectos puramente plásticos, los manuscritos de Calderón y de Pacheco tienen en común su cuidadosa elaboración, siguiendo también la preceptiva manierista del detalle y la miniatura, en las bellas mayúsculas que inician los textos, con un respeto escrupuloso para los márgenes y estrofas señaladas con cuidadas sangrías, así como en los cuidadosos trazos de la letra humanística, cursiva en la colección del Lázaro Galdeano y humanística redondeada en el de Calderón. Ambos se complacen en la expresión formal de la literatura y ofrecen dos bellas portadas —miniada la de 1611—, en oro, rojo, azul y verde, y asimismo cargada de símbolos como los distintivos de los retratos; y también un emblema —el cisne de Alciato—, que se yergue sobre una calavera y un libro, con el lema *POST CIGNUN CINIS*.Este emblema nos remite necesariamente al *Cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo que su editor moderno A. Porqueras Mayo, estima un «compendio de la poética de la Contrarreforma y exponente máximo del

[36] FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, en prólogo a la edición de *Pedro Espinosa. Poesía completa,* Madrid: Clásicos Castellanos, 1975, pp. XXXVIII y LII.

[37] A. PORQUERAS MAYO destaca la importancia que tienen los prólogos como tratados de preceptiva, en dos libros *El prólogo en el Renacimiento español,* Madrid: C.S.I.C., 1965 y sobre todo en el Manierismo, *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles,* Madrid: C.S.I.C., 1968.

Manierismo en España en su vertiente teórica»[38]. Al colocar toda la antología bajo este emblema, lo sujeta, al igual que hace Carvallo en su tratado poético, bajo un esquema disciplinado. Pero además, ofrece la antología manuscrita un amplio muestrario de contenidos de clara filiación contrarreformista, e inspiración ignaciana, sobresaliendo en las dos *Flores,* la devoción mariana dentro incluso de los poemas hagiográficos. Pachecho sigue la doctrina ortográfica que proviene de Herrera equilibrando la grafía fonética y la etimológia, que también es patente en Pedro Espinosa y en muchos de estos poetas.

Ana María GIL RIBES

[38] A. PORQUERAS MAYO, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles,* Barcelona: Puvill Libros, 1986, p. 50.

UNA COMA OMITIDA EN *EL VIAJE ENTRETENIDO*

De forma muy general se puede decir que *El viaje entretenido* es un ameno diálogo entre cuatro actores llamados Nicolás Rios, Miguel Ramírez, Agustín Solano y Agustín de Rojas. Ninguno de ellos puede ser considerado como un personaje estrictamente ficticio de novela, pues todos existieron, siendo cuestión aceptada, entre otras, que los tres primeros nacieron en Toledo y que el último —autor material del libro— era «natural de la villa de Madrid», como en la portada consta. Esta circunstancia hace que *El viaje entretenido* no pudiera ser plenamente aceptado, entre los lectores de su tiempo, como una *novela,* sino acaso como una especie de crónica retrospectiva en la que tales hombres —que, insisto, realmente existían— recuerdan o comentan una serie de vivencias.

Ese es el planteamiento, me parece, de Agustín de Rojas y ahí estriba, en gran medida, tanto la originalidad de su obra como el problema inmediato de credibilidad que suscita cuando se lee al cabo de los siglos. No defiendo en ella, por supuesto, el carácter veraz de cada una de sus afirmaciones, pero sí la verosimilitud de la mayor parte de lo que narra y la idea de que, por los mismos planteamientos iniciales de *El viaje entretenido* (me refiero al «reparto» de aquellos personajes de carne y hueso dentro de la obra), es relativamente fácil aceptar, en muchas de sus referencias, unos puntos de partida y desarrollos basados en la realidad. Si esto ocurre en cualquier tratado de ficción, con mayor razón cabe sostenerlo a propósito de la mencionada obra, pues ni quien la escribe se molesta en ocultar su nombre propio.

Las cosas que se dicen — en conclusión— deben de ser verdad cuando no haya bromas por medio y, aunque éstas existen, ciertamente, y son un obstáculo para deslindar la verdad de la mentira, considero que páginas enteras de *El viaje* se ajustan, sincera y estrechamente, a la realidad. Parecen además, estar escritas como si se tratase de un auténtico diario. Esto, que es fácilmente perceptible en muchos pasajes, puede ser, otra vez, un mero recurso estilístico del escritor o algo que sucediera realmente. Acercarse con el último supuesto a *El viaje entretenido* obliga a una revisión crítica particular que afectaría —como es lógico— a la siempre debatida cuestión de forma, género y hasta posibles

períodos de gestación de esta obra, temas imposibles de tratar a fondo en el marco de este Congreso.

Admitiendo, sin embargo, la posibilidad de que estemos ante un diario real en su origen (que luego habría sido amplificado con cuarenta loas y retocado hasta quedar con un grueso barniz intencionadamente anecdótico), entraré en el análisis de uno de los pasajes finales del *Libro primero,* considerando muy brevemente varias de sus «verdades», incluida la que a mi juicio ha sido involuntariamente tergiversada por los editores modernos.

Los cuatro actores se encuentran en la villa de Osuna. Agustín Solano hace un comentario que revela —estoy seguro— uno de los itinerarios frecuentes de su época y el tiempo que se tardaba en cubrirlo: «Mucho me holgaría entrásemos mañana en Antequera, porque pudiésemos esotro día llegar a Granada» [1]. El nombre de esta última ciudad hace evocar a Nicolás Ríos tiempos pasados junto al autor del libro; tiempos en los que probablemente comenzaban a trabajar juntos:

> RÍOS. La primera loa que yo oí a Rojas en mi vida fue en esa ciudad y era si no me engaño, alabando la comedia.
> ROJAS. Ya me acuerdo la que decís.
> RÍOS. Pues era buena, y aún me holgara harto de oílla.

Como todos sabemos, Agustín de Rojas, para satisfacer a su compañero, inserta, a continuación la famosa loa. Esta feliz ocurrencia (y la imprenta, en última instancia) salvaron así del olvido a muchos poetas cómicos, autores y actores vinculados al mundo del teatro en las postrimerías del siglo XVI. Cabe decir esto de otro modo, según las pautas del principio: estamos de nuevo ante otra gran verdad de *El viaje entretenido*. Tan es así, que la loa señalada ha servido como fuente de conocimiento de la existencia de algunos actores o dramaturgos cuando no se ha conservado de ellos ningún otro testimonio.

La *loa de la comedia* merecería una edición aislada, con un estudio que recogiese algo más que las parcas (aunque sin duda voluntariosas) notas incluidas en las varias ediciones modernas existentes de *El viaje entretenido* [2]. De Julián de Armendáriz, por ejemplo, o de Andrés de

[1] Cito siempre por la edición de JACQUES JOSET, Madrid, 1977, indicando tomo y página; el pasaje, en I, 135. La *mojiganga de las sacas* abunda sobre el tema, nada más empezar:

> ALCALDE. No intento tal. ¿Aqueste no es el paso para Granada? Pues oíd el caso: En Antequera está una compañía de representantes para el día del Señor, y van a hacer la Fiesta a Granada... etc.

[2] Ya es hora de hablar de ellas, y de hacerlo sin meterlas a todas en el mismo saco. La que sigo, de JOSET, es bastante rigurosa y oportuna en sus anotaciones. Absolutamente parca, pues carece de ellas, es la de JUSTO GARCÍA MORALES (Madrid, 2.ª ed., 1964); un buen

Claramonte, ya se puede decir bastante más [3]. Lo mismo ocurre con Miguel Sánchez, responsable de las comedias tituladas *El hijo de la tierra* y *El cerco de Canaria,* según un contemporáneo [4]. También se puede añadir mucho sobre Cosme de Oviedo, al que se refiere Ríos poco después de «escuchar» la loa.

Advertir, por el momento, de un grave descuido en el pasaje alusivo a Oviedo es precisamente el propósito que me ha traído aquí y lo que, en el fondo, justifica mi presencia. El texto dice así (I, 151):

> SOLANO. Por cierto, la loa es buena y tiene muchas cosas antiguas de la comedia y de hombres que ha habido en ella de mucha fama.
> RAMÍREZ. Un Navarro, natural de Toledo, se os olvidó, que fue el primero que inventó teatros.
> RÍOS. Y Cosme de Oviedo, aquel autor de Granada tan conocido, que fue el primero que puso carteles.

Como buenos toledanos, Ramírez y Ríos están haciendo patria. En primer lugar se refieren a un paisano, de mérito indiscutible, no citado, sin embargo, por Rojas en la loa de la comedia: «Un Navarro, *natural de Toledo,* se os olvidó». Inmediatamente después recuerdan a otro paisano injustamente omitido, el tal Cosme de Oviedo, cuyo origen toledano está, en efecto, documentado desde hace muchísimos años [5]. ¿Se equivocó

esfuerzo de anotación requirió, por más antigua, la realizada a cargo de ADOLFO BONILLA, incluida en M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela,* Madrid, 1915, IV, pp. 460-614. De ésta se ayudó JOHN V. FALCONIERI, en su edición incompleta de *El viaje entretenido,* Salamanca, 1965, donde aporta, sin embargo, algunas noticias originales. Dudo que lo aprovechable de las dos últimas citadas fuese realmente tenido en cuenta por JEAN PIERRE RESSOT, en su descuidada y lamentablemente muy divulgada edición madrileña de 1972. En todas cinco (y esto es lo que más importa ahora) se omite la coma que me parece resulta necesaria.

[3] Sobre el primero hice algunas reflexiones en mi trabajo «Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del *Corpus*: 1606-1616», *El Mundo del Teatro Español en su Siglo de Oro: Ensayos dedicados a John E. Varey* (en prensa); para el segundo vid. ANDRÉS DE CLARAMONTE, *Comedias,* ed. de M.ª del Carmen Hernández Valcárcel, Murcia, 1983 y ANDRÉS DE CLARAMONTE, *Púsoseme el sol salióme la luna,* ed. crítica de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Kassel, 1985. Del profesor aludido es también un estudio posterior: *Andrés de Claramonte y «El burlador de Sevilla»,* Kassel, 1987.

[4] *Diario de un estudiante de Salamanca (1603-1607),* ed. e introd. de GEORGE HALEY, Salamanca, 1977, pp. 182 y 402. Estas noticias no llegaron oportunamente a conocimiento de VERN G. WILLIAMSEN, y es una lástima; le habrían venido como anillo al dedo para sus observaciones sobre «El teatro de Miguel Sánchez, *El divino», Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas (Toronto, 1977),* Toronto, 1980, pp. 803-807. Véase ahora la nueva y muy interesante aportación de STEFANO ARATA, «Un'opera sconosciuta di Miguel Sánchez, "el divino":*La tragicomedia de la desgracia venturosa», Cultura Neolatina,* 45 (1985), pp. 125-140.

[5] Vid. NARCISO DÍAZ DE ESCOVAR y FRANCISCO DE P. LASSO DE LA VEGA, *Historia del teatro español,* Barcelona, [1924], tomo I, p. 103. Los autores se sirvieron de un antiguo proceso (dado a luz en Sevilla en 1914), que he podido leer gracias a la amabilidad de mi querido colega Jean Canavaggio; en él Oviedo declara, efectivamente, ser «natural de la Ciudad de Toledo». Para más detalles, véase mi estudio «Cosme, el que carteles puso. A propósito de un actor y su entorno», de próxima aparición en el *Homenaje al profesor Gallego Morell.*

Rojas al considerarlo granadino? No me resulta fácil admitir esa posibilidad. La solución está en pensar que el autor de *El viaje entretenido* no se refirió, en la segunda ocasión, al lugar de nacimiento de Cosme de Oviedo, sino que, habiendo comenzado, algo más arriba, a escribir sobre la ciudad de la Alhambra, quiso dejar constancia de lo famoso que fue dicho representante entre sus moradores. Habría, entonces, que puntuar así: «Y Cosme de Oviedo, aquel autor, de Granada tan conocido, que fue el primero que puso carteles».

Agustín de la GRANJA

DE LA MANO AL ORDENADOR: UN PROYECTO MECANIZADO PARA LA IDENTIFICACIÓN DE COPISTAS TEATRALES DEL SIGLO DE ORO

Uno de los tesoros que tenemos como estudiantes del teatro del Siglo de Oro es la abundancia de manuscritos de la época que se han conservado. Mientras los investigadores del teatro inglés apenas tienen más que una firma de Shakespeare, nosotros poseemos múltiples manuscritos autógrafos de Lope, de Calderón, y de Tirso que podemos ver, leer y utilizar hasta conocer su letra como si fuera la de nuestro hermano. Afortunadamente, muchos de los manuscritos autógrafos de los grandes dramaturgos ya han sido publicados en ediciones modernas.

Pero nos quedan todavía centenares de manuscritos no autógrafos que no hemos podido aprovechar porque no sabemos las circunstancias de su creación. Cuando existen varias versiones de un texto, por medio de una stemma, recreamos hipotéticamente la historia de su transmisión, pero siempre quedan zonas importantes de incertidumbre. En un número muy pequeño de casos, ha sido posible identificar con precisión los copistas de los manuscritos, lo cual nos ha proporcionado información de suma importancia no sólo para la evaluación de los manuscritos en sí, sino también para la comprensión de la organización y funcionamiento del mundo teatral del Siglo de Oro. En un estudio hecho para su edición de *Cada uno para sí,* José Ruano ha demostrado que algunos copistas trabajan en estrecha colaboración con los dramaturgos, sacando en limpio sus borradores, mientras que otros manuscritos reflejan más bien las ideas de algún autor de comedias que rehace la obra conforme con las necesidades de su compañía y los gustos de su público [1].

Al editar *La estatua de Prometeo* de Calderón, yo también logré identificar las dos manos principales del manuscrito de la Biblioteca Municipal, quienes resultaron ser un autor de comedias que representó la obra, Manuel de Mosquera (o un copista que trabajaba mucho con él), y un apuntador de su compañía, Juan Francisco Sáez de Tejera. La documentación de la identidad de los dos se basa en: (1) el manuscrito de

[1] José M. Ruano. «Two Seventeenth-Century Scribes of Calderón,» *Modern Language Review,* 73 (1978), 71-81.

la Biblioteca Municipal (BM Ms. 1-110-12), que lleva el nombre de Mosquera en la portada; (2) un manuscrito de *Los tres mayores prodigios* (BN Ms. 16.641) que también lleva el nombre de Mosquera, e incluye adiciones en la mano principal del manuscrito de *La estatua de Prometeo;* (3)una lista de particulares que hizo la compañía de Mosquera en Palacio en 1684 (Archivo de Palacio, Caja 11744, Expte. 56) en esa misma mano; (4) una firma de Mosquera en la lista de su compañía para el año de 1685 en el Archivo de la Villa (Legajo 2-199-5); en esta lista y en la de 1684 Sáez de Tejera figura como apuntador de la compañía; y (5) manuscritos de dos piezas dramáticas menores escritas y firmadas por Sáez de Tejera (BN Mss. 14.090 y 16.700). La identificación requirió varias semanas de investigaciones en bibliotecas y archivos de Madrid, una buena dosis de suerte, y una intuición inspirada de una colega musicóloga, Louise Stein, quién en su búsqueda de músicos del diecisiete había encontrado varias veces el nombre de Sáez de Tejera como copista. Como no siempre disponemos de tal combinación de tiempo, suerte y amistad inspirada, pensé que mucho más eficiente y productivo que varias indagaciones limitadas, sería un registro global de las mismas fuentes que yo había utilizado: un estudio de las manos de los manuscritos, y la compilación de documentos de archivo que pueden ayudar en la identificación de los copistas y revelar además su condición habitual de empleo. Este ha sido el origen del proyecto en que me he embarcado.

Embarcado es la palabra apropiada, porque pronto me encontré inmersa en un mar de datos, cuyos límites sólo podía trazar con la imaginación. Era obvio desde el principio que para manejar tal cantidad de información, tendría que emplear un ordenador. Me ha servido muy bien hasta la fecha un MacIntosh —ahora convertido en «MacPlus», con la adición de un disco duro de 40 MB— por su capacidad gráfica, y por ser portátil y fácil de utilizar. El programa de base de datos que estoy empleando se llama «Reflex Plus», un programa relacional que tiene las ventajas de ser barato, relativamente fácil de manejar, y de admitir «campos» grandes de información; eso es, muchos programas relacionales de base de datos limitan la extensión de cada dato a pocos caracteres, mientras Reflex admite párrafos enteros, lo cual es necesario para la descripción de las características físicas de un manuscrito, o datos biográficos de los copistas, por ejemplo.

La primera fase del proyecto se limita esencialmente al estudio de los manuscritos del siglo XVII en la Biblioteca Nacional y documentación de los archivos aquí en Madrid, con la adición de información de otros centros que ya está publicada. Aunque existen también muchos manuscritos en la Biblioteca Municipal, al faltar un catálogo descriptivo como el de Paz y Meliá, el trabajo de separar los del siglo XVIII, que constituyen la gran mayoría, de los pocos del final del siglo XVII, sería casi imposibe por el momento. Por eso, examinaremos de esa colección sólo los autos

sacramentales autógrafos (para ver combinaciones de manos de los dramaturgos con las de copistas) y el número reducido de comedias del siglo XVII ya identificadas como tales en el catálogo de Mercedes Agulló y Cobo [2]. Una segunda fase futura incluirá manuscritos y documentación de las otras ciudades de España que han conservado restos de la vida teatral del Siglo de Oro, incluyendo Toledo, Valencia, Sevilla, y Barcelona y manuscritos que han ido a parar a bibliotecas de otros países.

El primer paso del proyecto fue la creación de un sistema para la descripción de manos. Examiné unos 40 manuscritos desde principios hasta finales del siglo, por dramaturgos y copistas, copiando a mano las distintas formas de hacer las letras (eliminando letras que varían muy poco, como la *a, o, c,* etc.). Utilizando el programa McPaint, las dibujé en el ordenador y las puse en un orden más o menos lógico, asignando un número a cada forma. Hice la misma cosa con «el», «la», «que» y «est-», porque la manera de combinar letras también sirve para distinguir la mano. Luego volví a comparar mi alfabeto con los manuscritos originales y lo puse a prueba describiendo unos 20 manuscritos más, para encontrar omisiones y eliminar formas demasiado similares. El resultado final es la hoja anexa número 1. Ahora, al describir una mano, podemos indicar en la hoja las formas que utiliza el copista, y luego entrarlas en orden numérico en el ordenador, junto con otros datos relevantes, como el uso de *u, v,* y *b* inicial y medial, el número de líneas por página y otras características particulares. Tienen un ejemplo de la descripción de una mano, la de Sebastián de Alarcón, en la hoja núm. 2.

Una vez entrado un buen número de manos en la base de datos, al encontrar una mano y ver que el copista hace la «b» números 4 y 13, la «p» números 6, 19, y 36, y la «t» número 1 y 15, por ejemplo, podremos registrar nuestros fondos para saber si tenemos otro manuscrito de la misma mano. Además de describir la mano o manos que aparecen en el manuscrito, también describimos el manuscrito en sí y anotamos en el archivo titulado «manuscrito» otra información que nos puede ayudar en su identificación, como listas de actores y actrices que representaron la obra, y peculiaridades de la combinación de manos, e incluso palabras que escribe ociosamente un actor o apuntador aburrido, que pueden revelar sus pensamientos y tal vez su identidad o la de otro miembro de la compañía. La hoja 3 es una muestra de la descripción de un manuscrito.

Nuestro procedimiento es el de ir de lo conocido a lo desconocido, empezando con los manuscritos firmados por el copista, y piezas dramáticas menores que llevan el nombre de un autor y que podían repetir el caso de Sáez de Tejera, que además de sacar copias y apuntar,

[2] Cuando tenemos documentación de la representación de cierta comedia por una compañía determinada, también miraremos cualquier manuscrito de esa comedia que haya en la Biblioteca Municipal para ver si podría reflejar esa representación, como parece haber sido el caso de *La estatua de Prometeo.*

escribía de vez en cuando un entremés o un baile. En esta categoría, tenemos por el momento unos 350 manuscritos. Después examinaremos los manuscritos sin firma pero que llevan una fecha, unos 165, y por último, la mayoría de los manuscritos —unos 900, ni firmados ni fechados.

No vamos a confiar solamente en este método numérico de describir las manos. Creyendo que en última instancia, sería útil poder recurrir a una comparación visual de manos, vamos a utilizar un digitizador para guardar en el ordenador pequeñas muestras de las distintas manos. (Estas no se incluirán en la base de datos, porque guardar tales imágenes gráficas requiere enormes cantidades de memoría del ordenador, pero serán fácilmente recuperables en cualquier momento.)

A la vez que describimos las manos, vamos entrando en los otros archivos información de fuentes ya publicadas y/o de los archivos que nos van a ayudar a identificar los copistas. Por ejemplo, la representación de cierta comedia por una determinada compañía en una fecha dada, combinada con la información que un José Fulano servía de apuntador en la compañía ese año, sería una pista para una posible identificación de José como el copista de un manuscrito de esa comedia, si la misma combinación de circunstancias se repite en otra comedia. Las posibles combinaciones de pistas son tan variadas como las líneas entre los archivos que pueden ver en la hoja 4, el cuadro completo de los archivos y la clase de información que contienen. Las líneas que los conectan no son el trabajo de una araña maliciosa, sino una indicación visual de las vinculaciones entre los distintos archivos. Por ejemplo, si entro el nombre Mariana de Borja en el campo «actriz» en registro del archivo «Lista de compañía» para la compañía de Manuel Vallejo en 1675, el programa automáticamente anota en el registro de Mariana de Borja (en el archivo «Actriz») el dato que ella estaba en la compañía de Vallejo en ese año. Y al hacer un informe para imprimir la información para un manuscrito, por ejemplo, automáticamente se añade al final cualquier información sobre ese manuscrito en los archivos de notas y de representaciones.

También vamos revisando los papeles de los archivos buscando papeles relevantes sobre compañías, actores, etc., que no fueron escritos por escribanos profesionales ni oficiales de la Villa ni el Palacio, sino que pueden ser de la mano de un autor de comedias o un apuntador que también sacaba copias. El papel de este tipo más común en el Archivo del Palacio, por ejemplo, es una lista de particulares representados ante los reyes por una compañía. Usamos para describir la mano de tales papeles el mismo procedimiento que utilizamos en el caso de los manuscritos dramáticos.

El objetivo final es la producción de un manual de copistas del teatro del Siglo de Oro, con muestras de su mano, listas de sus manuscritos, e información biográfica sobre ellos que indicará su relación con los

dramaturgos y con las compañías teatrales, complementada con información de los otros archivos que hemos utilizado para identificar manos y manuscritos. Por ejemplo, podremos incluir listas de actores y actrices activos en el teatro para determinado año, listas de todos los copistas que escribían piezas dramáticas menores, listas de todos los actores casados con actrices conocidas, etc. Incluso se podría utilizar la misma base de datos como punto de partida para producir un diccionario biográfico de todos los actores y actrices conocidos del Siglo de Oro. Por eso, aun después de publicado un manual de copistas, conservaremos de forma activa la base de datos construida para ello, introduciendo los nuevos datos que aparezcan, para que pueda servir una variedad de necesidades de la comunidad de investigadores del teatro de Siglo de Oro, así como los de otros campos de investigación. Como la labor de los comediantes del Siglo de Oro, este proyecto es un trabajo colectivo que aspira a ser de provecho a un público amplio.

Margaret RICH GREER

MODERNIZACIÓN FRENTE A «OLD SPELLING» EN LA EDICIÓN DE TEXTOS CLÁSICOS

En 1982, al elaborar una colaboración para el *Homenaje* a Fernando Lázaro Carreter, publicado al año siguiente, incluí como pórtico unas reflexiones sobre el tratamiento de las grafías, puntuación y acentuación en las ediciones críticas de textos de nuestro Siglo de Oro [1]. Como es obvio, el tema era ya entonces objeto de mi preocupación, pero no parecía aquél, momento ni lugar para tratarlo con amplitud, por lo que me remitía a otro trabajo posterior, «donde más largamente» se habrían de contener los razonamientos teóricos en que basaba mis propuestas.

Luego, por decirlo con Cervantes, «tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma»... y ese otro trabajo más extenso todavía no ha sido culminado. Sin embargo, no me perdonaría permitir que pasase de largo la ocasión que representa la convocatoria de este I Congreso de la AISO, centrado precisamente en «La edición de textos clásicos», sin aprovecharlo para plantear de nuevo la cuestión ante un auditorio presumiblemente interesado y poder suscitar con ello un coloquio, que espero sea lo más aprovechable de mi aportación [2].

Como el tiempo teórico de exposición concedido a cada participante es de sólo diez minutos, apenas voy a espigar muy por encima lo sustancial de mis planteamientos, que, hasta donde he llegado a saber, no dejaron de interesar a otros estudiosos, como Ignacio Arellano, el cual acaba de exponer en un trabajo reciente ideas muy cercanas a las propuestas por mí y solicitaba «un mínimo acuerdo entre los especialistas sobre las normas u orientaciones capaces de guiar estas tareas de edición» [3]. Ignoro si tal acuerdo será algún día posible, pero creo firmemente que vale la pena intentarlo.

[1] LUIS IGLESIAS FEIJOO, «La contribución de Jáuregui en las justas poéticas del Colegio Imperial por la canonización de San Ignacio y San Francisco Javier (con algunas notas sobre la edición crítica de textos clásicos)», *Serta Philológica F. Lázaro Carreter*, Madrid: Cátedra, 1983, II, pp. 259-274.

[2] Por desgracia, la acumulación de ponencias en el congreso determinó, no ya que los coloquios se viesen reducidos, sino que en algunas sesiones, como aquella en la que me correspondió intervenir, no existieran en absoluto, fuera de provechosas, si fugaces, conversaciones de pasillo. Público, con todo, el texto, que fuese resumido en la exposición, con la remota esperanza de que suscite debate, si no acuerdo.

[3] IGNACIO ARELLANO, «La Premática de 1620 de Quevedo: textos e hipótesis», *Revista*

La cuestión se plantea, desde luego, por lo que respecta a las *ediciones críticas* propiamente dichas, y no a las que, aun llamadas así con notable desenfado, no son otra cosa que ediciones que hacen acompañar de un cortejo de notas aclaratorias —literarias, históricas o lingüísticas— un texto que reproduce la primera edición de una obra, o la última en vida del autor, o cualquier otra, notable por las razones que sean o elegida sin ningún criterio. Estas serán denominadas propiamente *ediciones anotadas* y tienen, por supuesto, su función y su interés. Pero no hablo aquí de ellas.

Me refiero, específicamente, a las ediciones críticas que se elaboran según los métodos de la crítica textual y que pretenden «stabilire per ogni opera il testo più sicuro e autentico possibile», lo que implica cuando se dispone del original autógrafo del autor, que éste «deve esser riprodotto con quella esperienza degli usi dell'autore stesso» [4].

Si preferimos movernos en el ámbito de la crítica textual anglosajona, entonces podríamos decir con Greg que «the aim of a critical edition is to attain as nearly as possible to the words of the author» [5]. O bien «recovery of the initial purity of an author's text (...) and the preservation of this purity despite the usual corrupting process of reprint transmission» [6]. O aún «represent as nearly as possible the author's intentions for his text» [7]. Por esta razón, la reciente edición por Francisco Rico del *Lazarillo de Tormes* pretende «recuperar el texto más fiel a la voluntad del autor» [8].

Está claro, pues, que se debe seguir los principios de la ecdótica, la «nuova filologia», el «Textual Criticism». No será ya posible moverse simplemente por cuestiones de «gusto», como declaraba Menéndez Pelayo al editar a Lope [9], o taracear dos o tres ediciones diferentes, como comprobamos a veces en la Ribadeneyra, o proceder a modernizaciones arbitrarias y faltas de ningún criterio conductor.

de Literatura, XLVII, num. 94, 1985, p. 230. La cita procede de la p. 16 de «El *Entremés de las visiones* de Bances Candamo», *Criticón,* núm. 37, 1987, pp. 11-35.

[4] VITTORE BRANCA, en el volumen con JEAN STAROBINSKI, *La filologia e la critica letteraria,* Milano, 1977, pp. 26-27.

[5] Sir WALTER GREG, *The Editorial Problem in Shakespeare,* 2.ª ed., 1951, p. XXVIII, citado en FREDSON BOWERS, *Textual and Literary Criticism,* Cambridge, Cambridge: University Press, 1966, p. 171.

[6] FREDSON BOWERS, «Textual Criticism», en James Thorpe, ed., *The Aims and Methods of Scholarship in Modern Languages and Literatures,* New York: Modern Language Association of America, 2.ª ed., 1970, p. 30.

[7] PHILIP GASKELL, *A New Introduction to Bibliography,* Oxford: Clarendon Press, 2.ª ed., 1974, p. 336.

[8] *Lazarillo de Tormes,* ed. Francisco Rico, Madrid: Cátedra, 1987, p. 9*.

[9] M. MENÉDEZ PELAYO, «Observaciones preliminares» a su ed. de *Obras de Lope de Vega;* cito por la reimpresión en la BAE, vol. 157, 1963, donde habla de su «procedimiento ecléctico», que consiste en comparar y «elegir... las mejores lecciones»: «Si hay un manuscrito solo y este malo, no queda más recurso que el del juicio y gusto propio», y lo mismo ocurre cuando se trata de ediciones no garantizadas por el autor (pp. XII-XIII).

Ahora bien, respetar los usos de un autor, sus palabras o intenciones puede hacerse de maneras diversas. Cabe mantener a ultranza, de manera ultraconservadora, las *formas* externas de sus voces. Pero, asimismo, puede conservarse todo lo *sustancial* y renovar aquello que resulte accesorio o *accidental*. Evidentemente, estoy refiriéndome a la distinción que en 1950 estableció Greg entre «substantives» y «accidentals», esto es, las lecturas, palabras y sentidos, de un lado, y las grafías, puntuación, acentuación y separación de palabras, de otro [10].

Como es bien sabido, lo normal hoy en la crítica anglosajona —y no sólo en ella— es el «old spelling», la conservación o mantenimiento de la grafía y sistema antiguos. Sin duda, es duro luchar contra el discreto encanto de lo establecido, entre otras razones, porque respetar tales opciones gráficas supone optar por una mayor cercanía a los gustos de la época pasada, de su mundo y de su cultura.

Y, sin embargo, resulta bastante claro que una postura conservadora no está exenta de riesgos, el menor de los cuales no es el surgimiento de un inequívoco «fetichismo de la letra», que provoca, incluso entre distinguidos estudiosos, el desarrollo de la idea de que hay que mantenerlo todo tal cual. Y voy a permitirme dar un par de ejemplos bastante recientes, que no deben verse como acusaciones *ad personam*, sino como reflejos de un uso actual practicado incluso por eminentes investigadores —alguno de ellos, por demás, asimismo buen amigo—. Por tanto, no me refiero a casos como el de aquel pintoresco aficionado llamado Rodríguez Marín, que al componer en 1899 «Una escritura de hogaño al estilo de las del siglo XVI» [11], daba en la bizarra idea de creer que con escribir *beynte rreales cada vna vara* estaba todo el negocio hecho. Aludo, por caso, a documentos históricos, como el informe de Luis Ortiz al rey en 1558, que no sé qué ganan manteniendo *oy, yr, Yndias, escriuano* o *rrepública* [12]. O a un texto de Lope de Vega citado el pasado año, en el que podemos leer, acaso por caer en el proceso de impresión los signos de abreviación, aparte de los casi esperables *mueue, vn* y *oyr*, cosas como *quado, q, dode* o *justamete* [13].

[10] W. W. GREG, «The Rationales of Copy-Text», *Studies in Bibliography*, III, 1950-1951, pp. 19-36, reimpreso en Ronald Gottesman-Scott Bennet, eds., *Art and Error: Modern Textual Editing*, London: Methuen, 1970, pp. 17-36, por donde cito. Entre los «accidentals» cuentan «spelling, punctuation, word-division, and the like, affecting mainly its formal presentation» (pp. 19-20). En el presente trabajo quiero dejar específica y expresamente fuera de mi consideración el problema de la puntuación.

[11] Copia unas líneas de la tal «escritura» en su edición de MIGUEL DE CERVANTES, *Rinconete y Cortadillo*, Sevilla, 1905, p. 126. Con todo, seguía criterios de modernización en sus ediciones, vid. sólo FRÉDERIC SERRALTA, «Las comedias de Antonio de Solís: reflexiones sobre la edición de un texto del Siglo de Oro», *Criticón*, núm. 34, 1986, p. 172.

[12] Transcribe unas líneas, en las que pueden verificarse esas formas, JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE, *Dintorno de una Epoca Dorada*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1978, pp. 21-22.

[13] VICTOR D. DIXON, «La comedia de corral de Lope como género visual», *Edad de Oro*, V, 1986, p. 38.

En los siglos XVI y XVII, que son los que nos interesan —la Edad Media plantea sus problemas específicos y ni siquiera osaré asomarme a ellos—, actuar con la práctica que revelan los ejemplos anteriores supone la reaparición de «mostri che si sperava eliminati per sempre», como «le edizioni diplomatiche —ma spesso pressappochistiche— di testi letterari (proprio oggi che fotografia, fotocopia e *offset* consentono di avere a portata di mano i manoscriti riprodotti» [14]. Pero, sobre todo, al conservar a ultranza, sólo realizaríamos en la mayor parte de los casos la menguada tarea de preservar las preferencias ortográficas de los cajistas, no de los escritores, que es lo primero que se concluye de los trabajos de los anglosajones a propósito de Shakespeare y de Flores respecto al *Quijote* [15]. No se puede reproducir sin más un texto impreso y un editor debe intervenir con decisión, aun si desea defender el «old spelling».

Pero, en el fondo, se llega a pensar si el impresionante esfuerzo investigador de los estudiosos ingleses y americanos no será un intento desesperado de cubrir el vacío que supone la falta de manuscritos de Shakespeare, cuya mera existencia hubiera resuelto *per se* muchos problemas que hoy continúan siendo no poco nebulosos. Por lo que a nosotros toca, si no con cientos, contamos con unas cuantas docenas de textos autógrafos de Lope, Quevedo o Calderón, que nos muestran, antes que cualquier otra cosa, que ni ellos, ni casi nadie tenían un sistema uniforme en ortografía, acentuación, uso de mayúsculas...

Todos los escritores —salvo casos como Herrera o Correas— en el momento de publicar sus obras contaban con la intervención normalizadora de cajistas y correctores, que aplicaban los métodos mucho más regularizados existentes en la imprenta. Y así lo reconoce Bowers, pues su sutil apreciación de que aceptar esos métodos por parte de un autor no implicaba que además los aprobase, no oculta el hecho de que en la inmensa mayor parte de los casos eso era lo que en efecto ocurría. Sin duda, les hubiera resultado incomprensible que el impresor hubiera dado en respetar sus grafías; un poco a destiempo, eso es lo que prueba Rousseau al protestar en 1755 cuando recibió las pruebas de una obra suya, para cuya edición había indicado al impresor que siguiese fielmente su manuscrito; al recibir las galeradas, se encontró con que su sugerencia había sido interpretada al pie de la letra, con *conservación* incluso de su descuidada puntuación, que él esperaba hubiese sido regularizada segun las normas entonces habituales [16].

Conservar a ultranza supone, pues, en muchos casos, o mantener los

[14] VITTORE BRANCA, *op. cit.*, p. 86.

[15] Véase sólo FREDSON BOWERS, *Bibliography and Textual Criticism*, Oxford: Clarendon Press, 1964, pp. 158-201, y *Textual and Literary Criticism*, cit., pp. 66-116; y R. M. FLORES, *The Compositors of the First and Second Madrid Editions of «Don Quixote», Part. I*, London: The Modern Humanities Research Association, 1975.

[16] Lo cuenta PHILIP GASKELL, *A New Introduction...*, cit., p. 339.

usos de innominados cajistas, o correr el riesgo de traicionar las intenciones del autor, que contaba con la regularización de sus usos anárquicos. Así lo reconoce explícitamente James Thorpe en sus *Principles*[17], por lo que concluye que obsesionarse con estas cuestiones puede ser una hermosa manera de perder el tiempo. Sin ir tan lejos, es preciso confirmar la utilidad de tales estudios, que pueden llevarnos a perfeccionar los criterios para elegir unas u otras lecturas. Pero estos trabajos deben cristalizar en las pertinentes monografías o artículos destinados a las publicaciones especializadas, sin por ello sembrar de grafías arcaicas las ediciones, críticas o no. Y, aunque ello sea una obviedad, es evidente que los bibliógrafos y estudiosos de los hábitos impresores del pasado trabajarán *siempre* con los ejemplares antiguos, por lo que tales ediciones arcaizantes o «conservadoras» les resultan perfectamente prescindibles.

¿Qué ocurre si, además de con las ediciones impresas, contamos con el manuscrito del autor? El caso no ofrece problema, en nuestra opinión, y, por el contrario, contribuye a reforzar la propuesta en favor de una modernización ortográfica. Tomemos la recentísima edición de la desconocida obra de Lope de Vega *Los cinco misterios dolorosos*[18]. El editor declara su criterio de suprimir letras enteramente superfluas: *t(h)emeroso, (h)edad,* lo que en realidad no hace, pues la conserva entre paréntesis, pero mantiene la ph = f. ¿Por qué? Su propósito es que el texto «sea no sólo legible, sino comprensible», por lo que incorpora puntuación actual: ¿resulta «comprensible» *y buestra conpañía se me bede, triumphos, sepulchro, qual*? Pero, además, comprobamos que en el manuscrito se lee *biene* (p. 119) y *Venido* (121); *vi* (114) y *beo* (*ibid.*)

Quevedo, por su parte, en *Virtud militante*[19] escribe en la misma página *ver* y *bio* (p. 177), *envíame* y *Embíame (ibid.)*. Calderón, en *La Humildad coronada,* escribe *vever* y *veber*[20]. Y los ejemplos podrían multiplicarse *ad libitum,* para probar lo que ya sabemos: que en aquellos siglos se carecía de una ortografía regular, que sólo las imprentas intentaban. Si ello es así, ¿a qué propósito interponen entre el lector actual —especilistas o no— y los textos clásicos una barrera inútil, molesta, desagradable y perfectamente prescindible? ¿Hay en ello algo más que el deseo de construirse una apariencia esotérica, que transmita

[17] JAMES THORPE, *Principles of Textual Criticism,* San Marino, California, 1972, pp. 168-170.

[18] LOPE DE VEGA, *Los cinco misterios dolorosos de la Pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo, con su Sagrada Resurección,* ed. César Hernández Alonso, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1987; vid. p. 20 y cfr. pp. 28, 32, 34, 37, 80, etc.

[19] FRANCISCO DE QUEVEDO, *Virtud Militante. Contra las Quatro Pestes del Mundo, Inuidia, Ingratitud Soberbia, Avarizia,* ed. Alfonso Rey, Santiago de Compostela: Universidad, 1985.

[20] PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *La Humildad coronada,* ed. facsímil del manuscrito autógrafo, no venal, Madrid: Espasa-Calpe, «Introducción» de Manuel Sánchez Mariana; vid. fols. 4 y 26, respectivamente.

un aura de rareza o de «cientificidad» a los productos de nuestro trabajo? A veces se diría que no.

Conste, por si quedaran dudas, que en nuestra opinión contar con los manuscritos originales de un autor supone una ayuda impagable —cierto que no diría menos Pero Grullo— y que nuestra propuesta en ese caso es realizar con ellos una edición triple: facsímil, paleográfica y crítica, entendiendo por esta última algo muy distinto, es claro, a la anterior.

La propuesta es, pues, muy clara: en las ediciones críticas debe conservarse todo aquello que revele rasgos fonológicos distintivos, y eliminarse todo lo que no lo sea. El editor crítico debe ocuparse principalmente de lo sustancial, que no suele ser poco ni sencillo, y relegar las cuestiones accidentales a su lugar secundario y subordinado. Con drástico abandono de la pasividad, el editor *debe* actuar sobre el texto, lo que, de rechazo, acortará la distancia —que algunos parecerían desear abismal— entre la «critic's edition» y la «reading edition». Si no modernizan con su buen juicio los especialistas, ¿quién lo hará, sino los indocumentados? Con lo cual, sin duda, éstos seguirán abasteciendo a los lectores con ediciones detestables, mientras aquéllos elaboran requintadas ediciones con grafía y puntuación antiguas, que tienen como destino adornarse con la pátina del polvo en los ilustres plúteos de las bibliotecas universitarias. Y con ello a menudo ni siquiera se habrá dado un paso en el conocimiento seguro de los usos de un autor.

¿Para qué mantener, pues, una ortografía vacilante, que para nada nos sirve a nadie? Pondré unos ejemplos para terminar. Nebrija quería reformar la ortografía y hacía su observación, tan juiciosa, de que «la diversidad de las letras no está en la diversidad de las figuras, mas en la diversidad de la pronunciación» [21], por lo que sentaba el principio de que «assí tenemos de escrivir como pronunciamos» [22]. Por eso condena ya en 1492 los cultismos *illustre* o *sillaba,* y denuncia el error de quienes usan rr-: *rrey,* o nrr-: *onrra;* o *mill,* o -n- antes de b/p: *onbre, enperador...* Si esto es así, ¿por qué retroceder quinientos años ante propuestas tan sensatas?

Alonso Víctor de Paredes, por su parte, condenaba en 1680 *Reyna* o *poneys;* la -ff-: *officio, affable;* la th: *catholico;* o *captivo* por «cautivo». Y ordena la *v* para la *v,* no la *u*: de escribir *boluiendo* «podían algunos leer boluyendo» [23]. ¿Por qué ir, entonces, trescientos años atrás? ¿A qué sembrar los textos de *vnas, vsó* y *tuuo,* si ya Trissino en 1524 y Petrus

[21] ANTONIO DE NEBRIJA, *Gramática de la lengua castellana,* ed. Antonio Quilis, Madrid: Editorial Nacional, 1981, p. 114. Corresponde al capítulo IV del Libro primero, folio a 8v. de la primera edición de 1492.

[22] *Ibid.,* pp. 116 y 131, capítulos IV y X del mismo Libro, fols. b 1v. y c 1r.

[23] ALONSO VÍCTOR DE PAREDES, *Institución y origen del Arte de la imprenta,* ed. Jaime Moll, Madrid, 1984, fols. 13 y 14.

Ramus en 1559 distinguían entre *u* y *v*, como recordaba McKerrow en 1927[24]?

Todo ello ocurría cuando, además cajistas y copistas no mantenían criterior uniformes: a Nebrija, en su *Gramática*[25] le escribieron *judíos* y *iudíos, qual* y *cual*. Y en las *Reglas de Orthographía*[26] vemos *boz* y *voz, uso* y *vsamos, verbos* y *veruos, seis* y *seys, cuyas* y *cuias*. Y a Antonio de Torquemada el amanuense, «escriuiente vizcayno» que le cambia las grafías, le trastorna las propuestas de su *Manual de escribientes* (hacia 1552), por lo que leemos *bibos, viveza, biuir, viuo* y *viuas; sílaba, sílauas* y *sílava; filósofo, filósopho, philósofo* y *philosophía*[27].

¿Para qué mantener esta anarquía, cuando además debe aclararse que aun los más acérrimos defensores del «old spelling» *modernizan*? Nadie, en efecto, usa hoy ſ, la s larga, y nada menos que Fredson Bowers pedía, para *ediciones críticas*, normalizar las parejas de u/v y i/j[28]. Sigamos dando pasos decididamente por esa vía, como entiendo que proponen Jauralde en su *Manual* y Alberto Blecua en el suyo[29] y como, desde luego, realizó Fernando Lázaro en su ejemplar *Buscón*[30].

Dejemos atrás los arcaísmos gráficos, por mucho que en ellos hallemos «reflejos nada desdeñables de la cultura» del pasado, como decía, pero practicando la modernización, Rico en su último *Lazarillo*[31]. El especialista no tiene problemas en resolverlos cuando consulta las ediciones originales y quien se inicia en los estudios irá paulatinamente familiarizándose con ellos en ediciones facsímiles. Todo lo demás puede ser esoterismo, dificultad gratuita o mero mecanicismo. Las normas ortográficas de cada momento son, en fin, como todos los demás productos humanos, algo histórico y mutable. No encierran en sí otra cosa que el conjunto de convenciones externas que sirven para vestir los sonidos de las palabras y permitir la comprensión de los lectores. Si éstos

[24] RONALD B. MCKERROW, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, 1927, Oxford: Clarendon Press, 1977, p. 311.

[25] Vid. los fols. a 2 r. y vo. de la *editio princeps*, que consulto por el facsímil de Madrid: Espasa-Calpe, 1976.

[26] ANTONIO DE NEBRIJA, *Reglas de orthorgraphía en la lengua castellana*, ed. Antonio Quilis, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977, que incluye edición facsímil. Vid. el estudio preliminar, pp. 89, 90 y 93.

[27] ANTONIO DE TORQUEMADA, *Manual de escribientes*, ed. Mª Josefa C. de Zamora y A. Zamora Vicente, Madrid: Real Academia Española, 1970, pp. 14-15 y 18.

[28] F. BOWERS, *Textual and Literary Criticism*, cit., pp. 148 y 185, n.

[29] PABLO JAURALDE POU, *Manual de investigación literaria*, Madrid: Gredos, 1981, pp. 182-184; ALBERTO BLECUA, *Manual de crítica textual*, Madrid: Castalia, 1983, pp. 137 y 142.

[30] FRANCISCO DE QUEVEDO, *La vida del Buscón, llamado don Pablos*, ed. Fernando Lázaro Carreter, Salamanca, 1965; reedición 1980.

[31] *Lazarillo de Tormes*, ed. F. Rico, cit., p. 133*. Unos meses después de celebrado el Congreso se publican las Actas de otra reunión, *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, Pamplona: Universidad de Navarra, 1987, con cuyas conclusiones, a cargo de Jesús Cañedo e Ignacio Arellano, pp. 339-355, me complace coincidir en casi todo; ellas son acaso un síntoma de que los tiempos están cambiando por lo que toca a nuestro tema.

se habitúan por la educación a desentrañar —hoy parece obligado decir «descodificar»— el conjunto de signos que se les ofrece y adquieren los hábitos que les permiten leer, es obvio que el producto que se les presenta debe seguir tales hábitos. En nuestros días éstos no son los mismos que en el Siglo de Oro y, dado que hoy no hay lectores que vivan en el XVII, no parece prudente mantener sin alteración todo el conjunto de formas externas que ha dejado ya de tener razón de existir y que no constituye sino una barrera adicional a la que de por sí supone el alejamiento histórico-cultural y literario.

Luis IGLESIAS FEIJOO

EL RELATO ORAL EN LA ÉPOCA CLÁSICA Y EN EL FOLKLORE MODERNO: EL CASO DEL BLASÓN POPULAR.

Dejando a un lado lo relativamente paradógica que resulta la expresión *literatura oral,* la diferencia o la similitud entre la oralidad propiamente dicha —vigente— y la oralidad histórica —testimonial— no están suficientemente delimitadas. Por supuesto, hay que aceptar la evidencia de que el conocimiento de este segundo aspecto de la oralidad exige, por fuerza, el testimonio literario; pero el esfuerzo de análisis efectuado en ese sentido produce la impresión de que se conoce mejor la oralidad antigua que la moderna. Este interés se explica sin duda por la constatación de que el producto literario en sí, el que se ofrece con pretensiones artísticas personales, aparece estrechamente ligado con frecuencia, no ya a tradiciones más o menos extendidas, sino también muchas veces a tradiciones locales. Sin entrar en cuestiones de estimativa literaria o de autoría, esta recuperación de motivos tradicionales responde a un doble movimiento de particularización y generalización: realismo del caso concreto al servicio de una moralización general. En efecto, la ilustración de una verdad o un comportamiento general mediante un caso particular responde a una dinámica narrativa medieval que se comprueba por igual en los relatos literalizados de la época clásica y en los relatos populares modernos, siendo en ellos la brevedad —junto a otros rasgos formales— una exigencia de la memorización. Así el teatro primitivo y clásico, la literatura costumbrista en general y la picaresca o el *Quijote* en particular, articulan relatos menores implícita o explícitamente ofrecidos como tradicionales, localizados en un afán de realismo.

Pero, ¿qué grado de credibilidad tiene ese testimonio literario, o en qué medida el relato literario refleja la oralidad? ¿No constituirán a veces esos relatos literarios el punto de partida de los relatos oralizados o quizá simplemente transmitidos por otros textos literarios? El interés y la validez de la respuesta son tributarios en gran parte de los criterios utilizados para tratar de definir esa ambigua realidad indicada, que también se designa como *literatura popular.* Además de oral, ésta es, según el profesor Molho, transformable, colectiva y emanada del pue-

blo [1]. La oralidad y el carácter colectivo son rasgos de la producción popular difícilmente discutibles, mientras que la transformabilidad viene a ser una disponibilidad de ese tipo de productos, y en este caso concreto el cuento, de cara a nuevos contextos en que el hablante en general o el autor literario los reutilizan a su guisa, según un principio de economía. En ese sentido, las constantes y variantes reconocidas de un relato dan fe de alguna forma de tradicionalidad, comprobada mediante el cotejo de los textos, la tradición universal y las versiones nacionales o locales modernas [2].

El criterio de la emanación popular, entendida en el sentido de una creación colectiva por parte de las clases subalternas, emisoras y destinatarias a la vez del producto, resulta de difícil aplicación y requiere, en consecuencia, una matización. En efecto, el habla es anterior a la escritura y existen más hablantes escritores, pero la prioridad del producto oral, por su propia naturaleza de tal, no siempre se puede comprobar. Por ello parece acertado entender esa emanación del producto en cuestión, relato o canción de acompañamiento generalmente, en el sentido de una funcionalidad ligada por su temática o las circunstancias de emisión —o simplemente de interpretación— con el trabajo y la fiesta popular. Pero nada se opone, en principio, a que la colectividad asimile y recree productos de diversa procedencia, según la sensiblidad, la moralidad y las apetencias del grupo. De hecho la oralización es un fenómeno específicamente popular y resulta sumamente difícil separar lo oral de lo oralizado. Pero es indudable que circunstancias, gestos y ambiente, si bien no se confunden con el relato en sí, condicionan en parte su forma y la manipulación de su contenido. Todo ello es perceptible con más claridad en la recopilación de relatos de viva voz, aunque las colecciones modernas, meritorias por otros conceptos, olvidan detallar casi siempre esos aspectos y se limitan a señalar la localidad y la edad del informante. En estas mismas colecciones, por otro lado, tiene escasa cabida un aspecto importante de la oralidad, cual es la manifestación de la propia imagen del hablante y el contraste con la de otros grupos. En ella se perciben bien los rasgos señalados en los productos populares y, por estar bien representada en la oralidad testimonial clásica, se prestaría a un interesante cotejo entre lo antiguo y lo moderno. Se trata del *blasón popular,* una forma de caracterización anónima y colectiva, oral, emanada del —y por supuesto destinada al— pueblo y transformable —siempre aplicable a otros referentes—.

En sentido amplio, el blasón popular abarca cualquier forma de atribución proverbializada de hechos o dichos aplicados a los habitantes de una localidad —e incluso región o país— y aun las calidades o

[1] MAURICIO MOLHO, *Cervantes: raíces folklóricas.* Madrid: Gredos, 1976, pp. 11-33.
[2] MÁXIME CHEVALIER, *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro.* Barcelona: Crítica, 1978, pp. 16-17.

productos del lugar que indirectamente inciden en la imagen de aquéllos. Es el resultado de un mecanismo tipificador en que se refleja la actitud compensatoria, etnocéntrica y excluyente, de los grupos en presencia. De ello resulta también que ese blasón popular ofrezca una doble faceta laudativa/denigratoria que suele cristalizar en el mote, oponible al gentilicio, y en la localización de algún personaje arquetípico y ridículo, en oposición a las figuras históricas. Tanto el mote como la localización del personaje tradicional implican —y de ahí su interés aquí— relatos explicativos o etimológicos —mitos etiológicos en cierto modo—. En realidad son casi siempre meras aplicaciones concretas de relatos disponibles en la tradición más o menos general, pero con ellos se teje la crónica local y se nutren las rivalidades pueblerinas sobre todo.

Muchos motivos de este tipo se recuperan en la literatura clásica y se registran en la paremiología o en la lexicografía de la época, siendo el famoso episodio del rebuzno en el *Quijote* (2.ª, 25, 27) su mejor ilustración literaria. Las citas de esos textos constituyen el cuerpo central de algunas «geografías literarias» y «dictados tópicos». Pero aparte algunas excepciones, queda por establecer la ligazón entre los dictados tópicos antiguos y los modernos. Así sucede, por ejemplo, con el tupido blasón popular de Olmedo, villa de la provincia de Valladolid, con amplio eco en la fraseología clásica y en la paremiología de Correas sobre todo:

a) La de Olmedo [3];
b) Quien de Castilla señor pretende ser, / a Olmedo y Arévalo primero de su parte ha de tener [4];
c) El caballero de Olmedo: / Que de noche le mataron / al caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo [5];
d) Kavalleros de Medina, / mal amenazado me han [6];
e) Alza el rrabo, rruzia, / ke vanse los de Olmedo [7];
f) Los de Olmedo, / que conocían la burra por el pedo [8];
g) Rábanos de Olmedo, / ... i besar en el kulo a los de Koka [9];
h) Arrastrado te veas / komo el koche de Olmedo [10];
i) Bríxida de Olmedo, / ke enzendió —o derribó— el monte a pedos [11];
j) Hixo Andrés, / enbúdamelo otra vez; / Ermano Anés ... [12];

[3] GONZALO CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Bordeaux: Institut d'Etudes Ibériques et Ibéroaméricaines, 1967, p. 646 b.
[4] SEBASTÍAN DE COVARRUBIAS. *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611, 1674). Madrid: Turner, 1979, p. 837 a.
[5] LOPE DE VEGA. *El Caballero de Olmedo*, III, v. 2371-2374. Madrid: Castalia, 1973, p. 147.
[6] CORREAS. *Op. cit.*, p. 380 a.
[7] *Ibid.*, p. 49 b.
[8] LUIS MONTOTO. *Personajes, personas y personillas que corren por las tierras de ambas Castillas*. Sevilla: Gironés, 1921-1922, vol. 2, p. 232.
[9] COVARRUBIAS. *Loc. cit.*, CORREAS. *Op. cit.*, p. 568 a.
[10] CORREAS. *Op. cit.*, p. 77 b.
[11] *Ibid.*, p. 367 a.
[12] *Ibid.*, p. 590 b.

k) Juan de Olmedo: / Pues reniego de Dios / por amor de vos, / y de Santa María / por amor de Marigarcía, / y de san Pedro por amor de Juan de Olmedo [13].

Este inventario de expresiones y figuras proverbiales localizadas ofrece las dos caras del blasón popular de *Olmedo*. Su faceta laudativa, eco del blasón oficial —un olmo, dos leones y un castillo—, prolonga el simbolismo tutelar del *olmo* —«el que apoyo a otro», según Covarrubias [14]— a través del refrán (b). En éste se pregona sin duda la calidad del lugar, pero la expresión tiene también una motivación —o remotivación— histórica en los episodios bélicos que allí sucedieron: las victorias de Álvaro de Luna sobre los nobles rivales en 1445 y la de los partidarios del príncipe Alfonso sobre las tropas leales a su hermanastro Enrique IV en 1467. La expresión (a), repertoriada por Correas, puede aludir a una u otra de esas batallas, o a ambas en cambio, es seguro que fue la cobardía de los adversarios de don Álvaro el motivo generador de las invectivas escatológicas de las *Coplas de la Panadera* [15]. También tuvo fortuna literaria, en mejor sentido, una cancioncilla del siglo XVI alusiva al asesinato de Juan de Vivero en 1521. Lope de Vega, en *El Caballero de Olmedo,* lo hace vivir y morir a mediados del siglo XV; pero no fue ese poeta el primero ni, por supuesto, el último en tratar un asunto local evocado en la expresión (d), registrada en Cristóbal de Castillejo y repertoriada por Correas, la cual, por otro lado, parodia un conocido romance de los Infantes de Lara [16].

La buena calidad de las tierras de Olmedo se ilustraba también con la fama proverbial de sus *rábanos,* según Covarrubias; pero ésta, como otras plantas hortícolas, es portadora de un simbolismo sexual y de necedad al mismo tiempo, lo que favorece la transformación del blasón en el baldón. Es lo que hacían, al decir de Correas en la glosa de (g), los habitantes de Coca, pueblo rival segoviano. La visión negativa se prolonga en el recuerdo del único y destartalado *coche de Olmedo,* hasta el punto de servir de término de maldición (h). No obstante la desestima se cifra sobre todo en las alusiones escatológicas a la *burra* (e), cuyo sentido se aclara en la expresión moderna (f). Se trata, al parecer, de una manera de castigar la vanidad de los olmedanos, mediante el recurso irónico e hiperbólico de poner de relieve una pretendida habilidad —el olfato fino— que los pone de hecho a la altura de los animales, al modo de los alcaldes y de Sancho en el aludido episodio quijotesco del rebuzno. En el mismo sentido hay que entender las ilustraciones concretas de

[13] JUAN HUARTE DE SAN JUAN. *Exámen de ingenios para las ciencias,* IV. Madrid: Editora Nacional, 1977, p. 108.

[14] *Tesoro de la lengua,* p. 837 a.

[15] KENNETH R. SCHOLBERG. *Sátira e invectiva en la España Medieval,* Madrid: Gredos, 1971, pp. 296-300.

[16] JOSEPH PÉREZ. «Introducción», pp. 7-11 in: LOPE DE VEGA, *Op. cit.*

personajes localizados: *Brígida de Olmedo* es una jupiterina pedorra, émula del Conde de Haro —«pedos tan grandes tiraba / que se oían en Talabera», exageración de las *Coplas de La Panadera* que Cela sitúa en la línea ascendente del apunte carpetovetónico [17]—; *Andrés* o *Anés* —anagrama parcial de *asno*— es un marido olmedano que, pensando castigar a su mujer, borracha empedernida, le sirve el vino por un embudo introducido en la boca, método que ella reclama en adelante con el dialogismo citado (j); *Juan de Olmedo,* hermano de un personaje portador de nombre proverbial —*Mari García*— según una anécdota registrada en Huarte de San Juan (k), concreta la representación del aldeano blasfemo.

Olmedo tiene, por tanto, una densa atribución y figuración en la fraseología y los anecdotarios de la época clásica. Pero ¿quién se ha preocupado por saber el grado de vigencia de tales dictados y figuras tópicas en el contexto local y regional? ¿Se habrán perdido sin dejar rastro? Si realmente eran motivos bien anclados en la tradición resultaría extraña su desaparición radical. Más bien sería de esperar, si no la conservación, al menos la transformación de relatos y figuras, al modo de un personaje registrado en Correas, con el que, de paso, se puede ilustrar el mecanismo fabulador de la anécdota. En efecto, el *Vocabulario* cita un modelo individual o familiar de hidalguía, *Pero Mato* o los *Peramatos,* de base histórica al parecer, pues podría tratarse de una familia gallega asentada en Zamora:

> Tan hidalgo komo Peramato; / ... komo los Peramatos [18].

Con el apellido ligeramente modificado, *Pero Moto* es agente de una vuelta que resulta ser la de la veleta, construida con su arnés al morir y al que dio nombre en esa ciudad:

> Ia está buelto / Pero Moto [19].

Pero Moto es, en consecuencia, nombre metonímico de «La veleta» y versión zamorana, según explicita el paremiológico, de *la Giralda* —nombre descriptivo de la estatua de la Fe que, desde el siglo XVI, coronó lo que había sido alminar musulmán en Sevilla [20]—. El Museo Provincial guarda, efectivamente, la estatua del popular *Peromato* —la forma *Moto* debe ser, pues, errata sin importancia— que dominaba la torre de la iglesia de San Juan de Puerta Nueva [21]. Pero de todos modos el asunto

[17] CAMILO JOSÉ CELA. *El gallego y su cuadrilla.* Barcelona: Destino, 1967, p. 8. KENNETH R. SCHOLBERG. *Op. cit.,* p. 298.
[18] CORREAS. *Op. cit.,* p. 493 a.
[19] *Ibid.,* p. 158 a.
[20] DIEGO ANGULO. *Historia del Arte,* vol. 1, Madrid: Cóndor, 1966, p. 296.
[21] ANTONIO GAMONEDA. *Zamora,* León: Evergráficas, 1984, p. 57.

no ofrecería mayor interés aquí, de no aparecer *Pero Mato* asimilado como símbolo de la Maragatería varias decenas de kilómetros al norte.

En efecto, como símbolo de esa identidad la estatua de *Pedro Mato* —probablemente del siglo XVIII— corona el ábside de la catedral de Astorga. Según la voz popular, transmitida por George Borrow, habría sido un arriero maragato [22]. Esa estatua parece así dar la réplica a los *Maragatos* del reloj del Ayuntamiento, rebautizados como *Colasa* y *Juan Zancuda* [23], y a otros señeros *Maragatos* esparcidos por la provincia de León, como el de Boñar:

> os cosas tiene Boñar / que no las tiene León: / el Maragato en la torre / y en la plaza el Negrillón [24].

l voltario *Pero Mato* o *Moto,* por razones difíciles de establecer, pero no ajenas sin duda a la condición andariega de los maragatos, se ha transformado en *Pedro Mato* o *el Maragato*. En el plano semántico hay seguramente un encadenamiento de metonimias:

> ero Mato / Moto «el hidalgo» > (Zamora) > Pedro Mato «la estatua de la catedral» (Astorga)
>
> Pero Mato / Moto «la estatua de la veleta» > (Zamora) Pedro Mato «el arriero / el Maragato.» (Astorga, León).

ero la arriería maragata tiene que ver probablemente con la evolución y se ha apropiado el símbolo, e incluso resulta posible imaginar una definitiva —pero no menos gloriosa— simbiosis entre el personajillo de Correas y *Pero Macho* «el mulero» —pariente ideal del castizo *Pedro la Mula* en el mismo paremiólogo—, avispado negociante como los de la comarca leonesa:

> La prenda de Pero Macho: / que sobre los cincuenta reales que debía, quería tomar otros tantos [25].

Llegados a este punto del análisis, la historia, fagocitada por la anécdota, se confunde con la ficción. Pues no solamente se ignora si se trata de un sólo personaje con varios nombres similares, o de varios parónimos gallegos, zamoranos y maragatos, quizá repobladores en tierras de Salamanca, donde *Peramatos* es topónimo; sino que además, es

[22] GEORGE BORROW. *La Biblia en España.* Madrid: Alianza, 1970, p. 270.

[23] LUIS ALONSO LUENGO. *Los maragatos,* León: Nebrija, 1981, p. 14, núm. 1-2, pp. 17-18.

[24] Información de Josefina Blanco y Gerardo Fernández, 40 años, Veguellina de Orbigo (León), 1985.

[25] FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN. *10.700 refranes más,* Madrid: Prensa Española, 1975, p. 166b.

muy probable que el personaje proverbial en Correas, ya actualice un modelo de discurso anterior, a nivel local:

an hidalgo como / Laín Calvo / el Cid / Pero Mato.

e modo que, si en esta ocasión se tiene la impresión de asistir a la difuminación de un personaje histórico en los meandros de la anecdotización, también se puede comprobar, gracias a ella, la reencarnación en un personaje histórico de una figura proverbial —*don Rodrigo Calderón* es la ilustración mejor conocida—.

La generación y regeneración de las figuras tradicionales es un fenómeno incesante, pero siempre tributario de un contexto histórico y local en el que se manifiesta la disponibilidad apuntada. En consecuencia, se trata de un aspecto de la oralidad que de algún modo se puede retrotraer al blasón popular. Recuérdese cómo hasta a las figuras literarias bien elaboradas se les ofrece un anclaje local o regional —Lazarillo «es» salmantino, Guzmán sevillano, Justina leonesa, Pablos segoviano, Estebanillo gallego y los mismo don Quijote y Sancho manchegos— y en su caracterización se refleja la imagen tradicional colectiva arquetípica, generada en el contraste de los grupos sociales. Pero también los campesinos más humildes conocen el mecanismo mitificador que les permite satisfacer la demanda de información que cualquier topónimo lleva consigo acerca de su origen. Es un procedimiento de acercamiento y distancia, irónico, cuyo resultado son los relatos etimologicos —mitos de origen—, como el que proponen los habitantes de *Vegas de Domingo Rey* (Salamanca). Se trata probablemente de un nombre de posesor, pero los naturales, que conocen bien la pobreza de una tierra rebautizada como *Las Hurdes de Salamanca,* explican el topónimo a su modo:

> Aquí vinon dos cabreros. Y uno hizo la majá p'aquí y el otro más allá, en el Majadal, en otras casas que había más allá. Y llovió mucho y entonces no había puentes. Y no podían pasar, no se vían. Y vino aquel del Majadal, y se asomó ahí a ese teso (donde tenemos ahora el depósito del agua):
> —¡Oye, tú! ¿Qué tal andas p'ahí?
> —Yo p'aquí como un *paje.*
> ...Pues *Vegas del Pajar.*
> —Y tú, ¿p'ahí?
> —Pues yo p'aquí, como un *rey.*
> ... Pues *Vegas de Domingo Rey* [26].

Es un ejemplo entre millares de relatos etimológicos —falsos— sobre topónimos y pseudogentilicios, comparables a los que afectan a figurillas arquetípicas tradicionales. Su forma es la del mito etiológico y ofrecen

[26] Señor mayor, de 75 años, Vegas de Domingo Rey (Salamanca), 1985.

como motivación aparente datos supuestamente históricos —hechos, dichos, figuras— o naturales —situación, disposición, productos del lugar—, aunque la motivación profunda responda al sociocentrismo y la actitud compensatoria apuntada. Existen, por supuesto, muchos relatos de este tipo que se repiten en muchos lugares; pero esto solamente se puede confirmar mediante una encuesta sobre el terreno. En efecto, junto a los dictados tópicos o figuras populares localizadas que se han perdido o transformado después de la época clásica, hay probablemente muchos más desconocidos en los textos clásicos —entre otras razones, porque la oralidad no se abarca totalmente ni se acaba con ellos—. Su descubrimiento contribuiría seguramente a aclarar la oralidad testimonial y, en ciertos casos, también determinadas obras literarias. Por ello, los trabajos pioneros de Vergara, Rodríguez Moñino o el mismo Cela constituyen algo más que un mero entretenimiento. ¿No se podría tratar de prolongar la escueta pregunta de los atlas lingüísticos sobre los nombres de los habitantes? ¿No se podría tratar de poner al día el blasón popular, empezando por los pseudogentilicios y figuras tópicas locales y regionales? El léxico general, la paremiología y la cuentística oral ensancharían su horizonte.

Ángel IGLESIAS OVEJERO

NUEVOS CRITERIOS PARA EDITAR GLOSAS

Wer exlizit verstehen will,
muss immer schon dunkel
verstanden haben.
EMIL STAIGER

Al elegir el tema de mi ponencia presentada a la admirable empresa que constituye este Congreso, no ha sido intención mía proponer un acopio más de materiales de glosas inéditas como los que se publicaron en cancioneros y florilegios de las últimas décadas.

Tampoco me parece oportuno, por de pronto, resumir recientes teorías e investigaciones sobre la estructura de la glosa, por ejemplo la intertextualidad, ni enumerar los diversos motivos plasmados en ella, en gran parte ya estudiados por mí hace tiempo. Mi propósito de hoy es más bien dirigir la mirada hacia los autores de este molde poético y aprovechar en mis reflexiones algunos enfoques modernos de gran envergadura para toda interpretación, y, por ello, igualmente útiles a quienes, en lo futuro, se ocuparán de esta composición poética cuya máxima popularidad suele situarse en el Siglo de Oro. Los puntos de vista puestos de relieve en este esbozo abogan en favor de consideraciones de antropología filosófica, que conciben la génesis, la estructura y la evolución literaria de las formas poéticas como expresiones indicativas de un constante despliegue artístico del alma humana a través de los tiempos.

Me animó a seguir esta pauta especial, en primer lugar la obra psicométrica de Otto Friedrich Bollnow, traducida sólo en parte al español, luego las profundas elucidaciones de Romano Guardini, sobre el arte de interpretar la poesía y las verificaciones fenomenológicas de Emil Staiger [1]. Para mi propósito encontré igualmente aspectos sugestivos al estudiar la importante repercusión que tuvo la glosa española en el

[1] Cf. OTTO FRIEDRICH BOLLNOW, *Das Doppelgesicht der Wahrheit*, Stuttgart, 1975 (especialmente los capítulos II y VIII sobre el diálogo y la función de la hipótesis). ROMANO GUARDINI, *Sinn und Weise des Interpretierens*, en R. Guardini, *Sprache - Dichtung - Deutung*. Würzburg, 1962, 161-174. EMIL STAIGER, *Grundbegriffe der Poetik*. München, 5. Aunfl. 1983 (allí también amplia bibliografía relativa a la fenomenología de las formas poéticas).

idealismo alemán que confirió a los géneros poéticos, también a la glosa, el alto rango de signos legítimos y específicos de la creatividad del hombre. Así no sorprende el que nuestra forma poética tuviera en Alemania un amplio eco secular, que culminó en un juicio romántico emitido por Karl Rosenkranz. En 1855, este filósofo y literato la calificó incluso de «forma básica de la lírica española» [2], lo cual requiere nuestra atención especial, pero cautelosa, ante una advertencia tan inesperada en pro del carácter hispánico de la glosa. Antes, los hermanos Schlegel y Friedrich Rassmann habían sido los primeros que se sintieron motivados a componer glosas en alemán. Todas las enciclopedias alemanas del siglo XIX la caracterizan como poéticas variaciones afiligranadas e ingeniosas que, según palabras de Guillermo Schlegel, «son moduladas por tensiones psíquicas y un dinamismo misterioso» [3]. Testimonios como éstos y otros similares, que no puedo citar en esta breve comunicación, muestran que literatos alemanes del siglo pasado no consideraban la glosa como curiosidad, acaso para aficionados a mecanismos verbales, sino como una porción integrante de la individualidad hispánica.

He aquí un primer criterio sustancial para justificar no solamente nuevas ediciones de glosas, sino también estudios futuros sobre los glosadores del Siglo de Oro.

Ahora bien, tanto los más eminentes poetas como los más humildes obedecen a un extraordinario afán de glosar y con ello nos revelan una mentalidad que, a mi entender, aun no ha quedado perfilada debidamente, con el fin de comprender mejor la singularidad de la glosa hispánica. Sería de corto alcance dejar de lado el origen personal e interno de esta actitud de glosar. Tenemos a mano muchos datos de tipo formalista, consagrados e incontestables, pero subsisten incógnitas importantes que siguen sin aclararse y que no se refieren exclusivamente al origen discutido de la glosa, sino a la intencionalidad y a la dominante, preponderantes en este molde métrico, según que fluctúe entre los géneros y estilos literarios [4].

Por lo visto, el deseo de interpretar poéticamente versos célebres o circunstancias memorables, llegó a tener en la mente del glosador prioridad sobre toda clase de convenciones de la creatividad lírica. De no

[2] KARL ROSENKRANZ, *Die Poesie und ihre Geschichte*. Königsberg, 1855, 534.

[3] Entre los años 1817 y 1869, las enciclopedias alemanas, en sus sucesivas ediciones, citan a los hermanos Schlegel y a Friedrich Rassmann como «autoridades» acerca de la glosa española. De los 10 artículos al respecto, el más completo lo ofrece el *Rheinisches Conversations-Lexikon*, 1825, s. v. glosa.

[4] Hay también poemas denominados glosas que en realidad son producciones limítrofes o paráfrasis, por ejemplo: Sor Juana Inés de la Cruz dio el nombre de glosa a un romance con que abre un villancico cantado por un mestizo, en unas fiestas de San Pedro Apóstol (edición de Méndez Plancarte, núm. 249); un romance insertado en la comedia titulada «El Jardín de Falerina» es llamado glosa, en la que Orlando, para desahogar su ira, glosa de forma libre un romance de Góngora; cf. E. H. TEMPLIN, «A gloss of a Ballad by Góngora», en *The Romanic Review*, XXI (1930), 35-42.

ser éste el caso, el glosador hubiera tenido que darse cuenta de la merma de espontaneidad que causan versos ajenos en el natural despliegue de la propia imaginación.

No deja de ser característico el que el glosador, empujado por un fuerte afán de figurar y de escapar a la postergación (que sufrió incluso un Góngora,) no retrocediera ante el riesgo de que su glosa fuera en perjuicio de su prestigio artístico. Es un caso excepcional cuando un glosador declara un tema inglosable, como lo hizo Sor Juana Inés de la Cruz [5].

Hoy día el lector de glosas se siente acosado aún por preguntas distintas de las ya mencionadas, relativas a este fenómeno híbrido de expresión poética que es la glosa. Me pregunto: ¿fue un impulso anímico originado por la sincera admiración del poeta modelo? ¿Fue la emulación literaria en defensa de la propia dignidad artística? o ¿fue el divertimento caprichoso del Homo ludens? Creo en todo caso, que actuar de glosador ha significado siempre para él, hacer un esfuerzo auténtico de exteriorizar un aplauso poético al tema ajeno, con razones e ideas de propia cosecha. Un glosador del siglo XV pensó que no había cumplido airosamente con el encargo de la esposa de Enrique IV, la Reina Juana de Castilla, y por ello, concluyó sus versos con éste:

que yo soy el que pequé [6].

En este contexto, no ha de pasar desapercibido tampoco el hecho de qué retrospectivas tienden a ofuscar la vista sobre el «espacio vital» en cuestión, es decir, el de la glosa, destinada a ser enjuiciada por quienes la escuchan. Los glosadores se presentaron en las Cortes Ibéricas y en el ambiente literario de los siglos aúreos, en certámenes y torneos poéticos. Lope de Vega, como se sabe, gustó organizarlos, pero con cierta reserva, porque nos dijo una vez que «llovía glosas» [7]. También las comunidades religiosas fomentaban mucho la producción de glosas en la Península Ibérica y en el Mundo Nuevo, especialmente los jesuitas. Durante todas estas ocasiones oficiales, populares y religiosas el glosador, empero, no dejaba nunca de ser un individuo de carne y hueso que, ejerciendo su oficio, quería poner de manifiesto su habilidad poética y su catolicidad, mientras que la distancia histórica ha contribuido a recargar las tintas, por ejemplo, en relatos sobre premios y galardones repartidos entre los glosadores; piénsese en la famosa taza de plata, ganada por Sor Juana Inés. Claro está que existía cierto materialismo entre los competidores, pero su ambición picaba más alto que la de obtener trofeos a lo

[5] Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras Completas,* (ed. A. Méndez Plancarte), 1951, I, núm. 144.

[6] *Cancionero General de H. de Castilla,* Madrid, 1882, t. I, 453.

[7] LOPE DE VEGA, *Obras Sueltas,* 1776, XII, 377.

deportivo. Por algo Lope de Vega, en unas festividades de San Isidro, se ríe con mucha elegancia del premio donado por la Villa de Madrid. En tales circunstancias, pues, no conviene desestimar el papel que desempeña la disposición del poeta para componer buenas glosas. Estas, ante todo, nacen de un estado de espíritu que impone la comunicación con los demás, y que exige forzosamente un comentario cuando el corazón rebosa de profundas conmociones. Fuerzas incitativas con amores, pasiones, indignaciones, entusiasmo, ilusiones o desengaños. Acometido por una pluralidad de voces interiores, por sus solicitudes, inquietudes o aflicciones, el glosador se ve incluso en el aprieto de luchar contra sí mismo. En semejante conflictividad, Pedro de Padilla eligió el tema siguiente:

> En el campo / me metí / a lidiar con mi deseo, / contra mí mismo peleo / defiéndame Dios de mí [8].

Este disociar de su propia personalidad en dos partes en pugna podía llevar al glosador al extremo de fingir que otro poeta hubiera hecho los versos temáticos, que, en realidad, él mismo había compuesto a su propósito. Este recurso lo empleó un poeta del Cancionero General, Pedro de Cartagena [9]. En casos como éste, nos percatamos, incluso sin hacer un recuento sistemático de la distribución del vocabulario, de que la antítesis y la casuística, tan características del estilo de la glosa, no son sino expresión de la dualidad interior que dirige el procedimiento de glosar. De ello resulta que el glosador sostiene disputas, con otra u otras personas, es decir, el diálogo como signo de este instrumento lírico, como requisito que vencer a todas las demás normas establecidas. En el área religiosa, las edificantes glosas de oración, desde los cancioneros hasta Tirso de Molina, son poemas líricos, ennoblecidos por glosadores creyentes que entablan el diálogo con Dios. Ludwig Clarus (1851) que tradujo al alemás algunas glosas de Santa Teresa, no estaba conforme con que éstas se llamasen así, porque sólo admitía como glosa el tipo métrico normal, preconizado por Juan Díez Rengifo [10]. Pero es precisamente el diálogo místico, el que justifica el nombre de glosa para estos poemas: «Que mi amado es para mí / y yo soy para mi amado». Razones parecidas valen para otras glosas a lo divino, por ejemplo, las de San Juan de la Cruz.

En el ambiente pastoril, la glosa no es tampoco un monólogo de un desgraciado amante, sino una poesía escuchada y admirada por pastoras y ninfas escondidas, así en la *Diana* de Montemayor [11], una situación

[8] PEDRO DE PADILLA, *Romancero*, Madrid, 1880, *Soc. Bibl. Esp.*, t. 19, 430-1.
[9] *Cancionero General de Castilla*, op. cit., t. I, 328.
[10] *Theresia von Jesus, Werke*, übersetzt von LUDWIG CLARUS, Regensburg, 1851, t. 2, 296-303.
[11] *BAE*, t. 7, 390-392.

parecida coexiste en «Las Fortunas de Diana» de Lope [12]. Un cometido análogo incumbe a glosas del siglo XVI, llamadas «autos a glosas» en las que el diálogo ayudaba al glosador en su tarea aclaratoria. Más tarde adoptaron éstas la forma de glosas dramáticas, que nos ocuparán más abajo.

En otro campo, el de las reminiscencias nacionales, las glosas de romances presuponen, por una parte, un glosador entusiasmado de las hazañas históricas, por otra un auditorio ávido de escucharlas una y otra vez. El glosador también hacía propaganda política: Lope compuso una glosa para preconizar el próximo casamiento de Felipe III con Margarita de Austria («Nace en el nácar la perla»).

El deseo del glosador de comunicarse se intensifica aún más en el teatro. Es posible que Lessing en su «Dramaturgia Hamburguesa» (parr. 63, de 1767) tuviera razón al considerar una glosa que encontró en «La Cisma de Inglaterra» de Calderón, sólo como reflejo de la lírica de los Cancioneros del siglo XV. Pero creo, que, en la mayoría de las situaciones dramáticas, esta interpretación vale más bien para el soneto. Pues, a menudo la glosa marca una detención deliberada en la marcha de la acción, para que un personaje desde el proscenio, pueda entablar un diálogo-glosa con el público. Más evidente aún se nos hace este contacto bilateral en las glosas dramáticas que a veces constituían toda una jornada, por ejemplo, poesías de Góngora en una comedia de Miguel de Barrios («El español de Orán») [13]. Los glosadores del Siglo de Oro necesitaban la resonancia de los teatros y de los saraos. Una buena documentación al respecto es la gran variedad de posturas individuales que en sus glosas tomaron admiradores y afiliados de la poesía de Góngora, entre ellos Calderón.

Entre paréntesis deben recordarse aquí, algunos movimientos de la historia que se destacaron por la interpretación de los genuinos valores literarios, como los de la Antigüedad, revalidados por los escolásticos de Alejandría y por el Humanismo europeo. Desde este ángulo resulta muy notable el hecho de que Cervantes presentara al joven glosador Don Lorenzo (Don Quijote, II, cap. 17) como estudiante, hoy diríamos de filología clásica, y como intérprete de textos poéticos griegos y latinos, el cual demuestra poco cariño a la «poesía de romance», pero que tiene «desvanecidos los pensamientos por hacer una glosa a cuatro versos que le habían enviado de Salamanca». Añado como detalles complementarios que Emilio García Gómez encontró procedimientos análogos de lograr una glosa en la literatura árabe oriental y andaluza del siglo XIV, considerando el tasmīt como glosa [14]. Roberto Le Gentil aportó también

[12] LOPE DE VEGA, *Obras Sueltas*, 1776, VIII, 36-40.
[13] Véanse los detalles en: *RFE*, XXV (1943), 202-203.
[14] E. GARCÍA GÓMEZ, «Sobre el origen de la forma poética llamada glosa.» en *Al-Andalus*, VI (1941), 401-410.

muestras similares de las letras provenzales y francesas de la Edad Media tardía [15].

Por esta razón, sería interesante publicar colecciones de glosas que aún dormitan en los archivos, con la finalidad de conocer mejor los orígenes de nuestra composición poética. He aquí un tercer criterio que quisiera subrayar para ediciones futuras de glosas. Al lado de este punto de vista y de los dos ya aludidos, a saber: el antropológico—filosófico y el psicográfico; queda ahora por discutir finalmente otro, con que, por cierto, no se agota materia tan polifacética. Lo voy a llamar la empresa ideográfica del glosador.

Es fácil de entender que escoger un tema, un mote, plantear un problema, proponer argumentos, todo esto no deja reposo a la disposición intelectual del glosador. Constantemente se esfuerza por tomar postura y por discernir. Sabe que el éxito personal, la valía e importancia de cada producción lírica, dependen de la significación íntima que él mismo logra conferir al tema propuesto. Así, las glosas se parecen a un espejo giratorio que, según la perspicacia del poeta, refleja los ideales, las preocupaciones y las añoranzas de aquellos tiempos, de su vivir y luchar. Visto desde esta ladera, resulta evidente que la mayoría de las glosas conservadas llevan el sello de la responsabilidad ética. Sólo ha sobrevivido una reducida cantidad de glosas que trasciende los límites del respeto a lo humano y a lo divino. Cervantes las hubiera condenado todas a «reclusión perpetua», sean glosas disparate, parodias de la moda de glosas [16], o sean deslices impropios. En *La Pícara Justina* un ocioso pisaverde compone espontáneamente una glosa bien trabada como epitafio de un tabernero asesinado. Tal vez este comentario poético conserve aún una nota burlona. Pero otras por el estilo ya no merecen el perdón de la crítica literaria, tampoco una de Ludwig Uhland, relativa a una sentenciosa cuarteta de Goethe [17].

La proporcionalidad desigual entre unas y otras glosas, equilibradas o satíricas, da testimonio evidente de que fuerzas constructivas regían la vida intelectual de entonces, sobre todo, del empeño idealista del glosador, que generalmente se pone a tono con la nobleza del tema y se resiste a glosar lo trivial. Sor Juan Inés de la Cruz nos dice con relación a un encargo de glosar:

> Con el sentido no topo / y no hay falta en el primor / porque es pedir a un pintor / que copie con un hisopo [18].

[15] PIERRE LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Âge*, 2 ième partie, Rennes, 1952, 259-317.

[16] Véase: BLANCA PERIÑÁN, *Poeta ludens: disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII*. Pisa, 1979, 31-77 y 139-141.

[17] Cf. JOHN SCHERR, *Bildersaal der Weltliteratur*, Stuttgart, 1848, 835.

[18] Sor JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Op. cit.*, núm. 144.

Sor Juana, además, nos advierte aquí sobre el fenómeno de que la disposición psíquica del glosador ante el fortuito formalismo métrico quedaría por descifrarse debidamente.

A este respecto es muy instructiva una imagen que Juan del Encina bosqueja de la cristalización de una glosa. Entre humilde y socarrón, le dice a un amigo, al enviarle una:

> De mi grosero sayal
> y vuestro fino brocado
> he hecho un sayo ametalado.
> Ved si le parece mal [19].

Goethe, en su «Tasso», había comparado la creación poética con la labor instintiva del gusano de seda. Así podremos decir también que el glosador —nolens, volens— es tejedor, cuyo brioso lirismo entrelaza ideas, razones y sentimientos de otros hombres con el hilo de su inspiración y de su propia convicción, logrando a veces un maravilloso tapíz de sutilezas poéticas. Hoy día, el aspecto ideográfico de la glosa viene a facilitar unas informaciones sobre lo que los glosadores pensaban y sentían, estimaban y rechazaban en las distintas tradiciones literarias [20].

Por esta razón, una de las antologías posibles de glosas podría quedar jalonada por pensamientos y conceptos preferidos de la mente humana, según se manifestaban en un momento histórico dado, desde el siglo XV hasta el nuestro, a fin de revelar estructuras y modos de ser del hombre y de medir la efectividad espiritual en el campo de la creación poética, así como en general las posibilidades del hombre al desarrollar su conciencia de sí mismo en el pasado y en el presente. Después de examinar en ulteriores pesquisas los testimonios existentes y después de escurrir el bulto de la ordenación esquemática, será posible inaugurar una galería de glosadores de los siglos aúreos. Resultará que cada uno es espejo diferente de la vida de entonces, trágico y caviloso, alegre y juguetón, angustioso o indiferente. Tampoco debería faltar una sala dedicada a la irradiación literaria provocada por esta composición, «antiquísima», según Lope, y sobreviviente en la tradición hispánica. Expondríamos muestras modernas de este afán persistente de glosar; la moda de glosar en los salones de la burguesía portuguesa al comienzo del siglo XIX; la vida política como fuente de una enorme variedad métrica de glosas, llamadas también valonas [21] en el Méjico de la centuria pasada; evocaciones simbolistas, llenas de perfumes autóctonos, como la conocida de

[19] Véase: *Cancionero de todas las obras de Juan del Encina*, Zaragoza, 1516, fol. XLV.

[20] Por ejemplo, Menéndez Pidal, en sus estudios sobre el *Romancero Hispánico* (II, cap. XII, p. 45) se convenció del buen sentido selectivo, el fino gusto, la cultura literaria de los glosadores y de sus méritos al conservar el acervo popular de los romances.

[21] Cf. la riquísima antología (con detallado estudio preliminar) en: VICENTE T. MENDOZA, *La Décima en México*. Buenos Aires, 1947.

Alfonso Reyes («Amapola de mi tierra»); la interpretación de sumo gusto estético de una octava de Lope por Gerardo Diego; y, en fin, el interés innato del hombre por el hombre y su destino, patente en una glosa de Amado Nervo. La última quintilla, con el verso temático al final, reza:

> Los astros que nos miran de hito en hito
> parecen, con pestaña luminosa,
> invitarnos al viaje que está escrito:
> ese viaje sereno al infinito
> a través de la tarde misteriosa. [22].

Hans JANNER

[22] AMADO NERVO, *Obras Completas,* Madrid, 1955-56, t. II, 1529-1530.

PERVIVENCIA Y TRANSMISIÓN DEL CUENTO MEDIEVAL EN LA EDAD DE ORO

En la lección inaugural del curso de la Universidad de Exeter llamaba la atención Keith Whinnom sobre lo que consideraba una distorsión en nuestros estudios literarios: los lectores renacentistas encontrarían muy pocos libros medievales impresos, lo cual implica que no siempre es fácil establecer una continuidad entre la literatura vernácula medieval y la de los siglos siguientes, con la excepción de las formas poéticas populares que circularían oralmente. Excluidos los textos históricos o legales, las únicas obras anteriores al XV que vieron la luz impresas entre los siglos XV y XVI fueron, según K. Whinnom: el *Bonium* o *Bocados de oro,* el *Libro de los doze sabios,* el *Calila e Dimna,* el *Sendebar, El Caballero Zifar* y, reelaborados, el *Amadís de Gaula*[1]. Descontando el último de los textos citados, los restantes se vinculan a la literatura didáctica de tradición oriental y en tres casos, *Calila, Sendebar* y *Zifar,* estamos ante obras que recogen un amplio número de cuentos.

Sin entrar de momento en sus contenidos, y antes también de tratar de ampliar esta nómina, pasemos primero a ver cuál fue el éxito que aguardó a estos tres libros. Las dos ediciones del *Libro del Caballero Zifar* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1512 y 1529) contrastan con las numerosas reimpresiones que conocieron las otras dos obras: el *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo,* título que adoptará la versión impresa del *Calila e Dimna,* tendrá aproximadamente doce reimpresiones desde el incunable de Zaragoza, Pablo Hurus, 1493, hasta el texto producido en los talleres de Bartolomeo de Nágera en la misma ciudad el año 1547, es decir en poco más de cincuenta años[2]. De los *Siete Sabios,* título de la versión impresa del *Sendebar,* se conocen siete reimpresiones en el siglo XVI y la tradición proseguirá en pliegos de cordel hasta el siglo XIX[3].

[1] KEITH WHINNOM, *Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion* (An Inaugural Lecture delivered in the University of Exeter on 8 december 1967), University of Exeter, 1967, esp. pp. 10-11.

[2] La descripción más detallada se encuentra en la obra de I. MONTIEL, *Historia y bibliografía del libro de «Calila e Dimna»,* Madrid: Editora Nacional, 1975.

[3] Para una amplia imformación, vid. H. R. RUNTE et. al., *The Seven Sages of Rome and the Book of Sinbad,* New York and London: Garland Publishing, 1984. A esta cifra habría

Con criterios menos restrictivos a los utilizados por el gran medievalista inglés la lista podría hacerse bastante más amplia pero, para no alejarme mucho de mis propósitos, me centraré exclusivamente en aquellas obras que incluyen cuentos [4]. De la edición realizada por Argote de Molina de *El Conde Lucanor* (Sevilla, Hernando Díaz, 1575) salen páginas de Lope de Vega, Calderón y Gracián, entre otros. Por ejemplo, en la *Agudeza* de Gracián (XVII, i) se recoge el siguiente cuentecillo:

> Asentó en el libro de las necedades de un criado coronista, cortesano dellas, en el palacio del arzobispo de Toledo, don Alonso Carrillo, a su mismo amo, porque había dado una gran cantidad a un alquimista para traer materiales y hacer oro. Leyéndolas al fin del mes, como acostumbraba, replicó el arzobispo: «¿Y si viniere?» «Entonces, dijo el coronista, borraremos a V. Ilustrísima, y le pondremos a él» [5].

El profesor Maxime Chevalier [6] señala que se trata de un cuentecillo tradicional que Gracián pudo conocer a través de la *Floresta,* y que repiten, entre otros, Timoneda, Luis de Pinedo, Juan de Arguijo, etc. Pero, con independencia de cuál haya sido la fuente directa de Gracián, no veo improcedente recordar dos versiones extensas de este mismo cuento que no eran desconocidas en el siglo XVII. Me refiero al ejemplo XX de *El Conde Lucanor* («De lo que contesçió a un rey con un omne quel dixo quel faría alquimia») y al cuento que narra Roboán en el *Zifar.*

Las siete impresiones que conoció, como mínimo, la obra del Arcipreste de Talavera familiarizarían a sus lectores con los cuentecillos de mujeres testarudas, como el de la ahogada buscada por su marido en sentido contrario a la corriente, que retoman Timoneda, Sebastián Mey, Lope de Vega, Eslava, etc.

Pero el capítulo de los cuentos de la Edad Media, o de mucho antes, que ven la luz impresos en los siglos siguientes no debe cerrarse sin decir algo de las numerosas obras que se pueden catalogar como traducciones del latín (la distinción no deja de ser improcedente, pues también las colecciones orientales vuelven a España a través de versiones intermedias

que añadir la obra de PEDRO HURTADO DE LA VERA, (seud. de Pedro Faría), *Historia lastimera del príncipe Erasto,* Amberes: Viuda de Juan Stelsio, 1573, que procede del texto italiano y no del latino, como las restantes citadas. De este texto prepara actualmente una edición A. Farrell.

[4] Otras muchas obras que habían circulado en forma manuscrita durante los siglos XIV y XV prolongarán su difusión gracias a la imprenta. Desde la popularísima *Historia de la Doncella Teodor* a la menos conocida *Historia del virtuoso cavallero don Túngano* (Sevilla, 1526) o *Las preguntas del emperador Adriano al infante Epitus.* También por no tratarse estrictamente de cuentos excluyo el ingente *corpus* de narraciones breves, como *Roberto el Diablo,* el *Conde Partinuplés, París y Viana* y un larguísimo etcétera, sobre el que actualmente trabaja un equipo de investigadores coordinado por Víctor Infantes y Nieves Baranda.

[5] *Agudeza y arte de Ingenio,* ed. E. Correa Calderón, Madrid: Castalia, 1969, pp. 275-276.

[6] M. CHEVALIER, «Gracián y la tradición oral», *HR,* 44,4 (1976), 333-356 y *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro,* Madrid: Gredos, 1975, tipo B2.

latinas). Dos años después de producir el *Exemplario,* el mismo taller zaragozano imprime la traducción realizada por Mossen Ugo de Urriés, a partir de una versión francesa, de los *Facta et Dicta Memorabilia* de Valerio Máximo, que, al calor de la moda erasmiana por los *Apotegmas,* contará con numerosas reimpresiones. Con anterioridad ya habían circulado traducciones manuscritas y era obra bien conocida de los compiladores de *exempla,* como se ve en el *Libro de los exenplos por abc.* Esa amplísima difusión de los *Facta et Dicta* entre los predicadores medievales impide la mayoría de las veces que podamos seguir la pista de sus anécdotas. Así ocurre con la oración de la vieja por el tirano Dionisio (libro VI, 2), quien prefiere tenerlo vivo a que le suceda otro mucho peor, como hasta ahora ha sido, que recoge Timoneda en *El Sobremesa,* sin que sea necesario suponer un conocimiento directo. También en esta misma obra recuerda Timoneda la historia de la mujer que oculta a su padre, condenado a morir de hambre, y lo alimenta con su leche. Entre los clásicos la contaban también Tito Livio, Plinio, Solino, pero de nuevo pienso que el puente más directo hacia la tradición escrita y oral posterior fue el libro V, 4, de Valerio Máximo.

Entre la anécdota histórica y los ejemplarios está un curioso texto titulado *Dechado de la vida humana,* traducido por el licenciado Reina (Aranda de Duero, 1549), sin más datos en principio que permitan su identificación [7]. Sin embargo, se trata de una versión castellana de una obra que gozó de una inmensa popularidad en toda Europa a finales de la Edad Media: el tratado moral de ajedrez, *Libellum de moribus hominum et officiis nobilium,* atribuido al dominico Jacobo de Cessolis, que hubo de escribirse a fines del siglo XIII [8]. El juego del ajedrez no es más que un original encuadre para insertar más de un centenar de cuentos, algunos tan conocidos como los de «El medio amigo», «El amigo íntegro» o numerosas variantes del motivo del depositario infiel.

Y en esta relación, sin ningún afán de exhaustividad, he dejado para el final la obra que contribuyó en mayor medida a popularizar los antiguos cuentos y fábulas en los siglos siguientes: la *Vida de Isopet con sus fábulas historiadas,* por citarlo con el nombre que figuraba al frente de la impresión de Juan Hurus (1489) [9], a la que posiblemente precedería una edición de Burgos, 1496, y otra de Tolosa, 1488. La decena de ediciones que recoge J. Simón Díaz no son más que la punta de un inmenso iceberg oculto, ya que, retomando palabras de Salvá, «siendo obra de tan escaso cuerpo y estando destinada a correr en manos de

[7] Existe un facsímil editado en Valencia: Castalia, 1942.

[8] Para J. de Cessolis puede verse el estudio preliminar de LUIS VÁZQUEZ DE PARGA al *Tractatus de Ludo Scacorum,* edición facsímil editada por el Ministerio de Educación y Ciencia: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1970, y el clásico trabajo de J. TH. WELTER, *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age,* París y Toulouse, 1927 (reimpreso en Ginebra: Slatkine Reprints, 1973).

[9] Existe un facsímil editado en Madrid: Real Academia Española, 1929.

estudiantes y gente del pueblo, las primitivas tiradas se habrán perdido» [10]. Paralelamente a estas traducciones las prensas publican continuas reimpresiones de versiones latinas, en especial la del célebre Lorenzo Valla, aunque circulaban hasta cinco traducciones distintas. Es más que probable que el *Esopo* sobrepasara en popularidad al *Marco Aurelio* y rivalizara con *La Celestina* [11]. Las más de veinte reimpresiones que se conservan del texto latino del siglo XVI se justifican por su inserción entre los llamados «Libros menores», junto con el Catón, el *Contemptus* de San Bernardo y el *Floretus,* que servían de lectura en las Universidades desde el siglo XV.

De este breve repaso podemos deducir que los lectores de los siglos XVI y XVII tenían al alcance de la mano un amplio caudal de cuentos procedentes de la Edad Media, a los que dispensaban tanta atención que algunos podrían figurar en una lista de los «best-seller». Pero, ¿con qué instrumentos cuenta el crítico actual para abordar esta tradición narrativa? Si olvidamos, por el momento, los libros que han sido objeto de modernas ediciones, caso de *El Conde Lucanor,* el *Libro del Caballero Zifar* o el *Corbacho,* entre los mencionados anteriormente, ¿qué ocurre con los restantes? En el mejor de los casos unas reproducciones facsimilares de rara difusión permiten conocer sus contenidos. Otros, como los utilísimos *Hechos y dichos memorables* de Valerio Máximo, esperan que algún editor se atreva con sus más de doscientos folios. Mientras unos y otros alcancen mayor divulgación, el investigador caerá en algunos errores si se conforma con consultar las versiones medievales del *Calila e Dimna* y el *Sendebar,* o si recurre a las colecciones de textos clásicos para las fábulas esópicas o los *Hechos y dichos,* pues todos estos textos van sufriendo con el paso del tiempo distintas modificaciones.

Las traducciones medievales del *Calila e Dimna* y del *Sendebar,* a partir de originales árabes, tuvieron escasa repercusión fuera y dentro de nuestro país y cuando ambas colecciones se conozcan como impresos habrán sido sometidas a una amplia remodelación tras un largo periplo europeo. En 1550 ve la luz en Burgos el *Libro de los Siete Sabios de Roma* donde sólo quedan cuatro cuentos de la primitiva versión oriental. Los demás han sido sustituidos por unas narraciones más extensas (para las que algunos textos ya irán empleando el término «novela»), de amplísima difusión, como «El marido celoso», «La matrona de Efeso», «El tesoro de Rampsinito», etc., que todavía pervivían en la tradición oral cuando los recolectaron A. M. Espinosa o R. M. de Azkue y que contaron con recreaciones en los siglos de Oro [12], aunque posiblemente llegaran

[10] PEDRO SALVÁ Y MALLÉN, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá,* Valencia: Ferrer de Orga, 1872.

[11] Vid. K. WHINNOM, «The problem of the "best-seller" in Spanish Golden-Age literature», *BHS,* LVII (1980), 189-198.

[12] A. ESPINOSA, *Cuentos españoles recogidos de la tradición oral de España,* Madrid:

también a través de los *novellieri*. Para la difusión del *Calila e Dimna* el texto básico será la versión latina realizada hacia 1270 por Juan de Capua, titulada *Directorium humanae vitae*. Ella es el origen del *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*[13], cuyo autor nos es deconocido. Si muchas veces resulta válida la conocida asimilación entre *traduttore/traditore,* aún lo es más cuando, como es este el caso, estamos ante una obra de tan lejana procedencia, y en la que la tradición oral puede fácilmente superponerse a la escritura en el momento de realizarse la versión. En conclusión, el *Calila e Dimna* y el *Exemplario* no son dos obras idénticas, aunque tengan mucho en común. De las numerosas modificaciones, que afectan tanto al estilo como al contenido, sólo voy a destacar dos:

1. El *Exemplario* contiene cuatro cuentos menos que no se hallan en el *Calila*: «El papagayo acusador» y «El tendero» en el capítulo 2; «El hombre y la serpiente» y «El gallo y la raposa» en el capítulo 4. Los dos primeros citados pueden ser consecuencia de la contaminación con alguna versión del *Sendebar*; los dos segundos son fácilmente identificables con fábulas esópicas y se recogen en la tradición oral. Pero, si se consulta el volumen recientemente aparecido de A. M. Espinosa, hijo, *Cuentos populares de Castilla y León*[14] entre las versiones literarias de «El hombre y la serpiente» no se encontrará ésta del *Exemplario.*

2. En ocasiones se ha producido una cierta aproximación hacia la realidad del lector, rasgo que viene considerándose característico de la reelaboración de cuentecillos antiguos en los siglos de Oro. Así el inicio del cuento de «El labrador y sus dos mujeres» del *Calila*, «Dizen que en una çibdat que dezían Maruca corriéronla los enemigos» (p. 194), pasa a convertirse en: «Los romanos dieron en días passados a sacomano una ciudad en España» (f. XXXVIIIv°).

Cuando reencontremos nuevas versiones de la fábula de «La lechera» o de otras menos conocidas, caso por ejemplo, de «El hombre verdadero y el mentiroso» que recoge Sebastián Mey (fab. 28) o el ejemplo de los animales más agradecidos con su salvador que el hombre, que recoge Gracián en *El Criticón* (crisi cuarta), sin descartar otras fuentes, tendríamos que considerar el texto del *Exemplario.*

Una simple ojeada a la tabla con la que se cierra el incunable zaragozano del *Isopete* ya permite descubrir la amplificación producida en el *corpus* fabulístico. Confundidos entre las fábulas esópicas se

CSIC, 1946, vol. II, p. 355, y III, p. 229; R. M. DE AZKUE, *Euskaleriaren yakintza (Literatura popular del País Vasco)*, Madrid: Espasa-Calpe, 1959; J. FRADEJAS LEBRERO, *Novela corta del siglo XVI*, Barcelona: Plaza y Janés, 1985.

[13] Del texto zaragozano salido de los talleres de J. Coci en 1531 existe un facsímil realizado en Madrid, 1934, en conmemoración de la Fiesta Nacional del Libro.

[14] AURELIO M. ESPINOSA, hijo, *Cuentos populares de Castilla y León*, tomo I, Madrid: CSIC, 1987.

hallarán algunos relatos orientales procedentes posiblemente de la versión latina del *Calila e Dimna*. (Las similitudes entre ambas obras también fueron aprovechadas por los impresores y así en Amberes, Juan Steelsio editó a fines del XVI el *Exemplario* acompañando a las fábulas de Esopo y Aviano.) Y en los últimos folios se incluirá una amplia selección de relatos procedentes de la *Disciplina Clericalis* de Pedro Alfonso y de las «facecias» del humanista italiano Poggio Branciolini, también de gran difusión en nuestro país [15].

Nada había dicho hasta ahora de la colección más popular en toda la Edad Media que sirvió de auténtico puente entre Oriente y Occidente y que, utilizada por los predicadores de toda Europa, pasó a engrosar el caudal de la narración oral. Pero misteriosamente en España, lugar de nacimiento de Pedro Alfonso, no se conserva ningún manuscrito (frente a los 62 existentes en las bibliotecas europeas) ni tampoco una traducción íntegra al castellano, como ocurre en cambio con el francés o el italiano [16]. Bien es cierto que sus cuentos reaparecen en los ejemplarios medievales, en especial en el *Libro de los enxemplos por abc*, pero, sin duda, las impresiones del *Isopete* suponen el encuentro de los lectores españoles con los cuentos más populares de Pedro Alfonso: «El medio amigo», «El amigo íntegro», la serie de causas jurídicas contra depositarios infieles, los cuentos de adulterios, la graciosa historia del sastre y su discípulo, etc. Sin embargo, es posible que las numerosas versiones italianas [17] de estas mismas historias compitieran a la hora de difundirlas en la Península, como parece muy probable en el caso de Cristóbal de Tamariz. Otros autores, como Sebastián Mey, probablemente recogieron, en cambio, del *Isopete* un amplísimo número de fábulas, aunque, aparentemente, en su *Fabulario* parezca combinar fábulas esópicas con cuentos orientales y «novellas». Así ocurre con el cuento de «Los mures que comían hierro» (fab. VIII), que pudo leer en el *Exemplario* o más probablemente en el *Isopete*. (Burgos, Fadrique de Basilea.) También a esta última parte del *Isopete* se incorporan algunos «fabliaux», procedentes posiblemente de Italia, como la graciosa historia de «El hijo de la misericordia divina» que contarán Timoneda en el *Portacuentos* y Juan de Mal Lara.

Pero resulta innegable que los cuentos de la Edad Media no sólo llegarían a los siglos siguientes a través de estas obras impresas, por muy

[15] J. FRADEJAS LEBRERO, «Las "Facecias" de Poggio Bracciolini en España. Primer centenar», en *Varia Bibliographica. Homenaje a J. Simón Díaz*, Kassel: Edition Reichenberger, 1988, pp. 273-288.

[16] El sorprendente caso es incluido por C. Smith en su artículo «On the Lost Literature on Medieval Spain», *Essays presented to Duncan McMillan*, Reading, 1984, pp. 137-150.

[17] Aunque cae lejos del propósito y de los límites de esta breve comunicación, no quiero dejar de señalar, si quiera en nota, la importancia que las versiones italianas tuvieron para la difusión del cuento medieval en los siglos de Oro, vid. D. MCGRADY, «Notes on the Golden Age Cuentecillo», *JHP*, 1 (1977), 121-145.

amplia que fuera en algunos casos su popularidad. Los cuentos deben también sumarse a las formas que podían circular por cauces orales y no restringir este camino sólo a la lírica tradicional. La brevedad y la sencillez enunciativa favorecerán la transmisión oral desde tiempos remotos. Ya en el siglo XIV Don Juan Manuel o Juan Ruiz recogen versiones de viejos cuentos orientales sin que sea fácil establecer directamente la fuente escrita utilizada, como han demostrado, entre otros, los trabajos de F. Lecoy, Daniel Devoto, etc. Del mismo modo Raimundo Lulio retomaría posiblemente de fuentes orales unos cuentos del *Calila e Dimna* para su *Libro de los animales*. Y por los mismos cauces llegarían quizá algunos relatos sueltos de las *Mil y Una noches*, mucho antes de su difusión escrita, como ocurre con *La Doncella Teodor* o *Clamades y Clarmonda*. Todo ello induce a pensar que las circunstancias históricas de la España medieval fueron especialmente favorables para el cruce de narraciones entre Oriente y Occidente y que las traducciones conservadas y fijadas por escrito no serían más que una consecuencia visible hoy de lo que fue un intercambio muy fructífero. El fin de la Reconquista no cierra definitivamente esta etapa y, como han mostrado los trabajos de Fernando de la Granja, cuentecillos árabes reaparecen con frecuencia en autores de los siglos de Oro.

El otro amplio canal de transmisión oral encontraría su plataforma en los púlpitos y, pese a las nuevas corrientes de predicación y a los numerosos ataques de los más cultos, no se concluiría con la Edad Media. Los decretos conciliares, en particular los dictados por los concilios de Milán (1565) y Burdeos (1624), pondrían frenos a la predicación ilustrada con ejemplos [18], pero el calificado por los oradores trentinos de «estilo antiguo» tendría, que duda cabe, numerosos seguidores, aunque no siempre sea fácil hallar testimonios. Veamos algunas muestras [19]. En la *Rhetorica Christiana* de Fray Diego Valdés (Perusa, 1579) se recuerda que los ejemplos ayudan mucho para la predicación, y sobre todo los de la *Sagrada Escritura*. De ella los ha de tomar el predicador aunque también puede retomarlos de otros autores, como de Valerio Máximo (Parte III, cap. I). En el mismo año apareció en Barcelona el *Thesauri concionatorum libri septem* del dominico Tomás Trujillo donde se aconseja que en cada sermón se incluyan una o dos historias, especialmente cuando los oyentes están fatigados. Mucho más intransigente se manifestaba el jesuita Juan Bonifacio en su *De sapiente fructuoso* (Burgos, 1589) cuando por las mismas fechas calificaba de sermones inútiles aquellos en los que «los predicadores nos cuentan una

[18] Esta es la opinión sostenida por R. RICART, en su «Aportación a la historia del *exemplum* en la literatura religiosa moderna», en *Estudios de literatura religiosa española*, Madrid: Gredos, 1964, pp. 200-226.

[19] Véase la extensa introducción del P. Félix G. Olmedo a su edición de la *Instrucción de predicadores* de FRANCISCO TERRONES DEL CAÑO, Madrid: Clásicos Castellanos, 1960.

fábula o atribuyen a las bestias, reptiles, aves y peces, instintos y propiedades que no les dio el autor de la naturaleza». Pero él mismo reconoce que al vulgo no le desagradan ciertas «ficciones y floreos», aunque sí a los sabios, lo que nos permite sospechar que aún serían muy frecuentes. Más ecuánime se manifiesta Francisco Terrones del Caño en su *Instrucción de predicadores:*

> En cuanto a traer estas cosas en el púlpito, mi consejo sería con distinción. Porque o la humanidad es verdadera o falsa. Si es verdadera, como historia natural, propiedades de piedras, ríos, hierbas, animales, etc. o historia política, como las que escribieron Polibio, Metástenes, Tito Livio, Curcio y otros, destas tales puédense traer cuatro, siete u ocho puntos en un sermón, y lo mesmo digo de dichos de filósofos (...) Pero, si la humanidad es fingida con jeroglíficos y fábulas, habemos de andar parcísimos (...) Una fabulilla de cuando en cuando es una perla (...) Los predicadores, que tratan de predicar sus sueños, hinchan sus sermones de fábulas y pinturas, que el predicador de veras no ha de predicar sino grano de palabra de Dios, en cuya comparación, las fábulas y jeroglíficos son paja; salvo, si, para que el auditorio coma el grano y no se acebade fuere menester mezclar un poco de esta paja (pp. 85-87).

La distinción entre humanidades falsas o verdaderas, que realiza Terrones, ya nos permite deducir que las anécdotas recogidas por Valerio Máximo, aunque no sea aquí citado, podrían entrar entre estas últimas y gozar por tanto de gran popularidad. Y en cuanto a las fábulas, el mismo Terrones se permite incluir dos en el capítulo IV de su manual, precedida la primera de la siguiente introducción: «Mejor hizo la zorra en la fábula, que porque tuvo donaire, y la prediqué en Palacio, la quiero referir aquí».

Es pues indudable que la predicación popular siguió recurriendo, como lo había hecho desde siglos a los *exempla.* Reflejo de esta práctica son los ejemplarios castellanos de los siglos XVI y XVII que han sido mucho menos estudiados que sus antecesores medievales. Recientemente J. Fradejas [20] ha recordado la importancia de la *Quinta parte de Flos Sanctorum* (Cuenca, 1594), donde su autor Alonso de Villegas compiló algo más de tres mil quinientos ejemplos.

Las fábulas de Pedro Alonso encontrarían indudablemente aquí otra importante vía de difusión. Quizá así llegara hasta Cervantes el cuentecillo de «Torralba y sus ovejas» que Avellanada cambió por gansos. No recuerdo ninguna versión escrita que enlace el texto latino del XII con la recreación cervantina, aunque la brevedad y el inconfundible sabor folclórico de este cuento formulístico lo harían muy adecuado para vivir durante siglos en la tradición oral. Aunque, como señalaba el gran maestro Marcel Bataillon, «cada vez que se identifica una materia

[20] J. FRADEJAS LEBRERO, «El más copioso ejemplario del s. XVI», en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez,* vol. II. *Estudios de lengua y literatura,* Madrid: FUE, 1986, pp. 229-249; J. Aragües Aldaz prepara en la Universidad de Zaragoza su tesis doctoral sobre esta obra.

tradicional en su elaboración culta, hay que admitir que no se sabe exactamente en qué fuentes orales o escritas pudo inspirarse» [21]. Mi propósito, pues, lejos de señalar fuentes, ha sido llamar la atención sobre unas obras mal conocidas hasta que llegue el día en que resulten más accesibles y recordar algunos de los caminos que podían recorrer los cuentos de la Edad Media hasta llegar a los autores de los siglos de Oro.

María Jesús LACARRA

[21] M. BATAILLON, *Erasmo y el erasmismo*, Barcelona: Crítica, 1977, p. 84.

LA «SONETADA», O LOS PROBLEMAS DE UNA ESCONDIDA POESÍA BUFONESCA

El primero en llamar nuestra atención sobre el fenómeno socio-literario de la *sonetada* es Lope de Vega. En una epístola a Gaspar de Barrionuevo fechada alrededor de 1603, afirma el poeta que: «No se tiene por hombre el que primero / no escribe contra Lope sonetadas / como quien tira al blanco de terrero» [1]. En esta ocasión, Lope alude sin duda a una serie de sonetos burlescos rebosantes de invectiva que habían lanzado los miembros de la llamada Academia de Ochoa para festejar su llegada a Sevilla el año anterior [2].

La *sonetada,* entendida como un soneto lleno de injurias e insultos personales, constituye un subgénero del soneto burlesco. Este último nació junto con el soneto serio, en la corte siciliana de Federico II a finales del siglo XIII. Desde entonces ha constituido una vena riquísima dentro de la poesía cómica europea. En la Italia renacentista, el soneto burlesco llega a ser un género en el que cualquier poeta festivo tiene tarde o temprano que probarse. Se publican libros enteros compuestos de sonetos burlescos [3]. Y la *sonetada* nunca está muy lejos de su género paterno.

En efecto, la *sonetada* tiene detrás una tradición igualmente larga, ya que, desde sus principios, el soneto ha sido un vehículo favorito para la invectiva personal. Desde Dante hasta Góngora, son relativamente pocos los poetas que no hayan escrito alguna que otra *sonetada* para desahogarse de una afrenta o sencillamante para burlarse del prójimo.

En tiempos todavía medievales la «tensón» provenzal se apodera de la nueva métrica del soneto. En sus debates poéticos, los provenzales se

[1] LOPE DE VEGA, *Obras poéticas I,* ed. José Manuel Blecua (Barcelona: Planeta, 1969), 284.

[2] Sobre esta academia sevillana, véase FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, *El Loaysa de «El celoso extremeño»* (Sevilla: Francisco de P. Díaz, 1901) y su edición de *Rinconete y Cortadillo* (Sevilla: F. de P. Díaz, 1905), 155-160.

[3] Véase, por ejemplo, el «Libro dei sonetti faceti» de ANTONIO CAMMELLI (Il Pistoia) que contiene más de 500 sonetos burlescos. Edición de Erasmo Pèrcopo, *Sonetti faceti di Antonio Cammelli* (Napoli: N. Jovene, 1908). Sobre la poesía jocosa italiana en general, CARMELO PREVITERA, *La poesía giocosa e l'umorismo dalle origini al Rinascimento,* seconda edizione riveduta (Milano: Vallardi, 1953).

alejaban con frecuencia de sus refinados temas corteses para componer diálogos de lo más crudos y escabrosos [4]. Una fuente fecundísima para estas tensiones eran los rencores y pequeñas envidias personales que los poetas mantenían entre sí. En vez de llegar a las manos, los poetas ventilaban sus disputas personales o profesionales en los versos de una poesía que rayaba a veces en la calumnia más atroz. Sin embargo, los insultos y la exagerada cólera eran a veces fingidos. Respondían sencillamente a las exigencias de un género que es en el fondo burlesco, y más aún bufonesco. Se identifica allí el juego de la *pulla* vuelta contra el contrario para el entretenimiento del que escucha [5].

Posteriormente, en la Italia del siglo XVI, la supuestamente anónima «pasquinada» era prima hermana de la *sonetada*, pues el soneto llegó a ser la forma preferida para esta poesía satírica injuriosa [6].

Cuando el soneto llega a España, arrastra consigo esta tradición de una poesía en todo opuesta a la amorosa y metafísica. Estas se hallan basadas en sentimientos sublimes y centradas en una estética de la belleza. Los fines de la *sonetada* son otros. Es una poesía cuyo objeto es criticar, burlar, escarnecer, y hacerle sangre al enemigo, pero más aún y es lo más importante, entretener al que la escucha. De ahí su estrecha vinculación con la bufonesca. Como bien sabemos, el oficio del bufón consistía en divertir a la corte. De manera parecida, el propósito de la *sonetada* era divertir a los enterados, a los que gozaban de un conocimiento previo de las personas y circunstancias aludidas en estos versos. Es, pues, ante todo una poesía pública, ya que el chiste queda precisamente en que todo el mundo sea testigo de la afrenta.

En el Siglo de Oro español, la *sonetada* está íntimamente ligada a las academias literarias, sobre todo con la costumbre del vejamen [7]. Esta era la parte más específicamente burlesca de las reuniones, en que se insultaba descaradamente a los miembros. Se trataba de una comicidad agresiva, cuya estética se basaba en la diestra manipulación de la

[4] A este respecto, SUZANNE THIOLIER-MEJEAN, *Les poésies satiriques et morales des troubadours du XIIe siècle à la fin du XIIIe siècle* (Paris: Nizet, 1978); también, sobre la *sirventès* y la invectiva personal, ALFRED JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours,* 2 tomos (Tolouse-París: Privat-Didier, 1934), 2: 182-184.

[5] Sobre la *pulla,* J. P. WICKERSHAM CRAWFORD, «Echarse pullas: A popular Form of Tenzone», *Romanic Review,* 6.2 (1915), 150-164; MONIQUE JOLY, *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIe-XVIIe siècles),* (Lille: Université de Lille, 1982), 246-267; «La pulla tiene una intención punzante, burlescamente ofensiva... El que echa pullas, más que engañar quiere humillar, avergonzar, vejar», GONZALO SOBEJANO, «"Bernardinas" en textos literarios del Siglo de Oro», *Homenaje a Rodríguez Moñino* (Madrid: Castalia, 1966), 249.

[6] La mejor edición moderna de la pasquinada italiana es *Pasquinate romane del Cinquecento,* 2 tomos (Roma: Salerno, 1983).

[7] Sobre el vejamen académico, MARÍA SOLEDAD CARRASCO URGOITI, «Notas sobre el vejamen de academia en la segunda mitad del siglo XVII» *Revista Hispánica Moderna,* 31 (1965), 97-111, y JOSÉ SÁNCHEZ, *Academias literarias del Siglo de Oro español* (Madrid: Gredos, 1961), 15-16.

expresión escandalosa. A menudo esta burla se intensificaba, dando paso a la invectiva más abusiva y hasta a retos y golpes.

El espectáculo de los insultos, las indecencias y picardías era presenciado con regodeo por los grandes señores que patrocinaban y asistían a las academias. Para estos mirones la academia era un entretenimiento de aristócratas, en realidad una pura bufonada. El fenómeno tiene su antecedente en la «recuesta», de la cual tenemos abundantes ejemplos en el *Cancionero de Baena*. En este rito cortesano se echaba a pelear a dos poetas truhanes, cuyas mutuas pullas eran motivo de júbilo y risotadas entre los nobles espectadores. A través del vejamen, los poetas académicos se convertían en seudobufones, insultándose y hasta ensañándose de verdad. Todo esto con el propósito de hacer reír. La comicidad resultaba de la transgresión de las normas sociales y del buen gusto literario.

Pero, a pesar de este aspecto público, por su misma naturaleza difamatorio, la *sonetada* se ve forzada a ser un género semiclandestino. Constituye, en efecto, una poesía subterránea que se refugia en el anonimato, aunque hay que reconocer también que en el fondo tal anonimato es puramente superficial. En realidad, se trata de un anonimato falso que, por el contrario, provoca a saber. ¿Quién contra quién? En eso está el juego. Y los críticos de hoy estamos dentro de esta actitud. Queremos estar en un juego literario cuyas reglas, sin embargo, hemos olvidado en gran medida.

Como es lógico, rara vez se imprime esta poesía destinada a circular de mano en mano y de boca en boca. Por ello, la clandestinidad acarrea ciertos problemas especiales cuando queremos estudiar esta provincia poética. El primer obstáculo que nos confronta es la escasez de sus textos. ¿Dónde buscarlos? Fuera de algunos ejemplos muy conocidos, no abundan los textos impresos y hay que recurrir a los manuscritos. De momento, la mejor fuente para la *sonetada* son los cartapacios y cuadernos de varios[8]. Dada la rica pero poco explotada mina de sonetadas que conocemos, es lógico suponer que existan bastantes más. Y los autores más probables serán los satíricos reconocidos así como los protagonistas de las grandes rivalidades literarias de la época: en principio, Góngora, Lope, Quevedo, Cervantes.

Pero al recurrir a los manuscritos supone topar una vez más con los problemas de la transmisión poética en el Siglo de Oro. Una poesía nacida en la discordia y nutrida por facciones y rivalidades poéticas corre

[8] Buen ejemplo de estos tesoros, que a menudo languidecen sin explorar en colecciones privadas, es la Colección Fernán Núñez, adquirida recientemente por la biblioteca Bancroft de la Universidad de California, Berkeley (MS UCB 143). Uno de sus 225 tomos (el número 180) se titula «Volumen de materias de burlas». Contiene, entre otras muchas joyas burlescas del Siglo de oro, una versión de la *Crónica burlesca de Carlos V* de FRANCESILLO DE ZÚÑIGA, la «Alabanza de los cuernos» y «Diálogo entre la cabeza y la gorra» de GUTIERRE DE CETINA, y una anónima «Genealogía de los modorros».

hasta cierto grado la misma suerte que el *jestbook* bufonesco [9]: una carrera desenfrenada sujeta a múltiples alteraciones y deformaciones, con las consiguientes y problemáticas variantes. Cuando tratamos productos anónimos de una época sembrada de enemistades, ¿cómo sabremos a quién atribuir un texto dado? Para el lector contemporáneo que estaba al tanto de las problemáticas relaciones literarias y personales, la identificación sería más que obvia. Para nosotros hoy día, no lo es tanto. Hay que intentar una reconstrucción histórica basada en las mutuas referencias textuales.

El proceso se puede ilustrar con una característica *sonetada* que se ha atribuido a Cervantes y a Góngora. Es la conocida diatriba antilopista, de cabo roto y con estrambote, que empieza «Hermano, Lope, bórrame el soné-» [10]. Bien sabemos que tanto Cervantes como Góngora gustaban de atacar a Lope, fustigando sus pretensiones y criticando las necedades, según ellos, de su obra. En fin, para intentar una atribución correcta, hay pocas opciones. Se impone el prestar gran atención al estilo, así como aducir evidencia de autoría entre otros poemas que anticipan o responden al que se tiene entre manos. En el caso de esta sonetada, el hecho de ser de cabo roto y estrambotado favorece la atribución a Cervantes. Nuestro gran humorista tenía una marcada preferencia por estos dos tipos de sonetos, mientras que Góngora no. Y si consideramos la *sonetada* escrita por Lope o por un defensor suyo que contesta evidentemente a los versos de la primera («Pues nunca de la Biblia digo lé-»), vemos que Lope, por lo menos, la atribuía a Cervantes [11]. Siguiendo esta lógica, pues, pero sin poder probarla fuera de toda duda, podemos mantener la atribución a Cervantes.

Volviendo a los problemas generales de este género semiclandestino, encontramos otra gran dificultad en el terreno lingüístico. Nos enfrentamos con una lexicografía también subterránea que apenas hoy estamos empezando a conocer. Todavía carecemos en gran parte de léxicos y marcos de referencia lingüísticos de base. Estos nos ayudarían a desentrañar los significados de un lenguaje que si a veces es terriblemente concreto, otras veces es también de lo más metafórico. La *sonetada* emplea un lenguaje blasfemo, escatológico y obsceno que cae dentro de un concepto estilístico puramente bufonesco [12].

[9] Los *jestbooks* bufonescos eran pequeñas colecciones de las burlas, los chistes y las anécdotas, generalmente recopilados por mano ajena, de los bufones de corte. Sobre el *jestbook*, en general, ENID WELSFORD, *The Fool: His Social and Literary History* (London, 1935), 22.

[10] Texto de MIGUEL DE CERVANTES, *Poesías completas*, ed. Vicente Gaos, 2 tomos (Madrid: Castalia, 1981), 2: 413-414.

[11] Texto en JUSTO GARCÍA SORIANO, *Los dos «Don Quijotes»: Investigaciones acerca de la génesis de «El Ingenioso Hidalgo» y de quién pudo ser Avellaneda* (Toledo: Rafael Gómez-Menor, 1944), 119.

[12] Debe recordarse que la literatura bufonesca, al apoyarse siempre en la sátira de personas y modas, es respaldada por un dominio absoluto del lenguaje insultante. A este

En el terreno de lo obsceno, casi cualquier palabra o actividad contiene un sentido sexual latente. De hecho, la retórica del erotismo hace que toda actividad intensa y rítmica sea metáfora de la actividad sexual. O sea, toda relación entre sujeto, verbo y predicado llega a simbolizar la relación física entre hombre y mujer. De esta manera, dentro de un contexto sugestivo todo objeto o actividad puede interpretarse como una imagen sexual [13]. Estamos en el terreno resbaloso del doble sentido, de la sugerencia, de la insinuación.

Esto puede apreciarse, por ejemplo, en el diálogo sonetil entre Rocinante y Babieca que se encuentra entre los versos preliminares de la primera parte del *Quijote*. El lenguaje del poema está cargado de dobles sentidos. Basta un ejemplo: Rocinante reniega de su amo, diciendo que no le deja ni un bocado de «paja». En este caso el juego de palabras es tan malicioso como trasparente. Al pobre rocín le falta la alimentación y lo mismo placer sexual. Sin duda está recordando la aventura de los yangüeses cuando su súbito interés en «las señoras facas» termina en una paliza para todos. Pero la mención de tal palabra con pleno significado erótico es, además, un dardo dirigido al gran aventurero del amor, Lope de Vega. En un romance anterior, Góngora había creado un genial juego de palabras alrededor de los términos *paja* y *paje* para burlarse de Lope y sus peripecias amorosas con Micaela de Luján [14]. De ahí que este soneto, que siempre se ha considerado «burlesco», se vuelva sonetada. En realidad, todos los sonetos que enmarcan la Primera Parte del *Quijote* esconden alusiones insultantes a Lope, y en este aspecto pueden considerarse verdaderas sonetadas [15]. Son productos de un mundillo literario subterráneo en constante ebullición, al cual tenemos hoy difícil acceso.

En otros casos, la ambigüedad lingüística es tan sutil que las significaciones virtuales de una palabra o expresión pueden pasar desapercibidas. Por eso los campos lingüísticos del insulto, de la blasfemia, y de la escatología reclaman en el día de hoy tanta atención. El lenguaje peculiar de la invectiva bufonesca requiere trabajos especializados parecidos a los realizados recientemente en las lexicografías del erotismo y de la poesía germanesca [16].

respecto, el predominio verbal de la bufonería española ha sido advertido por Diane Pamp de Avalle-Arce, que alinea la «palabrería pirotécnica» del famoso bufón Francesillo de Zúñiga con la de Guevara, Góngora y Quevedo. Véase su edición de la *Crónica burlesca del emperador Carlos V* (Barcelona: Crítica, 1981), 35.

[13] En este sentido, PIERRE GUIRAUD, *Sémiologie de la sexualité* (París: Payot, 1978), especialmente el capítulo V: «La Rhétorique de l'erotisme».

[14] En la sátira erótica «Desde Sansueña a París», una cierta Berenguela «da a un paje / lo que a tantos amos niega» mientras que Dudón, famoso médico francés del siglo XIII, comenta: «Basta, señores, que andamos / tras la paja muchas bestias». LUIS DE GÓNGORA, *Romances*, ed. Antonio Carreño (Madrid: Cátedra, 1982), 193-199.

[15] Analizo dichas alusiones en mi tesis doctoral inédita «Cervantes and the Burlesque Sonnet», Harvard University, 1987, 283-299.

[16] En el campo del erotismo, PIERRE ALZIEU, ROBERT JAMMES e IVAN LISSOURGUES, *Poesía erótica del Siglo de Oro* (Barcelona: Crítica, 1984). Para la germanesca, los estudios

Y hay otro problema que deriva de la falta de información lexicográfica. Es que, a tantos siglos de distancia, a veces carecemos del punto de sensibilidad lingüística necesario para captar las sutilezas de significado y de tono contenidas en estas expresiones. Todo esto se complica cuando se trata de términos que ya no utilizamos hoy día. Sirva de ejemplo un motivo bufonesco de gran popularidad en la poesía áurea y que en otro lugar he llamado «la burla equina».

Esta burla poética floreció como resultado directo del romance morisco «Ensíllenme el potro rucio» de Lope. Como todos sabemos, Góngora se había hastiado del célebre poema lopesco. Entonces sacó su brillante parodia «Ensíllenme el asno rucio»[17]. A partir de aquel momento Lope y Góngora eran enemigos. Y desde entonces los poetas rivales se insultarían cada vez más con toda una gama de términos equinos: asno, rocín, rucio, mulo, frisón, Babieca, Pegaso. Todas estas expresiones abundan en las *sonetadas* del Siglo de Oro. Y cuando profundizamos un poco en la historia socio-literaria de los equinos, aprendemos que su mención trae consigo un surtido variadísimo de asociaciones: desde la burla mitológica hasta las connotaciones de necedad, de cornudez y de vergüenza pública. De hecho, en el Siglo de Oro, Pegaso se transforma en «rocín alado». En Francia los cornudos eran obligados a pasear por las calles montados de espaldas en un asno[18]. En España el mismo animal era la montura de las prostitutas y del reo en los castigos públicos. Y esto sin mencionar los diversos papeles desempeñados por los equinos en el folklore y en las fiestas populares europeas[19]. Ya que se trata de una broma tan peculiar a cierto tipo de poesía, merece tal lenguaje renovada atención crítica.

Todos estos problemas de textos, del anonimato, y de la falta de estudios lingüísticos de base, nos llevan a un último obstáculo, quizás el mayor. Aunque hoy empezamos a superarla, todavía opera cierta actitud de exagerada reserva hacia la poesía burlesca en general, sobre todo con respecto al mundo subterráneo de la invectiva bufonesca. Tendemos a pasarla por alto, especialmente cuando se trata de las grandes figuras. El

de JOSÉ LUIS ALONSO HERNÁNDEZ: *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: La Germanía (Introducción al léxico del marginalismo)* (Salamanca: Universidad, 1979) y *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro* (Salamanca: Universidad, 1979).

[17] Impreso por primera vez en *Flor de Varios Romances Nuevos. Primera y Segunda parte* (Barcelona, 1591), posteriormente en *Flor de Varios y Nuevos Romances. Primera, Segunda, Tercera Parte* (Lisboa, 1592), y *Romancero General* (1600). Texto con variantes principales en Góngora, *Romances*, ed. cit., 153-157. Sobre las circunstancias de su aparición, EMILIO OROZCO DÍAZ, *Lope y Góngora frente a frente* (Madrid: Gredos, 1973), 26-39, y M. SOLEDAD CARRASCO URGOITI, «Vituperio y parodia del romance morisco en el romancero nuevo», *Culturas populares. Diferencias, divergencias, conceptos*, Actas de Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, 1983 (Madrid: Casa de Velázquez, 1986), 117-118.

[18] Discusión de la llamada «chevauchée de l'âne» en FRÉDÉRICK TRISTAN y MAURICE LEVER, *Le monde à l'envers* (París: Hachette, 1980), 32-34.

[19] Sancho y su rucio no se hurtan, por supuesto, a este trasfondo.

caso de Cervantes es claro: insistimos en aprisionar su poesía en una especie de camisa de fuerza de castidad. Pero Cervantes no es siempre el poeta casto y puro cuya humilde pluma, según él, «no voló por la región satírica».

Todo lo contrario, Cervantes, ha sido un maestro de este género. De hecho, los versos preliminares del *Quijote* son las *sonetadas* más irónicas y sutiles que jamás se han escrito. Quien mejor comprendió la burla fue su víctima inmediata: Lope de Vega. Aún más, en torno a Cervantes se produjo todo un núcleo de interés. Las sonetadas antilopescas de la Academia de Ochoa revelan una clara impronta cervantina, a pesar de ser con toda probabilidad un trabajo de equipo. Quiera o no, Cervantes ocupa así un lugar destacado entre los poetas bufonescos.

En conclusión, la *sonetada* y la poesía bufonesca en general ofrecen varias perspectivas de investigación. Primero, hay que rescatar esta poesía subterránea del olvido y de la clandestinidad a través de nuevas ediciones críticas. He intentado un primer paso en esta dirección al recoger y comentar las sonetadas relacionadas con Cervantes en mi reciente tesis doctoral. Debemos incorporar esta obra a nuestros estudios de la literatura áurea primero porque representa un *corpus* poético inexplorado, y también para ampliar nuestros conocimientos socio-literarios de la época. Tenemos que aclarar la estética de la poesía bufonesca partiendo de estudios lexicográficos de base. Olvidemos nuestros juicios de valor sobre lo que es y lo que no es «poesía». En aquel entonces la vida y la poesía se entrelazaban de tal manera que se hacían inseparables. El verso era el vehículo preferido para la expresión de todos los sentimientos humanos. Al lado del amor y la amistad, figuran la envidia, el odio y la burla. La *sonetada* es tan sólo un subgénero de la poesía bufonesca, pero su estudio ilumina no sólo los pequeños rencores de los poetas áureos, sino su poética y su mundo literario también.

Despertémonos hasta donde podamos a esta realidad poética. Ignorar lo que existe, y no intentar rescatar y publicar lo que aún no ha visto la luz del día, es querer falsificar la historia literaria. Para completar nuestra visión por lo menos de los grandes poetas áureos, tenemos que incorporar esta obra clandestina a su saldo poético. Además, siempre cabe la posibilidad de que esta poesía responda en cierto modo a sus sentimientos más auténticos.

Adrienne LASKIER MARTÍN

HACIA UNA EDICIÓN DE *HISTORIA DE LA NUEVA MEXICO* DE GASPAR DE VILLAGRÁ (ALCALÁ: LUIS MARTÍNEZ GRANDE, 1610)

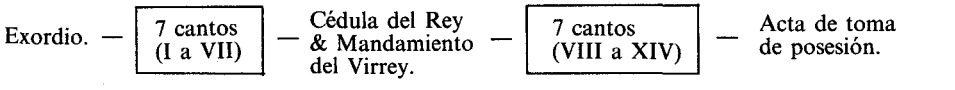
Convencidos de que es indispensable la preparación cuidadosa de la base técnica que permite la investigación científica de la literatura relativa a la expansión territorial ultramarina de España durante los siglos XVI y XVII, nos hemos propuesto editar el poema *Historia de la nueva México* de Gaspar [Pérez] de Villagrá, manifestación de la épica culta, publicada en 1610. Estimamos de interés a los estudiosos la disposición de una edición crítica de la *editio princeps* donde se utilice un método riguroso de crítica textual en la fijación del texto, y creemos de importancia las informaciones, disquisiciones y notas que, junto a otros componentes del aparato editorial, acompañarán el texto.

El libro se reimprimió a comienzos de nuestro siglo (*Historia de la Nueva México por el Capitán Gaspar de Villagrá, reimpresa por el Museo Nacional de México, con un Apéndice de documentos y opúsculos,* 2 tomos. México: Imprenta del Museo Nacional, 1900): edición seudofacsímil atenta sólo a la función del texto como informante histórico. Su traducción al inglés es todavía más decepcionante (por Gilberto Espinosa, *History of New Mexico by Gaspar Pérez de Villagrá.* Los Angeles, California: The Quivira Society, 1933): se llevó a cabo en prosa con una decidida propensión al sumario.

Todavía carece de un buen estudio de su naturaleza «literaria», y de una ubicación crítica dentro del mapa de las letras españolas durante el siglo XVII [1]. No obstante la comprobable popularidad de la épica culta a

[1] En nuestro estudio «El poema épico *Historia de la nueva México* (Alcalá: Luis Martínez Grande, 1610) de Gaspar Pérez de Villagrá» (planteamientos previos a la decisión de preparar una edición crítica de la obra; en prensa), una lectura conforme a las prácticas literarias del texto, y un sondeo en el entramado de los 34 cantos, nos permitió distinguir una división interna, aunque no así especificada, en dos partes:

(I) *Cantos I a XIV* = Relaciones de trasfondo y salida-tránsito-llegada al Río Grande del Norte (5,118vv. + tres documentos en prosa):



lo largo del período que va desde Carlos I a Carlos II (Frank Pierce registra 211 poemas épicos escritos entre 1550 y 1700, en *La poesía épica del Siglo de Oro,* Madrid: Gredos, 1961: 327-366), escasamente se investiga este género que, de acuerdo con Pierce, con quien coincidimos, es algo «más que una pieza de museo perteneciente a una época y a unos gustos definitivamente pasados y caducados» (321). La obra de Villagrá ha sufrido, al igual que otras, del prejuicio adscrito a esa modalidad literaria. Confiamos que el estudio crítico incluso en nuestra edición subsane en parte esa omisión.

Establecido nuestro plan-de-trabajo, y conclusa la primera etapa de lo que será el acompañamiento de texto (Estudio preliminar y Bibliografía; quedan para más tarde las Notas, el Glosario, los Apéndices y el Indice), hemos podido determinar una serie de problemas en la edición de *Historia de la nueva México* que han obligado al establecimiento de criterios propios para poner en función manipulaciones, coherentes y sistemáticas, que puedan salvar la integridad lingüística del texto y su carácter artístico. Fundamentamos nuestros procedimientos editoriales en asentamientos metodológicos propuestos por G. Pasquali (*Storia della tradizione e crítica del testo,* Florencia: Le Monnier, [1934] 1964); Pablo Jauralde Pou (*Manual de investigación literaria,* Madrid: Gredos, 1981, pp. 152-197); Alberto Blecua (*Manual de crítica textual,* Madrid: Castalia, 1983), y Luis Astey V. (*Procedimientos de edición para la Biblioteca Novohispana,* México: El Colegio de México, 1985). [2]

Coordenada temporal: antigüedad normexicana hasta el 30 de abril de 1598.
(II) *Cantos XV a XXXIV* = Pacificación-evangelización-población, con sus concomitantes problemas, y confirmación sacramental de ésas mediante la guerra *justa* (6.466vv. + un conjunto protocolar en prosa):

9 cantos (XV a XXIII): sucesos desde el 1 de mayo hasta diciembre de 1598, cuando el nuevo orden de gobierno es violado por Acoma.	2 cantos en función de eje (XXIV & XXV): actividades de comunicación	9 cantos (XXVI a XXXIV): guerra *justa* contra el Peñol de Acoma, esfuerzo bélico declarado y concluido en enero de 1599.

Coordenada temporal: 8 meses de 1598 + 1 mes de 1599.
Será la voz de un soldado la que habla —con todas las peculiaridades lingüísticas, hasta *anti-poéticas,* que esto implica—, pero es la mano de un artista *nuevo* la que moldea.

[2] Modificamos ciertos aspectos técnicos siguiendo a: «The Center for Scholarly Editions: An Introductory Statement», *Publications of the Modern Language Association,* 92 (1977): 586-97; PETER L. SHILLINGSBURG, «Critical Editing and the Scholarly Editions», *Scholarly Publishing,* 9 (1977-78): 31-40; G. THOMAS TANSELLE, «Textual Scholarship», *Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures* (Joseph Gibaldi, ed.; New York: MLA, 1981): 29-52. Para la mecánica de la redacción: WALTER S. ACHTERT & JOSEPH GIBALDI, *The MLA Style Manual* (New York: MLA, 1985), salvo en aquellos casos en desacuerdo con las normas ortográficas del español, donde se seguirá la práctica castellana.

Dados los límites de una comunicación corta, nos proponemos presentar aquí solamente a) los problemas en la puntuación confrontados al editar el texto de *Historia...*, b) los factores en el sistema de comunicación que definen los problemas planteados y c) las estrategias editoriales que, como solución a los problemas dados, hemos elegido.

Es un libro rarísimo. Más asequibles son los documentos para su anotación [3]. Describimos aquí el libro (14 × 9, 5 cm.):

PORTADA: HISTORIA DE LA NVEVA / MEXICO, DEL CAPITAN / GASPAR DE VILLAGRA. / DIRIGIDA AL REY D. FELIPE / nueſtro ſeñor Tercero deste nombre. / Año [escudo con orla] 1610. / CON PRIVILEGIO. / En Alcala, por Luys Martinez Grande. / A costa de Baptiſta Lopez mercader de libros.

COLOFÓN: Impreſſo en Alcala de Henares, / por Luys Martinez Grande. / Año 1610. Al folio 288*r*.

PRELIMINARES: Retrato del autor (en orla: «✠ EL CAPITAN [filete] GASPAR [escudo] DE VILLAGRA. DE EDAD 55 AÑOS.»).—Tasa por Diego Gonzalez de Villaroel, en Madrid a 27 de abril de 1610 («Yo Diego Gonçalez de Villaroel, Eſcriuano de Camara del Rey...»).—Fe de erratas, por el Maestro Sebastian de Lirio y el Licenciado Murcia de la Llana, en la Universidad de Alcalá a 10 de abril de 1610 («Yo el Maeſtro Sebaſtian de Lirio Cathedratico de prima de Griego, en la Vniuerſidad de Alcala, y Corrector de libros della: y anſi miſmo yo el Licenciado Franciſco de Murcia de la Llana, criado de ſu Mageſtad y ſu Corrector general de libros en ſus Reynos...»).—Censuras del libro, por el Maestro Espinel, en Madrid a 19 de diciembre de 1609 («La hiſtoria de la Nueva Mexico, poema heroico...»), y el Doctor Cetina, en Madrid a 10 de diciembre de 1609 («Por mandado y comiſion de los ſeñores del Conſejo, è hecho ver la...» [8].—Censura del Padre Presentado Fray Domingo de los Reyes, en el Colegio de santo Tomás de Madrid a 20 de diciembre de 1609 («Por mandado de vueſtra Alteza, è viſto la...»).—Licencia y privilegio por diez años, en Valladolid a 7 de marzo de 1610, por Jorge de Tovar («EL REY. Por

[3] La reimpresión *Historia de la Nueva México por el Capitán Gaspar de Villagrá* (México: Imprenta del Museo Nacional, 1900), en dos tomos, presenta someras informaciones en la Introducción del tomo I (donde se incluye el texto de *Historia...*) y una colección de 34 documentos relativos a Gaspar de Villagrá en el Apéndice Primero del Tomo II (pp. 1-89). Otras fuentes documentales son: *Historical Documents relating to New Mexico, Nueva Vizcaya, and Approaches Thereto, to 1773,* Vol. 1, editado por Charles Wilson Hackett (Washington, D.C.: The Carnegie Institution, 1923); GEORGE P. HAMMOND y AGAPITO REY, *Don Juan de Oñate, Colonizer of New México: 1595-1628* (Alburquerque, N.M.: The University of New Mexico Press, 1953); *Documentos para servir a la historia del Nuevo México: 1538-1778,* 13 de la Colección Chimalistac (Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1962); y ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ, «Gaspar Pérez de Villagrá en la Nueva España», *Cuadernos del Centro de Estudios Literarios,* 1 (Universidad Nacional Autónoma de México, 1970): 3-21.

quanto por parte de vos...»). Dedicatoria del autor AL REY NUESTRO SEÑOR, sin fechar («AVIENDO de hazer la direccion de los muchos trabajos de aquellos Eſpañoles, que por ſolo ſeruir...»).—Prólogo del autor, sin fechar («Vna de las mayores infelicidades que puede auer en los hechos humanos, es faltarles hiſtoriadores...»).—Canción del Licenciado Juan de Valdés Cavallero de la Orden de S. Estevan, a don Juan de Oñate («O Tu varon que al baruaro arrogante...»).—Soneto del Maestro Espinel, al Adelantado don Juan de Oñate, y el Capitán Gaspar de Villagrá («ABRIR caminos donde no uvo ſenda...»).—Canción del Licenciado Sánchez, Colegial trilingüe Catedrático de prima de Hebreo, a don Juan de Oñate («DEXAD aora del Caſtalio coro...»).—Soneto de Luis Tribaldos de Toledo, al General don Juan de Oñate («VIO Villagra tan grande y tan profundo...»), y canción pindárica en loor del Capitan Gaspar de Villagrá y don Juan de Oñate («CASTILLA madre glorioſa...»).—Soneto del Licenciado Alonso Sánchez, Colegial trilingüe, al Rey Nuestro Señor, en nombre del General don Juan de Oñate, y del Capitán Villagrá («O Sol de Eſpaña, que en leon preſente...»).—Décima de don Diego Abarca, al Capitán Gaspar de Villagrá («VUESTRA muſa heroica canta...»).—Décima de Hernando Bermúdez Carvajal, gentilhombre del Duque de Sesa, al Capitán Gaspar de Villagrá («SI tal gloria Villagrà...»).—Soneto de doña Bernarda Liñán, al Capitán Gaspar de Villagrá («GRANDES empreſas, marauillas nueuas...»).—Tabla de materias («TABLA DE TODOS LOS CANTOS QUE EN eſta hiſtoria ſe contiene. || Canto primero, que declara...»). 24 folios sin numerar.

TEXTO: Dividido en treinta y cuatro cantos: 11.584 versos + tres insertos (documentos) en prosa.—Tras el último verso del Canto XXXIV («FIN») lleva una Canción de don Gabriel Gómez al Capitán Gaspar de Villagrá («Mano, que eſpada y pluma...»). 287 folios numerados.

EJEMPLARES USADOS: Harvard University (Houghton Library y Peabody Museum), Cambridge, Massachusetts, EE.UU.

Generalmente, tocante a la transcripción y disposición del texto, las decisiones acerca del empleo de marcas gráficas como la letra mayúscula, el acento y el signo de puntuación son las más fáciles. Al constituir el texto de *Historia de la nueva México,* no hemos tenido dificultad en determinar el uso de mayúsculas (práctica moderna en la primera letra de cada oración; conservación de aquellas iniciantes de una palabra que el autor, por motivos propios, ha querido destacar señalándola así), ni del acento (sistema moderno, incluyendo su empleo en mayúsculas que lo requieran), pero el caso de la puntuación nos ha hecho meditar largamente en torno a la retención de la puntuación originaria *versus* una

modernización (norma culta actual) que permita la inteligencia del texto. El problema anterior no ha surgido porque tenga que elegir entre conservar una puntuación suprasegmental (práctica más o menos seguida durante los siglos XVI y XVII) o actualizar ésa (presente modo sintáctico y lógico), sino a causa de unas válidas inquietudes en cuanto a la utilización excesiva de la coma en un texto *unicus* que bien pudiese proceder de un sistema expresivo propio a Villagrá, cuya voluntad autorial debería respetarse. Por supuesto, nuestra preocupación se complica al tener forzosamente en cuenta la participación de cajistas y, posiblemente, otros interventores en la impresión de *Historia....*

Nuestro problema particular versa sobre el retener o no los signos coma, dos puntos y punto final de oración, tal como aparecen impresos en 1610; el signo punto y coma no se usó en la impresión. Un examen de la frecuencia con que Villagrá usa esos signos auxiliares revela: a) de los treinta-y-cuatro cantos, quince terminan con punto final mientras diez-y-nueve acaban en coma, b) sólo hay veinte-y-una instancias de empleo de dos puntos, funcionando catorce de éstos con el valor de punto final de oración, y c) a través de todo el poema el uso de la coma es abusivo, sirviendo ésta arbitrariamente como coma, dos puntos y punto final, sin sistematización alguna.

Nuestra reacción inicial ante esa desmedida presencia de la coma fue estudiar la condición como un posible indicio autorial de la índole oral del texto: así las pausas exigidas por la elocución sonora, sujeta a menesteres respiratorios, bien podrían haber sido marcadas por Villagrá, preocupado por la comunicación visual-acústica y no por la cohesión de unidades semánticas. Sometimos el texto a una serie de pruebas, y tuvimos que concluir que la predisposición a violar el carácter unitario de la oración, mediante una puntuación inconsistente y la mayor parte de las veces sin función adjutoria tocante el sentido de la frase, no transmite un mensaje ancilar al acto de lectura.

Tomemos el fragmento final en un canto de *Historia...* —al azar— para ilustrar nuestras inquietudes críticas e inferencias:

> Aqui los dos a una replicaron,
> Por no dar de flaqueza mas ſoſpecha,
> Armas nos han de dar y no mugeres,
> Si auemos de auer premio en las batallas,
> Mas porque no ſe entienda que queremos,
> Por miedo de la muerte aqui eſcuſarnos,
> De ver á los Caſtillas prometemos,
> Por nos, y por los muchos que quiſieran,
> Salirſe deſte pueſto, y no aguardarlos,
> De quedarnos aqui con mas firmeza,
> Que eſtan los altos montes quando aguardan,
> A quien los rompa, tale y los abraſe,
> Y porque ya la gente Caſtellana,

Aprieſſa ſe diſpone, quiero luego,
Diſponerme ſeñor, porque me es fuerça,
Venir con todos ellos á eſta fuerça,
(Versos finales del Canto XXVI: fol. 222r-v.)

Nótese que todos los versos, hasta el canto mismo, terminan en coma. El discurso al alimón de los bravos Gicombo y Bempol (opositores de los «Castillas» en la guerra contra Ácoma) no se introduce con dos puntos ni lleva punto final; la falta de comillas para deslindar el diálogo se entiende, pues no era práctica tipográfica usual en aquella época. Las comas internas separan segmentos de una cláusula explicativa intracoherente. En serie de voces, se pone coma ante la conjunción que liga el último miembro de la serie; no es una peculiaridad, pues en otros lugares no se pone coma ante la cópula en una serie. Resalta el que no se marque la interrupción del relato después de «abrafe», ya que los últimos cuatro versos se dirigen, con inmediatez de conversación, al rey Felipe III, destinatario explícito del poema; se repara al igual que el vocativo «ſeñor» no va precedido de coma. No incluye el fragmento citado todos los problemas, en cuanto a la puntuación, presentes en *Historia...*, pero permite un atisbo dentro de la maraña signográfica que se nos presenta al editar los 11.584 versos de ese poema; retenemos la puntuación original de los textos en prosa inclusos, sea confusa o no, pues colegimos mediante el examen de ellos que representan una copia más o menos fiel de los documentos primarios.

Frente a un largo texto caracterizado por la disconformidad del sistema (asistemático) de puntuación, sólo percibiendo un procedimiento estable —el empleo de la coma al cabo de cada verso: de los 11.584, 11.569 terminan con coma—, y convencidos de que la operación coma-tras-endecasílabo no es un indicador de descansos en la corriente sonora dentro de un discurso maquinado como oral aunque gráficamente rendido, conjeturamos esa única práctica consecuente como señal translaticia, asentada por los cajistas/compositores, de una marca (¿?) colocada por Villagrá para señalar el fin-de-endecasílabo en el texto manuscrito entregado al impresor. Esta suposición —en ningún modo una certeza— nos induce a utilizar el sistema moderno de puntuación —excepto el guión en palabras compuestas y la raya para dividir los diálogos y para destacar las claúsulas intercalares no trabadas al período en que se incluyen— en la edición de *Historia....* Así el fragmento antes citado se establecería:

Aquí, los dos a una, replicaron
por no dar de flaqueza más sospecha:
«Armas nos han de dar, y no mugeres,
si avemos de aver premio en las batallas.
Mas, porque no se entienda que queremos
por miedo de la muerte aquí escusarnos

de ver a los Castillas, prometemos,
por nos y por los muchos que quisieran
salirse deste puesto y no aguardarlos,
de quedarnos aquí con más firmeza
que están los altos montes cuando aguardan
a quien los rompa, tale y los abrase».
Y porque ya la gente Castellana
apriesa se dispone, quiero luego
disponerme, señor, porque me es fuerça
venir con todos ellos a esta fuerça.

Nuestra estrategia editorial, tocante a la puntuación en la constitución del texto en la edición crítica de *Historia de la nueva México,* consiste, a la larga, en puntuar el poema como irreflexivamente se hace en una edición modernizada. ¡Ahí está la diferencia! Lo que es irreflexivo en un actualizador, ha sido en nuestra edición producto de un meditado proceso de elección. Es este a veces tedioso trabajo fundamental, este razonamiento de la elección, creemos, lo que, aunque conduzca a un incomplejo recurso editorial aparentemente fácil de determinar, salvaguarda el texto. Queda también como un valioso informante de la historia del libro.

Adriana LEWIS GALANES

LA EDICIÓN DE TEXTOS TEATRALES BREVES

Las obras teatrales breves del Siglo de Oro plantean al editor actual una serie de dificultades derivadas de las peculiaridades que les son inherentes. Entremeses, loas, jácaras, bailes y mojigangas nacieron como complemento de la fiesta teatral barroca formando una unidad, que el proceso de transmisión hace difícil reconstruir [1]. Son, por tanto, parte del espectáculo y, a juzgar por su transmisión impresa, tuvieron el favor del público.

Tres cuestiones se plantean cuando nos acercamos a ellas:

1. ¿Cúales son los motivos y las consecuencias de la aparente despreocupación de los autores barrocos por esas piezas?
2. ¿Cómo se transmitió y en qué situación se encuentra en estos momentos el conocimiento del teatro breve áureo?
3. ¿Qué criterios son los mejores para editar hoy teatro breve del Siglo de Oro?

La respuesta a ellas es el motivo del presente estudio, en busca de un mejor conocimiento de este teatro.

1. Motivos y consecuencias de la despreocupación de los autores

1.1. El descuido de los dramaturgos por estos géneros teatrales breves puede responder a distintas causas:

— Venta de la pieza teatral al director de la compañía y pérdida de los derechos sobre su obra.
— Pérdida o destrucción de los posibles autógrafos y deficiente transmisión —incluso en vida de los autores— en manos de directores y actores.
— Baja consideración económica de estas obras, que en las partidas de gastos están con frecuencia englobadas con la pieza mayor junto a la que se representaron.

[1] Un intento con éxito es el que desarrolla A. de la Granja en *Entremeses y mojigangas de Calderón para sus Autos Sacramentales*, Granada, 1981.

— Descrédito de las obras breves, para quienes tenían composiciones de más valor literario.
— Deseo de soslayar la censura que, ante los contenidos de algunas de las piezas, podía haber puesto reparos y desprestigiado a su autor.
— Colaboración de dramaturgos cercanos en la composición de las obras.
— Escasa valoración por parte de sus autores, que las veían como compañía indispensable en la fiesta teatral.

Alguna o varias de estas circunstancias reunidas pudieron ser motivo de que se les prestase una atención menor que al resto del teatro del Siglo de Oro. Tenemos testimonios de que, en ocasiones, hubo voluntad explícita de no editarlas. Buena prueba es la noticia que se lee en portada del manuscrito 16.291 de la Biblioteca Nacional de Madrid:

> Estos sainetes son de los mejores ingenios de España Don Pedro Calderón y Don Agustín Moreto, los cuales no se han impreso porque lo rehusaron sus autores.

1.2. Las consecuencias de este tratamiento del teatro breve son graves en cuanto afectan a asuntos tan importantes como la atribución, cronología y título de las piezas.

1.2.1. La anonimia es frecuente en manuscritos y obras impresas. Para comprobarlo, basta una mirada al *Catálogo* de A. Fernández-Guerra incluido en el de C. A. de la Barrera o al índice de la *Colección* preparada por E. Cotarelo [2]. Los problemas de atribución afectan a este teatro aun en vida de los autores: no es raro encontrar piezas atribuidas a dos dramaturgos mientras uno de ellos vive, como sucede con el entremés *Las lenguas* a nombre de Calderón y de Cáncer [3].

Son frecuentes las refundiciones seguidas a la muerte del primer autor; en el caso de la mojiganga *La pandera* de Calderón, refundida por Pablo Polop [4].

Ante las dificultades que plantea la atribución, se impone la elaboración de criterios para establecer las obras que con seguridad pertenecen a un dramaturgo y aquellas otras que podrían ser también suyas, pero carecen de alguno de los requisitos exigibles: le fueron atribuidas en fecha

[2] C. A. DE LA BARRERA Y LEIRADO, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1860 (Ed. facsímil, London, 1968), pp. 603-655, y E. COTARELO Y MORI, *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, (Madrid, 1911, dos tomos).

[3] Atribución que desarrollaré en otro lugar. A nombre de Calderón en los ms. 16.768 y 21.815 BNM y en *Entremeses varios* de fines del siglo XVII. Dan como autor a Cáncer el ms. 16.768 con letra posterior a la del texto, y las ediciones de *Floresta*, 1691, y *Manojito*, 1700.

[4] Cf. mi artículo «Un códice de teatro desconocido del siglo XVII. Edición de la mojiganga *La pandera* de Calderón», *Criticón*, 37, (1987), 169-201.

posterior a su muerte o se imprimieron mientras aún vivía con nombre de otro autor, además de con el suyo. Esta diferenciación es la que elegí al preparar la edición crítica del teatro corto calderoniano [5].

Sólo se podría atribuir definitivamente una pieza a un autor si se encontrase autógrafa o con su firma. Con esa premisa, poco podríamos avanzar hoy en el conocimiento de los autores del teatro breve.

En los casos, que son mayoría, en que no se den esas circunstancias, hay que establecer hipótesis orientativas. Tenemos autores que, aun sin firmar, dejan su marca en las obras. Estructuras mentales encuentran lugares paralelos en otras piezas de atribución segura, cuando no son frases y aún versos completos los que se repiten. Sólo un conocimiento profundo del autor puede ayudar a captar esas reiteraciones. También la métrica contribuye a aceptar o desechar hipótesis, como H. E. Bergman afirma respecto a *Don Gaiferos:* «Las anomalías métricas de *Don Gaiferos* (...) rotundamente lo declaran apócrifo» [6].

1.2.2. El teatro breve aparece sin datar en muchos casos, y sólo en algunos es posible averiguarlo con más o menos certeza a partir de las propias obras. Las de publicación permiten establecer una fecha *ad quem.* Son indicativos de cronología los nombres de autores, con algunas puntualizaciones para las que no hay lugar. Sólo indicar que en ocasiones se incorpora su nombre al texto de la representación, de forma que, si otra compañía quisiera utilizarlo, debería introducir modificaciones [7]. Son muy útiles obras como las de C. Pérez Pastor o las más recientes de N. D. Shergold y J. E. Varey [8].

Las memorias de apariencias pueden contribuir a la datación. En ellas se basan E. Rodríguez y A. Tordera para fechar la mojiganga *La garapiña* como una de las últimas obras de Calderón [9].

La referencia a sucesos coetáneos o pasados, a modas y a personas, las citas de otras obras y particularidades de la métrica, sirven para establecer jalones cronológicos.

1.2.3. La tercera consecuencia del descuido al que se sometió este teatro es la imprecisión de los títulos. La misma pieza puede tener varios en fechas cercanas: es el caso de *Los mudos* y *Las reverencias,* que son la misma obra de Mato Fragoso [10].

[5] *Calderón de la Barca: Teatro cómico breve,* KASSEL, (En prensa).

[6] H. E. BERGAM, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses,* Madrid, 1965, p. 26.

[7] Ejemplo de estas adaptaciones es el entremés que estudia y edita F. SERRALTA, «*El hidalgo* —primera parte—, entremés anónimo (¿de Solís?)», *Criticón,* 37 (1987), 203-225.

[8] C. PÉREZ PASTOR, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca,* Madrid, 1905, y N. D. SHERGOLD y J. E. VAREY, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón (1637-1681),* Madrid, 1961, *Teatros y comedias en Madrid. Estudio y documentos,* London, 1971-1973, tres tomos (en curso de publicación); *Genealogía, origen y noticias de los comediantes en España,* London, 1985.

[9] E. RODRÍGUEZ y A. TORDERA, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII,* London, 1983, pp. 166-167.

[10] Vid. E. COTARELO, *op. cit.*, p. C.

Piezas de un mismo autor, representadas en momentos distintos, pueden tener el mismo título, como sucede con el entremés y el baile *La plazuela de Santa Cruz* de Calderón.

Ocurre también que obras de diferentes autores reciben el nombre del protagonista: *El Mellado* es una jácara de Antonio de Cardona, otra de Calderón, un baile entremesado de Moreto y un baile en jácaras de Mato Fragoso.

La carencia de título llevó a que recibieran el de la obra con la que se representaron: *El Parnaso* es la mojiganga representada con el auto *El Sacro Parnaso* en 1659, como demostró A. de la Granja [11].

Dada la variabilidad e inexistencia de títulos en algunos casos, parece admisible que el crítico actual le dé el que parezca más adecuado, a fin de facilitar la referencia.

2. TRANSMISIÓN Y SITUACIÓN ACTUAL DEL CONOCIMIENTO DEL TEATRO BREVE ÁUREO.

2.1. Las piezas se han transmitido en manuscritos y ediciones, de los que sólo me referiré a los pertenecientes al siglo XVII.

El fondo más importante de manuscritos está en España: Biblioteca Nacional de Madrid y del Instituto del Teatro de Barcelona. La mayoría son copias utilizadas en una representación, lo que origina numerosos descuidos y variantes, porque la pieza está condicionada por las circunstancias.

La independencia del teatro breve respecto al que acompaña se inicia pronto. A partir de 1640 comienza a transmitirse en colecciones que reúnen piezas de distintos autores, además de en ediciones sueltas. Las ciudades con mayor número de impresiones son Madrid y Zaragoza, seguidas de Pamplona y Valencia. En pocos casos, las obras cortas de un autor individual forman libro autónomo [12] y aún en menos, se han conservado formando parte de la fiesta teatral.

Es muy útil el análisis de editores e impresores del siglo XVII, para determinar el éxito de estos géneros. En la mayoría de los casos, ambos se ocuparon de las piezas cortas de forma simultánea a otras publicaciones, como son las *Partes de Comedias* de varios autores.

En Madrid, Domingo de Palacio y Villegas costeó la edición de

[11] E. Cotarelo se refirió a ella señalando que «no se adivina la razón del título», *op. cit.*, p. CCC. Cf. A. DE LA GRANJA, «Doña Bárbula "convida": texto, fecha y circunstancias de una mojiganga desconocida de Calderón», *Criticón*, 37 (1987), 117-168.

[12] Durante el siglo XVII, FANCISCO NAVARRETE Y RIBERA, *Flor de entremeses*, Madrid: Catalina del Barrio y Angulo, 1640; LUIS QUIÑONES DE BENAVENTE, *Jocoseria*, Madrid: Francisco García, 1645; MANOEL COELHO REBELLO, *Musa entretenida de varios entremeses*, Coimbra, Manuel Díaz, 1658, y GIL LÓPEZ DE ARMESTO Y CASTRO, *Sainetes y entremeses representados y cantados*, Madrid: Gregorio Rodríguez, 1674.

Rasgos del ocio, 1661, en las prensas de José Fernández de Buendía. *Teatro poético,* 1654: *Rasgos del ocio, 2.ª parte,* 1664, y *Verdores del Parnaso,* 1668, fueron publicados por Domingo García y Morrás.

Juan de Valdés se ocupó de *Donaires del gusto,* 1642, del que no podemos saber la imprenta, porque el único ejemplar conservado carece de portada, y costeó *Autos Sacramentales,* 1655, que contiene piezas breves, impresas por María de Quiñones.

Juan Fernández pagó el volumen de *Autos Sacramentales,* 1675, donde se incorporan piezas cortas, y *Floresta de entremeses,* 1691. Ambos los realizó el impresor Antonio de Zafra.

Las demás colecciones de teatro breve de ese siglo corrieron a cargo de editores que sólo costearon una obra: Isidro de Robles pagó la edición de *Navidad y Corpus,* 1664, con obras cortas, en las prensas de José Fernández de Buendía. Francisco Serrano de Figueroa editó *Parnaso nuevo, 1.ª parte,* 1670, en la imprenta de Andrés García de la Iglesia y Antonio de Ribero, costeó la edición de *Floresta de entremeses,* 1680, realizada por la viuda de José Fernández de Buendía.

La actividad editorial en Zaragoza tuvo como editor destacado de este género a Iusepe Gálbez, que en las prensas de Juan de Ybar costeó *Teatro poético,* 1658, y *Laurel de entremeses,* 1660.

Los demás editores sólo se ocuparon de una colección: Pedro Esquert de *Entremeses nuevos,* 1640, en la prensa de Pedro de Lanaja, y de la imprenta de Diego Dormer salieron cinco colecciones de teatro breve: *Ramillete de sainetes,* 1672, a costa de Juan Martínez de Ribera; *Vergel de entremeses,* 1675, pagada por Francisco Martín Montero; *Migajas del ingenio,* 1675?, sin nombre de editor, y *Flor de entremeses,* 1676, costeada por Antonio de Ribero. A fines de siglo, los herederos de Diego Dormer imprimieron y costearon la edición de *Entremeses varios.*

En Valencia se publicó *Ramillete gracioso,* 1643, y en Pamplona, *Pintura de los poetas más conocidos,* 1687, de los que no he logrado datos. Esta última ciudad publicó varios libros del género al filo del siglo siguiente.

La mayoría de las ediciones citadas son legales, carecen de privilegio y tiene únicamente licencia de impresión. La recopilación de obras que incluyen parece haber estado a cargo del librero-editor (cf. prólogo de *Ociosidad entretenida,* 1668). En pocos casos se cita un recopilador distinto. Un ejemplo es *Donaires del gusto* con obras recogidas por Felipe de Soto.

Se hicieron a partir de copias de actores, pues se da a menudo la circunstancia de que varían nombres de lugar, para adecuarse a la representación, como es el caso de *Las lenguas:*

HOMBRE. ¿Qué es esto, alcalde honrado?
¿Dónde vais por aquí descaminado?

GRACIOSO. A Madrid.

(*Entremeses varios*, vv. 14-16)

ESTUDIANTE. ¿Qué es esto, alcalde honrado?
¿Dónde vais por aquí descaminado?
GRACIOSO. A Valladolid vo.

(Ms. 16.768 BNM, vv. 13-15)

CAMINANTE. Juan Rana,
¿dónde camina usted tan de mañana?
RANA. A Sevilla.

(Ms. 21.815 BNM, vv. 19-21)

Es frecuente la sucesiva edición de una obra corta en colecciones distintas, lo que prueba el triunfo entre el público-lector: el entremés *La reliquia*, de Moreto se publicó en *Teatro poético*, 1658; *Flor de entremeses*, 1676, y *Floresta de entremes*, 1691.

Por último, interesa notar como curiosidad sociológica que las dedicatorias suelen dirigirse a personajes de la nobleza.

2.2. El conocimiento del teatro breve del Siglo de Oro ha experimentado un gran avance en los últimos años. A raíz del Coloquio celebrado en Madrid en 1982 sobre *Teatro menor en España a partir del siglo XVI*, se sucedieron los trabajos, bien publicando nuevas recopilaciones de piezas cortas [13] o elaborando estudios sobre autores individuales [14]. Sin embargo, son todavía muchos los autores de estos géneros que no han recibido la atención de la crítica y aún más las obras anónimas que requieren un estudio urgente [15].

3. CRITERIOS PARA EDITAR TEATRO BREVE DEL SIGLO DE ORO EN EL SIGLO XX

Hay que considerar, en primer lugar, a qué público queremos llegar. Sabiendo que estas obras se representaron con gran aceptación entre un público amplio, la tarea del editor actual será respetar en lo posible el fácil acceso. Para conseguir este objetivo, sin perder calidad ni comprensión del texto, conviene realizar ediciones críticas en el sentido filológico tradicional, modernizando el texto para facilitar la lectura. Aun si se

[13] J. HUERTA CALVO, *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1985, y C. C. GARCÍA VALDÉS, *Antología del entremés barroco*, Barcelona, 1985.

[14] Cf. A. DE LA GRANJA, «Hacia una bibliografía general del teatro breve del Siglo de Oro. Primera parte. Estudios I», *Criticón*, 37 (1987), 227-246.

[15] Basta leer el índice de la Colección citada de E. COTARELO y la obra de H. RECOULES, referida al siglo XVIII,, *Les intermèdes des collections imprimèes. Vision caricaturale de la société espagnole au XVIIIe siécle*, Lille, 1973, dos tomos.

tratara de autógrafos, podría seguir siendo válido ese criterio, pues existen otros medios: microfilmes, fotocopias, facsímiles, etc., de que el estudioso interesado en el aspecto primitivo del texto, pueda conocerlo [16].

El aparato crítico puede también modernizar la ortografía de las variantes, porque, como F. Lázaro Carreter indica en su edición de *El Buscón* de Quevedo, «ninguna utilidad hubiera representado mantenerla tratándose de textos tan breves e insignificantes a este respecto» [17].

Por la peculiar transmisión de este teatro es necesario un estudio inicial que resuelva en la medida de lo posible los problemas de atribución, cronología y título, así como la referencia a la obra con la que se representó, si esto es viable.

La noticia bibliográfica recogerá de forma estructurada manuscritos y ediciones de las piezas, tal como J. Moll señala en su estudio de problemas bibliográficos del libro en el Siglo de Oro [18]. Convendrá establecer cuáles entre ellas son las más cercanas a la obra escrita por el autor. Las ediciones de autores del siglo XVII, realizadas en la segunda mitad del siglo, mientras los autores vivían en bastantes casos, suelen mostrarse en el cotejo de variantes como las más cercanas al original.

El estudio de las relaciones entre manuscritos y transmisión impresa se hará a través de todos los textos conservados, como indica A. Blecua y a pesar de opiniones como las de A. Dain [19], aunque tras el cotejo lleguemos a la conclusión de que un texto determinado carece de valor bibliográfico, en cuyo caso podremos indicarlo y prescindir de él en el aparato.

La constitución del *stemma* tras el análisis anterior, permite visualizar la relación entre los distintos miembros de la familia textual.

Se podría objetar que el texto crítico resultante sería el más perfecto y no necesariamente el mismo que salió del ingenio del autor. Es posible, pero esta hipótesis sólo se confirmaría en caso de tener el autógrafo. A pesar de ello o, más bien, gracias a ello, habremos dejado impresa una obra que agradecería el autor y podrán disfrutar los lectores.

Por último, las notas filológicas, situadas preferentemente a pie de página, explican el significado de lugares oscuros y establecen relación

[16] Han expuesto opiniones semejantes L. IGLESIAS FEIJOO, «La contribución de Jáuregui en las justas poéticas del Colegio Imperial por la canonización de San Ignacio y San Francisco Javier (con algunas notas sobre la edición crítica de textos clásicos)», *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter*, t. II, pp. 259-274; F. SERRALTA, «Las comedias de Antonio de Solís: reflexiones sobre la edición de un texto del Siglo de Oro», *Criticón*, 34 (1986), 156-174; I. ARELLANO, «El Entremés *Las visiones* de Bances Candamo», *Criticón*, 37 (1987), 11-35.

[17] F. QUEVEDO, *El Buscón*, ed. de F. Lázaro Carreter, Salamanca, 1965, p. LXXVII.

[18] J. MOLL, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *BRAE*, 59 (1979), 49-107.

[19] A. BLECUA, *Manual de crítica textual*, Madrid, 1984, p. 42, y A. DAIN, *Les manuscrits*, París, 1964 [2], pp. 157-158.

con pasajes paralelos del mismo o de diferentes autores [20]. Tendremos así un texto teatral breve del Siglo de Oro dispuesto para ser leído y estudiado con agrado por el hombre del siglo XX.

María Luisa LOBATO

[20] Cf. I. ARELLANO, «Anotación filológica de textos barrocos: el *Entremés de la vieja Muñatones*, de Quevedo», *Notas y estudios filológicos*, 1 (1984), 87-117.

SOBRE LA PRÁCTICA DE EDICIÓN DE TEXTOS POÉTICOS. DOS CASOS DIVERSOS: GUTIERRE DE CETINA Y FRANCISCO DE RIOJA

A la memoria de Ana Gil Ribes.

Editar un texto resulta ser una de las tareas más apasionantes con las que puede enfrentarse un estudioso de la literatura. Editar un texto significa recuperarlo en buena parte de los casos, y en todos, hacer accesible un legado literario, que es lo mismo que la historia cultural de un pueblo en una de sus manifestaciones fundamentales.

El responsable de la edición de un texto literario debe considerar en primer lugar los objetivos a los que se encamina, y entre ellos el fundamental el tipo de lector (especializado o no en la materia), y supeditar a ellos los procedimientos, esto es, los criterios de edición.

Convengamos en principio que cuanto más alejado en el tiempo el texto, existirá una mayor carga de dificultades, pues a los parámetros puramente lingüísticos hay que sumar los parámetros contextuales en los que la obra literaria se ubica y en los que se realiza más plenamente el mundo de sentidos proyectados que de ella deriva. Si la consecuencia más importante de los primeros —los parámetros lingüísticos— es la fijación de criterios textuales (en especial los ortográficos), la consecuencia más importante de los segundos —los parámetros contextuales— es la recuperación del contexto extraviado de la obra (patrones ideológicos y estéticos) a fin de ofrecer al lector las claves fundamentales. Las claves fundamentales que el responsable de la edición entiende; ya sabemos que es una pura cuestión de criterios: hasta donde se quiera llegar [1]. Con ese doble acercamiento a la obra literaria se tiene en cuenta la doble condición de la misma: como *monumento* por una parte, como *documento* por otra.

Pensando sobre todo en el estudiante universitario, sin excluir al estudioso y aun el especialista, actualmente se tiende a un tipo de edición

[1] No se trata sólo de los límites que marcan la erudición y los conocimientos del crítico, sino que éste reconstruye el contexto de la obra con arreglo a unos determinados puntos de interés que quiere destacar. De hecho, y por supuesto desde la pretensión de no traicionar el significado de la obra, en toda lectura hay preferencias y legítimos intereses, de modo que pretender una «objetividad» hermenéutica se sitúa en parecidas esferas a las de descubrir la cuadratura del círculo.

de textos literarios sumamente operativa y que conlleva los dos aspectos señalados. Incorpore o no este tipo de edición todo el aparato de una edición crítica propiamente dicha, su rigor textual es, en la mayor parte de los casos, de la misma fiabilidad, mientras que introducción y notas documentales cumplen el objetivo señalado de la debida contextualización.

No es este el lugar —puesto que todos ustedes lo saben muy bien— de ponderar la importancia de esta tarea. Valga sólo decir que, como antes apunté, abre la más importante vía de acceso a nuestro legado histórico-cultural. Pero sí conviene quizá señalar, puesto que este Congreso se centra en la edición de textos literarios de los siglos XVI y XVII, es decir, los «clásicos» por antonomasia, cuánto influye la edición de textos, no sólo en la recuperación de nuestros clásicos —cosa bien sabida—, sino aún más —me atrevería a decir— en forjar una conciencia generalizada sobre los mismos, en elevarlos a esa categoría o —es verdad que en casos más raros— en bajarlos de ese pedestal.

Resulta una obviedad señalar que la primera condición para el reconocimiento de un autor es su conocimiento. Si no existe disponibilidad de su obra, ésta permanecerá muerta en los anaqueles de las bibliotecas de raros. Sólo se difundirá si es accesible. Y en su difusión juega la tarea docente un papel primordial. Por lo demás, del mejor conocimiento de autores y obras se deducen con frecuencia importantes revisiones de los esquemas historiográficos que sustentan el armazón del legado literario.

* * *

En este Seminario nos fijaremos en *La edición de textos poéticos de los siglos XVI y XVII*. Son bien sabidas dos cosas: la enorme producción poética de esos dos siglos y la abundancia de transmisión manuscrita. Respecto a lo último cabe señalar, además, que no son sólo los autores «menores» o los «segundones» los que mueren sin ver impresas sus obras. Por el contrario, son con frecuencia las máximas figuras. Ante tal situación —sobre la que llamó la atención hace ya más de dos décadas Rodríguez-Moñino— [2] cabe preguntarse —como lo han hecho algunos críticos— [3] si nos hemos de enfrentar con unos criterios de valoración del impreso distintos a los de la época actual. Y, en efecto, todo parece indicar que la poesía más prestigiosa se movía en unos círculos reducidos, los de la élite literaria y humanística, que no precisaban de la difusión a

[2] En su famosa conferencia de 1961 luego publicada con el título de *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Castalia, 1968 [2].

[3] Entre ellos PABLO JAURALDE POU, «El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII», en *Edad de Oro*, I, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Literatura Española, 1982, pp. 55-64.

gran escala por el impreso. Así, una poesía que nació por y para lo minoritario, con su enorme código culturalista, se preservaba del vulgo y cumplía también su intención elitista en los circuitos de difusión[4].

Pero dejando ahora aparte estos planteamientos de sociología literaria, es lo cierto que, viéndolo desde hoy, la transmisión manuscrita ha acarreado en buena parte de los casos graves perjuicios, generando dos órdenes de problemas distintos: 1) carencia de fiabilidad textual, por la deturpación de las sucesivas copias; 2) falsedades de atribución, pues muchos poemas se han ahijado a otros autores o han ido a parar al caudal de anónimos en esos cajones de sastre que son los tomos manuscritos «de varios».

Tampoco, por principio, el impreso tiene las garantías suficientes, salvo cuando se trata de una edición en vida del autor y revisada por él. En este caso, como en el del manuscrito autógrafo, se ofrecen las mayores garantías (siempre contando, claro está, con el error humano del cajista o el *lapsus calami* del escritor). Pero, por desgracia, ni una ni otra situación abundan en nuestro Siglo de Oro, siendo la circunstancia más frecuente la de la transmisión manuscrita por copistas posteriores. Esta presenta una casuística muy varia y genera actitudes muy diversas a la hora de editar los textos. En este Seminario tendremos ocasión de comprobarlo con variados ejemplos. Permítaseme contribuir a esta panorámica con mi experiencia sobre dos casos: las ediciones de la poesía de Gutierre de Cetina y de Francisco de Rioja.

El siglo que separa las vidas de estos dos poetas sevillanos explica sus distintos comportamientos ante el hecho poético. Cetina (entre 1514 y 1517-antes de 1557) fue un paradigma de poeta-soldado, de los que tomaba «ora la espada, ora la pluma» mientras militaba en las filas del emperador Carlos y vivía los esplendores del Renacimiento en la península italiana. Rioja (1583-1659) sigue la profesión de clérigo y está atento a los círculos humanísticos de la capital andaluza de principios del XVII. Si Cetina es un poeta amoroso que se deja seducir por cuantos modelos petrarquistas se le vienen a la mano para la construcción de un cancionero tan amplio como poco selectivo, Rioja es un poeta moral, incurso en la secuencia horaciana y neoestoica, que depura sus versos hasta ofrecer un puñado muy selectivo de sonetos y silvas con un marcado clasicismo formal.

Ambos mueren sin ver impresas sus obras, que —salvo determinadas composiciones aparecidas en colecciones como las de López de Sedano

[4] Sirva como ejemplo sintomático la siguiente información que de Bartolomé Leonardo de Argensola (tan reticente como su hermano a publicar sus versos) transmite Ustarroz: «Vivió muy lejos del ánimo del Canónigo Leonardo imprimir sus obras, porque le parecía que andando retiradas sería mayor su aprecio y que por la imprenta se harían comunes». (B. J. GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, 1888, III, col. 379.)

en el siglo XVIII, o Adolfo de Castro y Gallardo en el siguiente— no se publican hasta el siglo XIX por obra de dos reconocidos eruditos: Cayetano Alberto de la Barrena publica en 1867 las poesías de Rioja [5] y Joaquín Hazañas y la Rúa en 1895 la obra completa de Cetina [6]. Ambas ediciones fueron tareas enormemente meritorias en su acopio de datos y sobre todo en su intento de ofrecer la totalidad de la obra de estos autores a partir de las fuentes manuscritas. Pero, desconocimiento de algunos manuscritos, atribuciones indebidas y omisiones, a más de criterios editoriales muy discutibles hoy día, justificaban en ambos casos la realización de nuevas ediciones, que fue tarea que realicé en su día [7].

Resumiré con brevedad las distintas soluciones editoriales dadas en uno y otro caso, para lo cual es preciso reseñar las fuentes textuales, pues de su estado dependen directamente los criterios de edición.

MANUSCRITOS EN LOS QUE SE HALLA LA OBRA DE GUTIERRE DE CETINA Y CRITERIOS PARA SU EDICIÓN.

Ms. RMB — Es el conjunto más importante. Encabezando las composiciones se lee el siguiente título: *Algunas de las obras de Gutierre de Cetina sacadas de su propio original que él dexó de su mano escrito. Libro primero,* título que testimonia dos cosas: su procedencia de un autógrafo y que se trata de una colección incompleta. El volumen está formado exclusivamente por obras de Cetina y es, por ello, el corpus más importante de los conservados con un total de 253 composiciones. Ahora bien, adolece de errores frecuentes de copia (lo que provocó la intervención de un corrector) y muestra una elaboración trabajosa por más de un amanuense. A ello hay que unir una total irregularidad en el orden de las composiciones, tal vez consecuencia de un descuidado cosido de los folios.
Se encuentra en la biblioteca particular de Rodríguez-Moñino y Brey.

Ms. BNM 2.973 — (copia en el BNM 7.982) Se trata del famoso códice *Flores de baria poesía* recopilado en México en 1577, colección de suma importancia puesto que supuso la incorporación a América de todo un legado petrarquista. Entre los varios autores recogidos, Cetina es el más ampliamente representado con 86 composiciones.
Se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Ms. BPPT 506 — Manuscrito de varios, cuyo segundo libro se dedica íntegramente a Cetina, de quien también se recogen composiciones en el quinto. En total 31 composiciones.
Se encuentra en la Biblioteca Pública Provincial de Toledo.

[5] *Poesías de D. Francisco de Rioja,* Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1867, y *Adiciones a las poesías de Don Francisco de Rioja,* Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1872.

[6] *Obras de Gutierre de Cetina,* Sevilla: Imp. de Francisco de P. Díaz, 1895, 2 vols.

[7] GUTIERE DE CETINA, *Sonetos y madrigales completos,* Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 146), 1981, y FANCISCO DE RIOJA, *Poesía,* Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 196), 1984.

Ms. BNM 2.856 Manuscrito de varios. Contiene 15 obras de Cetina.

Ms. BNM 3.902 Manuscrito de varios. Contiene 9 composiciones de Cetina.

Ms. BNM 3.968 Manuscrito de varios. Contiene 2 sonetos de Cetina.

Ms. BNM 4.256 Manuscrito de varios. Entre las obras de Hurtado de Mendoza se recoge un soneto de Cetina.

Ms. BNM 1.926 Se trata de la *Crónica del Emperador Carlos V,* por Pedro Mexía. Contiene un soneto de Cetina.

A la vista de estos datos nos encontramos con lo siguiente:

— El Ms. RMB, aunque adolece de las irregularidades de copia ya señaladas, es la fuente principal: por ser copia de un autógrafo y por contener el mayor volumen de composiciones.
— Salvo en el caso de Ms. RMB, la poesía de Cetina se encuentra dispersa en colecciones colectivas. La atribución de muchas composiciones es posible a la luz de los testimonios que prestan los otros manuscritos (pero es de suponer que entre la marea de los anónimos se encuentren otras suyas cuya atribución es imposible de una manera decidida).
— Es imposible establecer relaciones de dependencia entre los varios manuscritos conocidos, a fin de establecer un *stemma,* pues ninguno de ellos parece derivar de otro.
— Todos los manuscritos, copiados en su mayor parte en la segunda mitad del XVI, revelan una manifiesta arbitrariedad en el uso de grafías, y no sólo en la representación de las sibilantes.
— La colección más importante (RMB) presenta una ordenación de composiciones absolutamente arbitraria. En los otros mss., al ser de varios, el dato es irrelevante.

Con arreglo a todo ello operé con los siguientes criterios de edición:

— *Base textual:* el ms. RMB, por ser copia de un autógrafo y por contener el mayor volumen de obras. Cuando una composición está recogida en varios códices se anotan variantes en nota.
— *Orden de composiciones.* Organicé el corpus poético a la manera de «cancionero» petrarquista, con los estadios secuenciales del mismo y teniendo en cuenta en cada composición lo que podemos llamar *rasgos sémicos centrales,* es decir, los motivos que operan macrotextualmente en cada poema.
— *Criterios ortográficos.* Modernicé la ortografía, respetando comportamientos típicos del momento: grupos cultos de consonantes, vacilaciones en el timbre vocálico, vacilaciones en la conjugación verbal, contracciones y variantes léxicas.

Frente a la obra de Cetina, la de Rioja se presentaba con una tradición textual, aunque también manuscrita, francamente distinta.

MANUSCRITOS EN LOS QUE SE HALLA LA OBRA DE FRANCISCO DE RIOJA Y CRITERIOS PARA SU EDICIÓN

Ms. BNM 3.888 Lleva por título *Poesías varias*. Las poesías de Rioja se encuentran en diversos grupos de folios, destacándose los siguientes conjuntos:

S Fols. 41v.-44. Grupo de dos silvas.
Ss Fols. 52-62v. Grupo de 22 sonetos y 3 silvas.
A borr. Fols. 69-70. Borradores autógrafos de décimas.
A Fols. 81-87v. Diez sonetos autógrafos.
V Fols. 213-244. Se trata ahora de una verdadera e importante colección: *Versos de Francisco de Rioja. Año de 1614*. Es obra material de su amigo el pintor Francisco Pacheco. El título de la colección hace pensar en los *Versos de Fernando de Herrera*, editados —como se sabe— por el mismo Pacheco. La ortografía es totalmente herreriana. Contiene 39 sonetos, 2 sextinas y 11 silvas.

Ms. BNM 10.159 Es el famoso códice *Cisnes del Betis*. Entre los fols. 61 a 99v. contiene el conjunto también titulado *Versos de Francisco de Rioja*, que consta de 56 sonetos, 2 sextinas, 11 silvas y 3 composiciones en décimas. Es, por tanto, la colección más completa. La denominamos texto C.

Ms. BNM 5.781 Contiene un soneto de Rioja.

A la vista de estos datos nos encontramos con lo siguiente:

— Tenemos dos textos principales: C y V. C representa el conjunto más completo. V es una colección inacabada, pero presenta, sin embargo, el valor de tener correcciones autógrafas.
— La identidad de lecturas de ambas colecciones hacen ver que proceden de la misma tradición manuscrita, o más propiamente, que una procede de la otra. Por conjeturas que ahora no vienen al caso, establecí que el orden era V → C. V estuvo sometida a dos órdenes de correcciones diferentes (ambas autógrafas), una antes y otra después de la copia de C. Donde acaba V, C sigue otras fuentes, probablemente autógrafas.
— Con el resto de los textos (A y A borr., Ss y S) establecí un orden de relaciones que aseguraba la base textual de la edición.

A partir de estas fuentes operé con los siguientes criterios:

— *Base textual*. Siempre los autógrafos o la colección V que lleva correcciones autógrafas (recogiendo en nota las variantes).

— *Orden de composiciones.* Seguí el de V y C (que es el mismo), respetando con ello una ordenación secuencial que refleja muy probablemente la de realización y que se revela como fundamental a la hora de un estudio evolutivo de la poesía de Rioja.
— *Criterios ortográficos.* Opté por la conservación de las grafías originales por considerarlas testimonio de excepcional valor: los textos manuscritos de la poesía de Rioja (especialmente V y C) están copiados de acuerdo con un sistema ortográfico al que se atienen sin apenas excepciones. Es nada menos que la reforma ortográfica propuesta por Herrera, cuyo puente de continuidad lo establece Pacheco. Es bien sabida la importancia dada por Herrera a este factor como un elemento más en la consecución de una lengua poética total. Las características más importantes son: conservación de las correlaciones sordas/sonora y bilabial/labiodental, simplificación de grupos cultos de consonantes, omisión de *h* muda, grafía *i* con valor vocálico (también la conjunción) y semivocálico, etc.

RESUMEN-CONCLUSIÓN

Me he permitido presentar estos dos casos como ejemplos de la casuística que ofrece la transmisión manuscrita de nuestra poesía áurea. El caso de Cetina: obra poética abundante, que, salvo en un códice, aparece dispersa en tomos de varios; copias deficientes que hacen inviable el testimonio gráfico [8]; orden arbitrario que obliga al editor actual a comprometerse en una nueva ordenación. El caso de Rioja: obra reducida y recogida en dos colecciones fundamentales; los autógrafos, cuando no las correcciones autógrafas, aseguran la supervisión del autor y, por tanto, la garantía de los textos; copias cuidadas y atenidas a un sistema ortográfico coherente; ordenación intencional en las colecciones de sus poesías.

Situaciones tan distintas obligan a soluciones diferentes. Frente a un corpus poético como el de Rioja, transmitido con intencionalidad gráfica y secuencial, las fuentes de la poesía de Cetina se ofrecen más en precario, lo que requiere un mayor grado de manipulación por parte del editor. Y

[8] Además de gratuito, por tratarse de copias ajenas y posteriores al autor. En este sentido se viene observando en los últimos tiempos un acuerdo generalizado entre especialistas por abandonar la postura conservadora cuando se apoya únicamente en un fetichismo del aspecto gráfico del texto antiguo sin ninguna repercusión fonética. Véanse al respecto las conclusiones más importantes del Seminario celebrado en Pamplona (10-13 de diciembre de 1986), resumidas por JESÚS CAÑEDO e IGNACIO ARELLANO, «Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro», en *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro,* Ediciones Universidad de Navarra (Anejos de *Rilce*), 1987, pp. 339-355.

ni que decir tiene que manipular no significa traicionar un ápice la fidelidad textual, sino ayudar a su más correcta comunicación, ejerciendo un papel mediador que quizá sea el estatuto más propio del editor de textos.

Situaciones tan distintas, en fin, por más que ambas se ofrezcan en tradición manuscrita, no son sólo producto del azar, sino que remiten a cuestiones fundamentales de nuestra historia literario-cultural. De Cetina a Rioja hay un largo trecho en el que los circuitos de transmisión y conservación de la poesía (cada vez más ligada a los ambientes humanistas) han operado cambios sustanciales. Pero este es tema que requeriría análisis aparte. Valga lo dicho como una pequeña muestra de las variables a las que ha de enfrentarse quien lleve a cabo la edición de textos poéticos del Siglo de Oro.

Begoña LÓPEZ BUENO

NOTAS PARA LA EDICIÓN DE LAS COMEDIAS DE LOPE, CON ÉNFASIS SOBRE LA ANOTACIÓN BÍBLICA

En la presente ponencia tengo por propósito aludir muy a la ligera a algunos de los problemas que tiene que enfrentar cualquiera que considere la posibilidad de editar una comedia de Lope de Vega. Pero primero habría que justificar el empeño: ¿por qué editar más comedias del Fénix de los Ingenios Españoles, si ya existen ediciones más o menos adecuadas de sus obras más conocidas? En primer lugar, porque Lope escribió muchas comedias de alta calidad que todavía no las estudian ni siquiera los especialistas. Por ejemplo, yo leí últimamente *El bastardo Mudarra,* que nunca había examinado anteriormente, y descubrí que es una pieza verdaderamente apreciable —perfectamente podría incluirse en un seminario sobre el teatro de Lope—. Además, es muy poco lo que se ha escrito sobre *El bastardo,* fuera de lo que dijeron sobre él, hace ya muchas décadas, Menéndez Pidal y Menéndez y Pelayo [1]. Tengo que confesar que leí *El bastardo Mudarra* únicamente porque una alumna mía escribió sobre él un trabajo de clase, en el cual descubrió que nunca se había hecho un estudio comparativo del *Bastardo* de Lope y *Los siete infantes de Lara* por Juan de la Cueva, un tema que parecería pedir a gritos que se le estudiara [2]. Baste este solo ejemplo, entonces, como indicio de que hay muchas comedias buenas de Lope que siguen más o menos desconocidas, y que merecen conocerse en una edición fiel y bien anotada. Y dicho sea de paso que estas buenas comedias aún mal conocidas arrojan luz sobre esa corta decena de comedias lopescas sobre las cuales se ha derramado ya demasiada tinta (pongo por caso el muy divertido *Ruiseñor de Sevilla*), cuyas procacidades ayudan a comprender pasajes todavía mal entendidos en obras como *El castigo sin venganza.* Es inconcebible que en otras literaturas europeas —es decir, la inglesa, la francesa o la italiana— hubiera obras tan interesantes de un autor importantísimo que no tuvieran una edición propia y bien hecha.

[1] RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *La leyenda de los infantes de Lara* (Madrid: Ducazcal, 1896), capítulo IV; MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, ed., *Obras de Lope de Vega,* VII (Madrid: Real Academia Española, 1897), pp. 217-236.

[2] Un estudio de esa alumna, Susan de Carvalho, aparecerá en breve en el *Bulletin of the Comediantes.*

Suponiendo que todos estemos de acuerdo en que se deben hacer buenas ediciones de las comedias de Lope —para reemplazar las pésimas publicadas por la Real Academia Española— ¿quién debe emprender dicha tarea? Pues la verdad es que hay trabajo para todos, desde los especialistas más encumbrados hasta los principiantes, ya que de las 316 comedias auténticas de Lope (según el recuento muy autorizado de Morley y Bruerton [3]), sólo unas tres docenas tienen una edición cuyo texto sea digno de crédito, y menos aún —quizá sólo una docena o docena y media— llevan una anotación más o menos aceptable según las normas actuales. Siendo tan grande la labor, y dada la perenne necesidad de los doctorandos de encontrar un tema interesante y válido para su tesis doctoral, se desprende naturalmente que aquí tenemos un excelente asunto para dichas tesis. La fijación del texto servirá para fomentar el rigor filológico y la paciencia en el candidato, la anotación le proporcionará la oportunidad de conocer una enorme variedad de escritos de referencia y especializados, y en la introducción el doctorando podrá desplegar —en una escala apropiada a sus años y experiencia— sus dotes de naciente crítico literario.

El primer problema que se presenta al editor —sea éste un profesional de lengua práctica, o un neófito— es el de escoger el texto que servirá de base. Sobre esto dijo unas enjundiosas palabras Menéndez y Pelayo, al principio de su propia edición de las comedias de Lope [4]. Notó el gran polígrafo que hay, fundamentalmente, cuatro formas en que nos han llegado las comedias del Fénix: 1) en un manuscrito autógrafo, 2) en un manuscrito de mano ajena, 3) en edición dirigida por Lope, y 4) en edición impresa por mano ajena. Afirmó don Marcelino que el mejor texto es aquel impreso en edición dirigida por Lope, o sea, en las *Partes IX* a *XXII* de sus comedias. Hoy día sabemos que no hay nada más lejos de la verdad, pues Lope no retenía copia de sus comedias al venderlas, y llegado el momento de la publicación de las *Partes,* él dependía de copias muy poco fidedignas (seguramente hechas para el *autor de comedias* y los actores).

Ahí está el caso de *Carlos V en Francia:* en la *Parte XIX* faltan 434 versos que figuran en el autógrafo, amén de numerosísimas variantes [5]. También se puede citar el caso de *La francesilla,* cuyo autógrafo anda perdido, pero que se conserva en una copia hecha a vista del autógrafo por un misterioso Ignacio de Gálvez en 1762: en la edición de la *Parte XIII* faltan 248 versos, y hay variantes en un 30 % de su texto [6].

[3] S. GRISWOLD MORLEY y COURTNEY BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (Madrid: Gredos, 1968).

[4] Ed. *Obras,* II (Madrid: Real Academia Española, 1892), pp. 15-17.

[5] ARNOLD G. REICHENBERGER, ed., *Carlos V en Francia* (Filadelfia: Universidad de Pensilvania, 1962), p. 13.

[6] D. McGRADY, ed., *La francesilla* (Charlottesville: Biblioteca Siglo de Oro, 1981), p. 58.

Manifiestamente, los manuscritos autógrafos de Lope, y las copias hechas directamente de ellos, proporcionan textos mucho más dignos de fe que las *Partes* que se dicen cuidadas por Lope, el cual ya no tenía ni su manuscrito original ni ganas de gastar demasiado tiempo en una edición que seguramente le pagaban poco. Claro está que a falta de un autógrafo, o de una buena copia de él, hay que recurrir a las *Partes* u otras ediciones del siglo XVII. En este último caso, las lecturas variantes suelen ser de más importancia para reconstruir lo que habría sido el texto original.

Una vez elegido el mejor texto posible, se impone considerar hasta qué punto debe intervenir el editor para presentarlo al público. Hoy día se acepta generalmente que para los textos publicados se debe modernizar la ortografía y la puntuación, para facilitar la lectura, con la excepción de que no se cambia lo que tiene valor fonético. Me parece que las mismas normas deben imperar para las tesis doctorales, ya que nada se gana conservando la ortografía y la puntuación anticuadas y caóticas del siglo XVII. Otras intervenciones necesarias son la numeración de los versos —una sola y continuada para toda la obra, naturalmente—, y las sangrías para señalar unidades métricas; también se deben señalar con paréntesis los pasajes que se dicen *aparte*. Lo que *no* se debe hacer, es introducir la división en escenas, que es uso del siglo XIX, no de la Edad de Oro. Tampoco han de introducirse instrucciones escénicas, excepto en casos imprescindibles —como cuando se va un personaje y a Lope se le olvida notarlo.

Pasando ahora a la anotación del texto, hay que empezar por reconocer que hay diversidad de opiniones sobre lo que se debe comentar (algunos prefieren una anotación bastante completa, mientras que otros encuentran que esto presupone incluir muchas notas sobre cosas que ya sabe el especialista). Yo personalmente soy partidario de la anotación abundante, porque me parece que todo texto publicado de Lope —o de cualquier otro autor importante— se dirige a un público amplio, no sólo a unos cuantos especialistas. El perito puede fácilmente saltarse aquellas notas hechas para los lectores menos avezados que él. Me parece que una buena edición anotada explicará todas las referencias mitológicas, bíblicas, literarias, históricas y geográficas, y señalará analogías pertinentes con otros textos de Lope o de otros dramaturgos importantes. También se definirá el léxico arcaico o recóndito, y se comentarán los retruécanos, los símbolos y las imágenes interesantes.

Al hablar de la anotación, quiero detenerme brevemente sobre un punto que me parece ha sido descuidado frecuentemente: se trata de la anotación de las referencias bíblicas, que son tan importantes para la literatura del Siglo de Oro. Todos consideramos —y con toda la razón, creo— que para todo especialista en la Edad Dorada es imprescindible un conocimiento al menos general de la mitología grecorromana. Pero

igualmente importante es una familiaridad con la Biblia y otros textos cristianos. Sin embargo, se da el caso de que muchísimos especialistas —y de los más nombrados— ignoran hasta lo fundamental de la religión cristiana. Voy a citar un par de ejemplos. Ninguno ignora la trascendencia de lo religioso en *El esclavo del Demonio,* de Mira de Amescua. Yo he contado treinta y dos casos de alusiones bíblicas en esta obra, y seguramente otras se me han pasado por alto [7]. Pues bien, veamos qué nos dicen al respecto los anotadores de esta comedia. Milton A. Buchanan —un distinguido hispanista canadiense de la primera mitad de este siglo— anota sólo dos de estas treinta y dos alusiones, y para colmo de males, en una de sus notas sólo dice que la referencia «es obvia», y para la otra se equivoca lisa y llanamente [8]. Ángel Valbuena Prat, en la edición que hizo del *Esclavo* para Clásicos Castellanos —y que sigue siendo una de las mejores aún hoy día— anota solamente ocho alusiones bíblicas [9]. Los editores de una antología estudiantil bien conocida en los Estados Unidos, que se titula *Diez comedias del Siglo de Oro,* se aprovechan de algunas de las notas de Valbuena y agregan otras (muy escuetas) para un total de once —la tercera parte de lo que habría que hacer [10]—. Y James Castañeda, el editor de la última edición del *Esclavo* (la de Cátedra), anota una sola de las referencias bíblicas [11].

[7] Las alusiones son las siguientes (utilizo el texto en *Diez comedias del Siglo de Oro,* 2.ª ed., por JOSÉ MARTEL, HYMEN ALPERN y LEONARD MADES [Nueva York: Harper & Row, 1968], pp. 419-510): vv. 173-74 (el arco iris [Génesis 9:9-17]), 332 («predicador en desierto» [San Mateo 3:1]), 334-35 («Quien mal hace, aborrece / la luz y busca la sombra» [San Juan 3:20]), 377-78 («escalar... cielo» [la torre de Babel: Génesis 11:4]), 408 (Nimrod y la torre de Babel [Génesis 10-11), 434-35 («hay polluelos / que cubre Dios con sus alas» [cf. San Lucas 13:34]), 494 («Cristo va al desierto» [San Mateo 4:1-11, etc.]), 612-17 (Pedro niega a Cristo [San Mateo 26:70-75, etc.], Pilato [San Mateo 27:2-65, etc.]), 720-21 (Satanás echado del Cielo [Apocalipsis, 12:9]), 758 (Job [libro de Job]), 879 y 936 (Torre de Babel [Génesis 11:4]), 1320-29 (cf. la bendición de Esaú y Jacob [Génesis 27]), 1369-70 (el deseo y las obras [cf. lo que dijo Cristo sobre el que mira a una mujer para codiciarla: San Mateo 5:28]), 1457-58 (el ángel es «de mejor naturaleza» [cf. Salmos 8:5]), 2096-97 (Marta [San Juan 11], Magdalena [San Lucas 7:37-50]), 2129 y 2331-35 («treinta escudos» por una vida [San Mateo 26:15, 27:3 y 9, etc.]), 2193 (Herodes [San Mateo 2, etc.]), 2307 (Judas), 2387 («caminos anchos» [cf. San Mateo 7:13-14]), 2425-27 (el arrebatamiento de Elías [2 Reyes 2:11]), 2476 (Salomón), 2481 (Magdalena [San Lucas 7:37-50], Dimas [por tradición, el nombre del buen ladrón: San Lucas 23:32, 40-43], Pablo [conversión en el camino a Damasco: Hechos 22:6-11]), 2701 («tres partes derribé de las estrellas» [Apocalipsis 8:12]), 2728 («flor del campo» [Salmos 103:15, Isaías 40:6]), 2754-55 (Pablo [Hechos 22:6-11], Pedro [San Mateo 26:70-75, etc.]), 2816 («la caridad» [I Corintios 13]), 2821-22 («el ollero / que la Escritura nos dice» [Jeremías 18:6, Romanos 9:21]), 2854-55 («el dragón que con la cola / derribó tantas estrellas» [Apocalipsis 12:4]), 2866 («comerme quiero el papel» [Apocalipsis 10:10]), 3187 («María la pecadora» [San Lucas 7:37-50]).

[8] *Comedia famosa del esclavo del Demonio* (Baltimore: J. H. Furst, 1905). Anota las alusiones bíblicas en los vv. 2129 y 2821-22.

[9] En *Teatro* de Mira de Amescua, I (Madrid: La Lectura, 1926). Anota las referencias en los vv. 408, 434-35, 494, 612-17, 758, 1457-58, 2331-35 y 2701.

[10] Anotan las alusiones en los vv. 408, 494, 612-17, 720-21, 2096-97, 2193, 2331-35, 2476, 2481 (mal), 2701, 2854-55 (mal).

[11] Madrid: Cátedra, 1980. Sólo anota la referencia en el v. 758.

Hay otro ejemplo igualmente egregio de esta ignorancia de uno de los documentos más fundamentales para la comprensión del Siglo de Oro, y éste toca directamente a Lope y a uno de los editores más distinguidos de su teatro. Se trata de la comedia titulada *El sembrar en buena tierra,* editada por William L. Fichter en 1944[12], una edición que al cabo de más de cuarenta años sigue siendo uno de los mejores modelos de lo que debe ser una edición crítica y anotada. El título, *El sembrar en buena tierra,* evidentemente constituye un recuerdo de la conocidísima parábola del sembrador, tal como aparece en los evangelios de San Mateo, San Marcos y San Lucas, y que termina con el versículo que dice «Lo sembrado en buena tierra es el que oye la palabra y la entiende, y da fruto...» (San Mateo 13:23). Pues bien, ni Fichter ni ninguno de los numerosos reseñadores de su edición —que incluían figuras de los más granado del hispanismo internacional[13]— ninguno de ellos hace la más mínima alusión al origen bíblico de la frase «El sembrar en buena tierra» (que Fichter rastrea, sin embargo, en varios refraneros españoles[14]). Yo no propongo que los especialistas en el Siglo de Oro tengan que ir a misa los domingos, pero sí me parece que deben familiarizarse con el Viejo y el Nuevo Testamento, al igual que hacen como cosa normal con la mitología grecorromana. De lo contrario, van a perderse —como los colegas que acabo de nombrar— una amplia porción de las alusiones ocultas en los textos del Siglo Áureo.

Para terminar, un par de sugerencias prácticas, que tienen por objeto hacer más accesible al lector el fruto de nuestras labores. Siempre me ha parecido excelente el sistema seguido por Edwin S. Morby en su magna edición de *La Dorotea*[15]. de abreviar las referencias bibliográficas en el texto, para darlas completas en un «Indice bibliográfico y de abreviaturas» al final, junto con los lugares donde se citan las referencias. Esto ofrece no sólo un atractivo práctico —como es el de la economía de publicación— sino también estético, ya que las referencias bibliográficas completas suelen afear la páginas, además de entorpecer la lectura. Todos hemos tenido la experiencia de doblar impacientemente docenas —o hasta cientos— de páginas, buscando inúltimente el antecedente de un *ibídem* o de un *lugar citado.* Si se pusieran estas referencias a lo último

[12] Nueva York: Modern Language Association, y Londres: Oxford University Press, 1944.

[13] Tales como C. E. Anibal, W. J. Entwistle, R. Moglia, M. Harlan, A. F. G. Bell y otros; véanse las referencias en WARREN T. MC CREADY, *Bibliografía temática de estudios sobre el teatro español antiguo* (Toronto: Toronto University Press, 1966), p. 401, núm. 3808.

[14] Los de Correas, Cejador y Suñé Benages (p. 155). Fichter señala que el refrán *Quien bien siembra, bien coge* aparece en el *Guzmán de Alfarache* (II, ii, 7), pero el dicho no ha sido comentado por los editores de esta novela. Agréguese que en sus *Cantos populares españoles,* IV (Madrid: Atlas, 1883), núm. 6743, Francisco Rodríguez Marín reproduce una copla que empieza «El que siembra en mala tierra...».

[15] Madrid: Castalia, 1958; 2.ª ed., 1968.

del volumen, en un índice bibliográfico, todos nos ahorraríamos mucho tiempo.

Finalmente, me parece muy importante elaborar un buen índice de las notas hechas al texto. Las excelentes ediciones de *La Dorotea* por Morby, del *Quijote* por Francisco Rodríguez Marín [16], y de la *Propalladia* de Torres Naharro por Joseph E. Gillet [17] tienen todas índices de notas, pero en cada uno faltan docenas de alusiones. Si todos nos esmeramos en nuestros índices de notas, haremos más asequible a nuestros colegas el producto de nuestros desvelos, y así ganaremos su eterna admiración, gratitud y bendición —el equivalente para nosotros, los investigadores, de la gloria tan anhelada por Don Quijote y otros semejantes héroes.

Donald McGRADY

[16] Diez vols., Madrid: Atlas, 1947-49.
[17] Vol. III (Bryn Mawr: ed. particular, 1951).

PARA UNA EDICIÓN DE *EL SCHOLASTICO*, DE CRISTÓBAL DE VILLALÓN

Es bien sabido que de *El Scholástico* se conservan dos mss., uno en la biblioteca de la Academia de la Historia, que hoy llamaremos H, y otro, posterior al menos en cuatro años, en la del Palacio Real, que llamaremos P. Su filiación no ha quedado nunca clara: del estudio de sus caligrafías (cursiva en el primer caso, itálica en el segundo), han surgido varias hipótesis sobre el posible carácter autógrafo de cada uno de ellos, que nunca han sido confirmadas [1]. El estudio de las variantes textuales no ayuda demasiado en este sentido. Los errores de copia, mucho más numerosos e importantes en H que en P, no nos autorizan a afirmar que los mss. sean de distinta mano, sino apenas a pensar que ambos son copias, quizá con un texto intermedio y fragmentario entre ambos. Hoy por hoy, y en vista del extremado parecido existente entre las dos letras, podemos adoptar como hipótesis de trabajo la que el descubridor del ms. de Palacio, Richard J. A. Kerr, insinuó ya en 1955: Villalón, experto calígrafo, es el autor de las dos copias. Sea como fuere, lo cierto es que el

[1] Para una descripción minuciosa de los mss., documentos autógrafos, etc., vid. RICHARD P. KERR, «El "problema Villalón" y un manuscrito desconocido de *El Scholástico*», *Clavileño*, 1955, 15-22, donde también se hallará una síntesis de la biografía «segura» de Villalón. *Eiusd.* «Prolegomena to an Edition of Villalón's *Scholástico*», *BHS*, 32 (1955), 130-39, 204-13. A la vista de varios documentos (en la letra cursiva e itálica) que llevan la firma de Villalón, Kerr no duda en considerar autógrafo el ms. P, e insinúa en varias ocasiones que H también puede serlo. ANGEL M. ARMENDÁRIZ («Edición y estudio de *El Scholástico* de Cristóbal de Villalón», tesis doctoral no publicada: The Catholic University of America, Washington, D.C. 1966) piensa que sólo H es autógrafo, mientras que P y todos los documentos en letra itálica serían de mano de Agustín de Burgos, procurador de nuestro autor en el pleito entre cuyos legajos aparecen dichos documentos. Se trata de cuatro demandas dirigidas a los jueces, y, en efecto, todas comienzan con la fórmula «Yo, Agustín de Burgos...», pero siempre firma, con la misma letra y tinta, «El bachiller Cristóbal de Villalón». Además, la tesis de Armendáriz supone que las numerosas enmiendas marginales que aparecen en H, en letra itálica e incorporadas después en el texto de P, son también del procurador, lo cual es más difícil de sostener. Ultimamente, Asunción Rallo ha vuelto a revisar el problema al frente de su edición de *El Crótalon de Cristóforo Gnophoso*, Madrid: Cátedra, 1982, 18-20. Se ocupa de *El Scholástico* en cuanto le puede ayudar atribuir los dos mss. de *El Crótalon* —cuya letra se asemeja a la de H— a Villalón, y llega a conclusiones análogas a las de Armendáriz: H es autógrafo y P es de mano de Agustín de Burgos. Una dedicatoria añadida años después a P, en letra cursiva, sería, de nuevo, autógrafa.

ms. P es el último original corregido de *El Scholástico*, el que con más probabilidad es autógrafo, y el que sin duda debería servir de base a cualquier edición moderna. Pero lo que hoy queremos subrayar es cómo, aun en el supuesto de que se demostrara que H es de otra mano, su texto no es desdeñable para el investigador interesado en nuestra obra, pues el estudio de las numerosas enmiendas y modificaciones que P introduce puede resultar muy revelador [2].

Para empezar, observamos que la ortografía de H, aunque vacila mucho, se inclina más hacia el criterio defendido por Nebrija y Valdés de reproducir la pronunciación. La de P sufre una intensa reforma de signo latinizante [3]. Se restituye con bastante frecuencia el timbre latino de las vocales [4], se abandona el uso de *-y-* por *-i-* con valor vocálico [5], se prefiere el uso de *-u-* a *-v-*, con cualquier valor, excepto en posición inicial [6]. Se distingue *-b/v-* de acuerdo con la etimología latina [7], y se restituye siempre y hasta donde no lo había, el grupo consonántico -ct- [8].

Entre las modificaciones puramente estilísticas, las pocas introducidas en el vocabulario son siempre latinizantes: *gasta* (H 16v) pasa a *dispende* (P 14v), *contino* (H 40r) a *cotidiano* (P 30r), *gañanes* (H 93r) a *rústicos* (P 86r), *aguaducho* (H 98v) a *tempestad* (P 91r), *rato* (H 111r) a *espacio* (P 106r), etc.

En contrapartida, hallamos una tendencia clara a la simplificación

[2] Las ediciones disponibles de *El Scholástico* son tres: 1) la de M. MENÉNDEZ Y PELAYO (Madrid: Bibliófilos Madrileños, 1911) sólo llegó a reproducir dos tercios del ms. H, cuando aún no había sido descubierto el de Palacio. El segundo volumen, que debía contener el resto y un estudio, nunca se publicó. 2) La de ÁNGEL M. ARMENDÁRIZ (vid. nota anterior) utiliza el criterio opuesto al que proponemos, pues reproduce el texto de H, considerado único autógrafo, y anota a pie de página el de P, que cree obra de copista. A pesar de sus muchos errores tipográficos, su consulta me ha sido de gran utilidad para este trabajo. 3) La de RICHARD KERR (Madrid: CSIC, 1967) es una transcripción del ms. P.

[3] Para esta sección me sirvo de los numerosos datos allegados y clasificados por R. J. CUERVO, «Disquisiciones sobre antigua ortografía y pronunciación castellanas», *RH*, 2 (1895), 1-69 y 5 (1898), 273-313.

[4] De manera que *envento* (H) da *invento* (P); *intinçion, intençión; imagenes, imagines; portugues, portogues*, etc. aunque también hay ejemplos en contra, sobre todo en la primera parte: *escrivir* da *escrevir; esprimir, espremir; disposiçión, dispusiçión.*

[5] Así en *veinte, leidos, Siro, egipcios, deleite, ilustre*, etc.

[6] H usa *-v-* siempre que tiene valor consonántico y en posición inicial, con cualquier valor, y *-u-* sólo con valor vocálico. El criterio de P es mucho más latinizante.

[7] Era lo corriente en posición inicial e intervocálica, pero H vacila mucho en el primer caso, escribiendo, de acuerdo con la pronunciación, *alabo, fabor, llebar, nabaja, deboto, rebose*, y es completamente irregular en posición inicial, donde escribe *bestida, benerado, boluntad, baso, banidad*, y, lo que es más grave por ir también contra la pronunciación, *veligero, vienaventurada.*

[8] H usa -tt-, al modo de Valdés: *elettion, dottrina, Rettor, letturas, santtos, perfetto*, etc. P restituye, con muy pocas excepciones, el grupo latino, en contra de la normativa común y de la pronunciación, y de acuerdo con la nueva corriente que ha prevalecido hasta hoy. En su celo latinizante llega a la hipercorrección de escribir *doctaron, oractoria, rectorica.* El grupo -gn-, condenado por todos los gramáticos de la época, se conserva en ambas versiones: *insigne, dignidad, magníficos, maligna.* En otros grupos, -mn-, -nm-, -sc-, la fluctuación es mayor, y no hay un sistema claro. El uso de la -h- es también muy irregular.

sintáctica. Desaparecen con este motivo figuras retóricas como la lítotes: «no nos faltarían (...) exemplos» (H 75r), queda en «nos sobrarán exemplos» (P 70r), «no de muy aventajado linaxe» (H 104v), en «de baxo linaxe» (P 104v). También se suprimen algunos casos de políptoton: la frase «Sabe, si no lo sabes, porque es razón que lo sepas, que...» (H 57v) queda en «Sabe más que...» (P 52r). De la misma manera,

> [El alma, cuando le falta la ciencia], no sosiega ni está contenta, como si le faltase todo su ser, y como si hallase por çierto, siendo, no ser, por le faltar aquello que verdaderamente le da ser (H 52v),

da lugar a un más conciso «no sosiega ni está contenta, porque en la verdad, esto le es gran ser» (P 47r).

En construcciones bimembres y sinonímicas como «era ley muy guardada y costumbre muy usada» (H 74r), «libres y no subjetos a señor» (H 92r), «libros y ecripturas» (H 102r), se suprime el segundo término (cf. P: 68v, 85v, 94v). Una frase tan elaborada como «Y así de hoy más no se diga ni se consienta delante nosotros dezir otra cosa que suene o tenga sabor de contrariar a ésta, porque será contra la verdad» (H 73v), pierde su juego de repeticiones y antítesis para quedar en «De aquí adelante ninguno sienta lo contrario porque manifiestamente herrará» (P 68r). Otros pasajes más largos, excesivamente recargados de figuras retóricas, son reducidos a la información más escueta, cuando no eliminados por completo.

Pero hay cambios cuya importancia es de otro tipo. Aunque no con demasiada frecuencia, se retocan o eliminan algunos pasajes comprometidos ideológicamente. Por ejemplo, una declaración como la siguiente sobre los filósofos paganos podía resultar atrevida:

> A my me paresce que muchos de aquellos virtuosos philósophos se pudieron salbar (...) No es razón de creer que Dios los criasse para el infierno, mas para su gloria, (...); y me tengo por persuadido (...) que Dios los predestinó y que los tiene consigo allá, y en esto me someto a la sagrada religión que mejor lo determine. (H 19v-20r).

Todo ello y más de una página dedicada a este tema queda reducido en P, donde, aunque se sigue afirmando —de forma más suave— que los sabios pudieron salvarse por la «buena inclinaçión de su ánima y especial fabor de Dios», la frase sobre la predestinación queda reducida a:

> Así que no es de presumir, señor don Áluaro, que criasse dios estos hombres para el infierno (...), mas que, después de bien auer viuido en ley de naturaleza aquí, les diesse dios la gloria allá. (P 18v).

Reducciones de este tipo se dan en varias ocasiones en que aparece el tema de la salvación de los sabios paganos (cf. H 24r / P. 21r; H 104v).

En el c. III del primer libro, la burla que se hacía en tres cuentos a costa del extendido uso supersticioso de las nóminas, podía parecer cuando menos sospechosa, y P opta por suprimir el capítulo entero [9].

Otras omisiones interesantes pertenecen a distinto orden: algunos fragmentos que no presentan problemas estilísticos ni tampoco de heterodoxia desaparecen por ser préstamos cuya excesiva evidencia fue probablemente denunciada por sus contemporáneos o por el propio autor de lo plagiado. Así sucede con el *Marco Aurelio* de Guevara, que, publicado seis veces hasta 1532, es fuente indudable de *El Scholástico*. En algún caso la imitación es excesiva, como se ve comparando los siguientes párrafos. Dice Guevara:

> ¿Qué podía yo perder en las batallas sino la vida, que es la peor cosa que los hombres tienen? y en estos triumphos siempre temo perder la fama que es el mayor don que los dioses me dieron [10].

Y Villalón:

> Aquel gran philósopho Marco Aurelio, emperador de Roma, dezía que en las batallas no podía perder sino la vida, que es la cosa peor que los hombres tienen, y en los triumphos temía perder la fama, que era el mayor don que los dioses nos dieron. (H 32v).

El pasaje ha sido suprimido por completo en P. De manera análoga, y como ya señaló Rita Hamilton en 1952 [11], el famoso elogio de la lengua vulgar que se incluye en el segundo de los dos prólogos de H, es traducción casi literal del que Castiglione puso al frente de la comedia *La Calandria* del cardenal Bibbiena, y alguien debió notarlo, pues desaparece en la segunda versión.

Curiosamente, en el primer prólogo de H, Villalón defendía su obra del reproche de ser plagio de *El Cortesano* de Castiglione («dizen que... quasi le trasladé»). La acusación es completamente infundada: aparte del parentesco genérico, sólo algunos pasajes del famoso tratado italiano, para entonces ya traducido por Boscán, muy conocido y apreciado, son imitados, más o menos de cerca, pero nunca de manera global, en el cuarto libro de *El Scholástico*. En cualquier caso, nos importa destacar que la calurosa autodefensa de Villalón también desaparece en P, que así evita la mención de una fuente contemporánea. Se suprimen del mismo modo todos los demás pasajes en que se nombra a Castiglione, Poggio y

[9] Como ya ha sido comentado (cf. ARMENDÁRIZ, *op. cit.*, Introducción, p. lxxxiii), la crítica de esta superstición no es necesariamente síntoma de heterodoxia o erasmismo, pues no se trata de una práctica aprobada por la Iglesia. De todos modos, es lícito pensar que la inclinación a este tipo de sátira era en sí llamativa, y Villalón, como en muchos otros momentos, prefiere evitar compromisos.

[10] *Libro Aureo*, ed. R. Foulché-Delbosc, *RH*, 76 (1929), 132.

[11] «Villalón et Castiglione», *BH*, LIV (1952), 200-02.

Boccaccio, únicos autores modernos reconocidos como fuente entre los numerosísimos clásicos cuyos nombres, conservados siempre en P, autorizan el texto, se repiten, se anotan, y proliferan por todas las páginas.

Tal alarde de lecturas clásicas está en ocasiones demasiado justificado. Me refiero a cuando Villalón traduce simplemente de su fuente latina, y algunos cambios entre las dos versiones hacen sospechar inmediatamente el procedimiento. Por ejemplo, refiriéndose al hecho de que algunos personajes famosos cayeron en la esclavitud después de viejos, dice H:

> Sí, que leído avreis de qué edad sirvió la reyna Ecuba y quien fue, y Creso, rey de lidos, y la madre de Darío, y Diógenes y Platón (...). (H 90r).

Años después, Villalón no parece entender su propia frase, interpreta «edad» como «época» y cree necesario enmendar así:

> Sí, que leydo auréis de qué hedad y quién fue la Reyna Ecuba y de qué infortunios vino a seruir, etc. (P 83v).

Ello nos hace pensar que en el momento de la última puesta en limpio, Villalón no tenía delante el original latino. Se trata de la primera *Saturnal* de Macrobio, c. XI, traducida fielmente en todo el c. IV del libro III de *El Scholástico*. Poco después, y con la misma procedencia, aparece Menipo entre los esclavos filósofos:

> Pues aquel gran Menipo, sclauo, sapientíssimos libros hizo en la philosophía, los quales le reprehende Marco Varrón en sus sátiras, a las quales llaman algunos çínicas y él las llama Menipeas (...) (H 90v).

Es evidente que ya en esta traducción, el original latino no fue entendido correctamente: interpretando *«satura»* con la acepción moderna de «sátira», Villalón traduce *aemulare»* por «reprehender». Como en la frase —traducida, por lo demás, demasiado literalmente— cabe cierta ambigüedad, en la revisión posterior se añade la siguiente coletilla que pretende ser clarificadora: «(...) sátiras a las cuales llamó él Menipeas por ser contra aquel varón» (P 84v).

Este proceso de retoque y asimilación de material prestado se observa también en numerosos cuentos, que sufren cambios en su estilo o ven aumentada considerablemente su extensión para prodigar detalles que intentan mejorar lo que en el ms. H primitivo parecen apuntes tomados rápidamente y sin elaborar. Veamos, por ejemplo, el final de un cuento en el que un ladrón engaña a la mujer de un mercader y le roba un jarro de plata, haciéndole creer que lo lleva por encargo de su marido, que quiere hacerlo reparar (IV.xvii). Para granjearse la confianza de la mujer

tiene que dejarle dos gallinas, y otro ladrón, a quien se encuentra por el camino, se propone recuperarlas. Para ello vuelve a casa del mercader,

> donde halló a la muger llorando el hurto del jarro y díxola: «Señora, callá, que ya paresció el ladrón y le tomaron el jarro y dixo el señor que para volverle sus gallinas, que me las deis», y ella, muy alegre, se las dio, y asy quedó vurlada por entero, y, venido el señor, fue el dolor doblado. (H 153r).

En la versión de P, cuando el ladrón llega a casa del mercader

> entendió que él no estaba en casa porque era ydo a la plaza a buscar el ladrón, y así se entró en la casa, donde halló la muger muy cuitada, y díxole: «Señora, dize vuestro marido que se halló el ladrón que hurtó el jarro, que me deis las gallinas, porque se las quiere voluer, porque se den a quien las hurtó», y luego la buena dueña, alegre de las buenas nueuas, dio las gallinas al ladrón y él las lleuó con mucho plazer a donde estaua el compañero aguardándole para çenar, y venido el mercader a su casa, sintió la afrenta por doblada, pues el ladrón le hauía vurlado con tanta sagaçidad. (P 146r).

En el cuento de las serpientes (P II.xiii), los cambios son más profundos, y afectan también al desenlace. En la versión primitiva, el mago convoca en las afueras de la ciudad a todas las serpientes del mundo, que acuden al instante, excepto una «que estaua en vn desierto en Egipto y que por ser vieja no se meneaua» (66v). El mago ordena entonces a otra serpiente que vaya a buscarla, y ésta lo hace inmediatamente. Satisfecha su soberbia ante la curiosidad y admiración de los espectadores, las conjura de nuevo a que vuelvan a casa y ellas lo hacen sin más problemas. Este final deja en pie todo el valor y credibilidad de la brujería, y no es apropiado en un contexto didáctico en el que se desaconseja explícitamente la práctica de este arte. Por ello, está tachado en el mismo ms. H. Al margen, y en la letra itálica de P, el nigromante recibe el castigo a su soberbia, pues la serpiente vieja, irritada por la precipitación del viaje, le muerde y mata, y las demás al quedar sin autoridad, dan buena cuenta del público. La modificación se recoge al pie de la letra en P.

Ello nos lleva a considerar cómo aumenta la integración de los cuentos y anécdotas en el marco didáctico que las abarca. El caso más notable lo constituye la serie dedicada a la amistad. En H (cs. I. iv-vi), varios personajes, como pasatiempo mientras caminan de Salamanca a Alba de Tormes, se entretienen en lo que llaman «novelar». Uno de ellos refiere el conocido cuento sobre dos estudiantes de Alcalá que sirvió a Lope de Rueda para su paso de *El Convidado*. Con ello provoca risas, comentarios sobre la amistad y dos cuentos más, ahora de buenos amigos. En cuanto el anfitrión, el Rector D. Francisco de Navarra, termina de contar el último de ellos, Alonso Osorio, uno de los

convidados más ilustres, sin dejar tiempo para más intervenciones, inicia el debate sobre la virtud y el deleite.

En P (cs. I.iii-vi), este pasaje, que tenía toda la factura de un *novellieri,* ha sufrido una profunda reestructuración. Para empezar, nadie propone nunca contar cuentos como pasatiempo, sino que los caminantes conversan en pequeños grupos sobre diversos temas hasta que los tres principales, esto es, el Maestro Oliva, el Rector y el Maestrescuela, se enzarzan en un diálogo sobre la amistad y atraen la atención de todos. Es entonces cuando a D. Gabriel, personaje secundario, para ilustrar lo que acaba de oír sobre las diferencias entre la verdadera y falsa amistad, se le ocurre contar el cuento de los dos estudiantes. Los otros dos relatos y uno más vienen a continuación, pero se les cambia el orden, de manera que ahora responden a una secuencia lógica dentro de la reflexión general sobre la amistad: tras el cuento de los dos estudiantes, uno de ellos modelo de malos amigos, D. Francisco de la Vega aporta, como ejemplo de lo contrario, el caso de Carixeno, Menipo y Menedemo, tres amigos suficientemente buenos como para que los últimos socorran al primero cuando se arruina y se casen con su mujer y su hija cuando muere. D. Francisco de Bobadilla, el Maestrescuela, no deja de notar que estos amigos no pusieron en peligro su fortuna ni su vida, por lo que el caso que él aporta, el de Jerónimo y Luis, es más notable: se trata de un amigo que se echa al mar en medio de una tempestad a recoger al otro, que ha caído. Por último, Pérez de Oliva observa que, en medio de la tempestad, la vida de ambos amigos estaba en peligro, así que no era mucho lo que Luis arriesgaba por Jerónimo. Para concluir, como le corresponde en su papel de maestro, relata el caso de Demetrio y Antiphilo, siendo el primero el mejor de los amigos posibles, pues sin que nada le forzase renunció a su fortuna, perdió su libertad y arriesgó su vida por favorecer a Antiphilo. En cada caso, los comentarios que el narrador intercala sobre el cuento anterior, sirven para subrayar la progresión establecida entre las diferentes posibilidades de amistad verdadera.

Todos estos relatos se hallan insertos en un marco dialogado que contiene también numerosos discursos no dialógicos y que, a su vez, tiene su propio soporte narrativo. En esta narración global, de manera análoga a lo que sucede en los cuentos, se insiste siempre, ya en la primera versión, en la verosimilitud y el detallismo con que se describen los actos de los personajes. En P, son muy numerosas las modificaciones que subrayan este último aspecto. Muchos *verba dicendi* simples como «Dixo don Guillermo», «a esto respondió don Alonso» o «prosiguió el Maestro Oliua y dixo» se transforman en descripciones detenidas del personaje que habla, o se introducen pequeños diálogos como éste:

> Hauía gran pieça que estaua don Antonio de Velasco mostrando que quería hablar en opposiçión del Maestro, meneando el cuerpo, sacudiendo la cabeça,

> alçándose sobre los pies, quando el Rector le dijo: «Señor don Antonio, ¿qué queréis?» Y luego el Maestro calló y don Antonio con mucho herbor, mostrando la congoxa que tenía en el pecho dixo así: «(...)» (c. IX).

Tales modificaciones, en las que se hace intervenir a un número mayor de personajes, pero que no dicen realmente nada que no esté en H, sólo afectan a lo más superficial del diálogo. Responden al deseo de Villalón de dar a su obra el aspecto externo del que consideraba género literario más apropiado para la filosofía. En algunos casos, sin embargo, profundiza más, y logra reestructurar largos discursos para darles un carácter realmente dialogado.

Por ejemplo, cuando le toca exponer las cualidades del buen maestro, Pérez de Oliva pronuncia un discurso (c. III.ix) en el que propone que no se use la fuerza ni el castigo para obligar a los jóvenes al estudio, «porque de su voluntad se ha de aplicar a él sin disciplina ny castigo, mas por bien y amor» (H 107r). Seguidamente, él mismo pone una restricción a esta norma:

> Quando el discípulo, distraído a inormes vicios, se apartare de las letras, por le recojer y le apartar de los deleites executarse han las muy amargas disciplinas y castigo... etc. (107r).

Entre ambas frases, P inserta una intervención de D. Álvaro de Mendoza, quien, dando por terminado el discurso de Oliva, objeta que él considera necesario algún castigo frente a los desmanes de algunos mozos, a lo que Oliva responde con lo que antes era su propia restricción. De esta manera tan sencilla se ha conseguido, a partir de un discurso corrido, imitar el diálogo de tipo ciceroniano, en el que el auditorio cobra importancia desde el momento en que interviene para obligar al orador principal a matizar sus afirmaciones.

En suma, podemos concluir que la lectura comparada de sus dos versiones es significativa por lo que nos revela del proceso de composición de *El Scholástico* y de los aspectos en que Villalón quiere mejorar su obra. El ms. H muestra los defectos típicos de una compilación de su género, en la que los préstamos tomados de diversas fuentes dejan su huella en pasajes de carácter fragmentario e improvisado. La revisión posterior, aunque desde luego no lo consigue por completo, tiende a eliminar estos defectos, pero además, las modificaciones nos revelan cómo Villalón, que no sentía la necesidad de enmendar mayormente el contenido de su obra, respaldado como estaba por tantas fuentes ilustres —y a veces demasiado directas—, se detiene a mejorarla en otros aspectos que le preocupan más: quiere asegurar la unidad de su tratado de educación reforzando el marco narrativo que lo sostiene, integrando mejor en la enseñanza la colección de cuentos que de otra manera se quedaría al margen, como pasatiempo. Quiere dotar al que llama su

«único hijo» de una lengua elevada, parecida al latín, y, aunque ciertamente no estaba acostumbrado a hacer discurrir su pensamiento en forma de diálogo, se esfuerza también por prestar a su obra la dignidad de este género consagrado por los antiguos para la especulación filosófica y la compilación del saber.

José M. MARTÍNEZ TORREJÓN

PROBLEMAS DE ANOTACIÓN DEL *GUZMÁN DE ALFARACHE*

Tenemos que aprender a obsesionarnos con los textos. Mateo Alemán, que consiguió forjar un increíble número de retruécanos con propósito moral o didáctico, soltó más de una vez alguna deleitable procacidad, bien arropada bajo los «cortes» y «luces» de un equívoco [1]. A menudo son alardes de apariencia muy simple, reducidos al eco de una sola voz. Por ejemplo: Guzmán, anticipando el empacho de muleto que le proporcionó «el mesón del mayor ladrón que se hallaba en la comarca». Quiere contarnos con pelos y señales —y con clara voluntad de narrador— el sucio y divertido origen del asunto:

> Tenía nuestro mesonero para su servicio un buen jumento y una yegüezuela galiciana. Y como aun los hombres en la necesidad no buscan hermosura, edad ni trajes, sino sólo tocas, aunque las cabezas estén tiñosas, no es maravilla que entre brutos acontezca lo mismo [I, i, 5, p. 188] [2].

El guiño era tan disimulado que ha pasado desapercibido, pero en seguida se aclara todo: el apetito y la «necesidad» amorosa natural en hombres y animales desencadenó la ilegal «mezcla» con el resultado conocido: «a su tiempo», la yegüezuela parió un muleto del que darían cuenta la sorda hambre de Guzmanillo y la tosquedad del arriero. Alemán juega hábilmente con un equívoco poco limpio, y aprovecha al máximo todos sus significados, haciendo que el sentido trivial de *tocas* disimule el otro, incluso con la introducción y el desarrollo de falsas pistas. Si Juan de Valdés ilustró con un par de refranes y la historieta de un avispado clérigo las variadas significaciones de *tocar* y *toca* [3], el sevillano se divierte con esa misma anfibología, recordando las únicas *tocas* que no hay que buscar en la cabeza: «Soy toquera y vendo tocas / y tengo mi cofre donde las otras», dice una poesía alegre [4]. La indumenta-

[1] Cfr. BALTASAR GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio,* XXXIII, en *Obras completas,* ed. A. del Hoyo, Madrid, 1967 [3], p. 396b.

[2] Cito según mi edición, recién aparecida: Madrid: Cátedra, 1987, dos vols.

[3] JUAN DE VALDÉS, *Diálogo de la lengua,* ed. C. Barbolani, Madrid, 1982, p. 213.

[4] Vid. P. ALZIEU, R. JAMMES, Y. LISSORGUES, *Poesía erótica del Siglo de Oro,* Barcelona, 1984, núm. 82, p. 150.

ria genera la asociación con trajes y el malintencionado desvío («aunque las cabezas estén tiñosas»).

Pero la maestría de Alemán sabe multiplicar vertiginosamente los cruces semánticos de varias palabras en acción conjunta, aprovechando a un tiempo la dimensión proverbial de una frase y los nuevos significados que surgen de su relación contextual con otras: ahí está uno de los mejores valores estilísticos del *Guzmán,* y de él nacen también las dificultades mayores. Basta ver el jugo que se le saca a una frase como *comer de sus carnes,* clave de dos pasajes muy distintos.

Tras los primeros reveses, Guzmán hace balance:

> Vine después a cenar el hediondo vientre de un machuelo y, lo peor, comer de la carne y sesos, que casi era comer de mis propias carnes, por la parte que a todos toca la de su padre [I, i, 7, p. 203].

En ese pasaje, complicado por las variantes y el valor proverbial de sus elementos, se funden alusiones y gracias de diversa procedencia y variado cometido: por un lado, se relaciona el carácter híbrido y el origen oscuro del bicho con la ascendencia del propio pícaro; por otro, se aprovecha el conocido motivo folklórico del testamento de los animales y se apuran las implicaciones paremiológicas de la onofagia (presente en otros lugares de la novela y estudiada por Monique Joly) [5]; por otro, en fin, se pondera proverbialmente la condición asnal del hombre, «el parentesco entre el asno y todo el género humano» [6], confirmado por el eco de algunas expresiones proverbiales (*comer sesos de asno* era habilidad propia de los muy tontos e inadvertidos) o por otras frases vecinas («la falta heredada del asno de su padre» [I, p. 196, hablando del arriero], «luego a puñadas me apearon del hermano asno» [I, p. 210]).

En la *Segunda parte,* ya «ladrón famosísimo» (cfr. el anticipo de la «Declaración» [I, p. 113]) y encaramado en su presuntuoso disfraz de «don Juan de Guzmán», el pícaro vuelve a Génova con la intención de vengarse de sus parientes, que lo habían maltratado y humillado en su primera visita. Y dice:

> Yo era el ídolo allí de mis parientes... Convidélos a todos un día, y a otros amigos... Y con esto los traía por los aires. Quién les dijera entonces a su salvo: «Sepan, señores, que comen de sus carnes, en el hato está el lobo...» [II, ii, 7, pp. 279-280].

Es una nueva muestra de la maestría de Alemán en el manejo de la riqueza proverbial de la lengua: *comer de sus carnes,* además de evocar la

[5] M. JOLY, «Onofagia y antropofagia: significación de un episodio del Guzmán», en *Literatura y folklore: problemas de intertextualidad,* ed. J. L. Alonso Hernández, Salamanca, 1983, pp. 273-287.

[6] M. JOLY, «Onofagia y antropofagia», p. 279.

relación de parentesco y significar figuradamente «tirar piedras a su propio tejado», valía «comer de su hacienda, yéndola disipando y consumiendo» (Covarrubias); en tal trance, Guzmán no podía haber escogido mejor sus palabras, porque *querer comer de sus carnes* era «desear venganza de alguno por odio que se le tiene» *(ibid.)*, y podía aplicarse al que «ha perdido y vuelve desquitándose en algo» (Correas) [7]. Por otra parte, *tener el lobo en el hato* vale «tener el enemigo dentro de casa». Pero el pícaro hermana sabiamente esas frases y conceptos —*comer, carne, lobo*— para imponer otras implicaciones proverbiales y anticipar el desenlace del episodio. Se diría que pretende tirarnos de la lengua o de la imaginación para que acabemos recordando otro dicho y pensando que sus parientes hacían muy mal en no advertir el peligro que supone *esperar del lobo carne*.

Espoleado por sus desengaños y guiado por «una nueva luz» como la que despabiló a Lazarillo, Guzmán sirve a un ventero, aunque —dice— «se me hacía duro aprender a servir habiendo sido enseñado a mandar». Su recuento y explicación de las muchas «tiranías», «desvergüenzas» y «maldades» que las posadas y ventas deparaban al viajero (motivo cuya dimensión literaria ha estudiado también, y tan bien, Monique Joly) [8] acaba como sigue:

> Teníamos también en casa unas añagazas de munición para provisión de pobretos pasajeros, y eran ellas tales que ninguno entrara en la venta a pie que dejara de salir a caballo [I, ii, 1, p. 272].

Está claro, al menos, el sentido más inocuo: alguna perrería hacía que los «pobretos pasajeros» saliesen más deprisa de lo que habían entrado; por seguir la corriente de los juegos de palabras: entraban a pie y salían por pies. Pero falta identificar tales perrerías. Es lógica la interpretación —más o menos cautelosa— de los editores: Guzmán seguiría hablando de las especialidades gastronómicas de la venta, tan peculiares que los desdichados clientes salían a caballo porque acababan comiendo algún híbrido como el presentado al propio pícaro unos capítulos atrás [9]. Sin embargo, ese no es más que uno de los puntales sobre los que se asienta un sentido con más miga. La sola frase *añagazas de munición* nos encamina hacia la sospecha de que no acaba ahí la cosa. *Añagaza* se ha dicho siempre, en particular, de los encantos y reclamos de alguna «dama

[7] Para el *Tesoro de la lengua castellana* de COVARRUBIAS y el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de CORREAS he utilizado, respectivamente, las ediciones de M. de Riquer (Barcelona, 1943) y L. Combet (Burdeos, 1967).

[8] M. JOLY, *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIe-XVIIe siècles)*, Toulouse, 1982.

[9] Comp. las ediciones de S. Gili Gaya (Madrid, 1968 [reimpr.], II, p. 21), J. Saura Falomir (Madrid, 1953, I, p. 507), F. Rico (Barcelona, 1983 [3], p. 256), B. Brancaforte (Madrid, 1981 [2], I, p. 260) y E. Miralles (Barcelona, 1982, I, p. 192). Cfr. también M. JOLY, «Onofagia y antropofagia», p. 274.

de todo rumbo y manejo» (como dice Cervantes poco antes de utilizar el término) [10], y la fórmula *de munición* cobra todo su sentido con la lectura de *La Pícara Justina:*

> Diome gusto que vi bien proveído el mesón, y sin duda lo estaba mejor que el mío, digo de alhajas, mas no de astucias, que a las mocitas de munición se les vía el juego a legua [II, 2, i, 3] [11].

Ahora empezamos a entender por qué los pasajeros salían «a caballo»: porque la venta de marras disponía de unas tunantas de urgencia (trotonas, diríamos ahora mejor que nunca) a cuyas ancas padecían los incautos los últimos embelecos venteriles. El *Guzmán* apócrifo recordó la malicia de Alemán y creyó necesario aclarar torpemente el enigma: los mesoneros «tienen por granjería tener en sus casas añagazas de munición de mujeres deshonestas, para señuelos de huéspedes... dando ocasión de tropiezos en sus posadas» («Mateo Luján», *Segunda parte,* iii, 2).

No sé yo si sigue cuadrándole al *Guzmán* el traído y llevado marchamo de «pesimismo radical», porque muchos son los pasajes en que se impone tener «la eutropélica parte bien dispuesta», como diría Bartolomé Leonardo [12].

Hay que incluir a Alemán —si no lo está ya— entre los grandes virtuosos del concepto en el Siglo de Oro, pues pocos aprovecharon mejor que él el gracianesco «significar a dos luces» y casi nadie escondió con más habilidad bajo sus palabras tanta riqueza paremiológica. Leyendo la *Vida de Guzmán,* en efecto, hay que estar a la que salta. Terminemos con dos ejemplos más.

En la «noche toledana» de la *Primera parte* (I, ii, 8), el falso hermano de la dama que quiere burlar al pícaro irrumpe con ira fingida e increpa a su cómplice:

> —Hermana, vos tenéis algo de brava con este humo y lloverse la casa: gana tenéis que salga huyendo della [I, p. 346].

Está recordando un refrán (recogido, claro, por Correas): «Tres cosas echan al hombre de su casa: el humo, la gotera y mujer brava».

Bastantes años después, Guzmán, convertido en marido cartujo, trae al retortero a un par de pretendientes de su segunda esposa; pero tanto él como la rumbosa dama sentían la necesidad de andar con pies de plomo; ella, especialmente, «por no juntar cuadrillas ni ser común de tres» [II, iii, 5, p. 448]. Por una vez se entiende todo al pronto, pero ambas frases

[10] MIGUEL DE CERVANTES, *El licenciado Vidriera, Novelas ejemplares,* ed. J. B. Avalle-Arce, Madrid, 1982, II, p. 115.

[11] *La Pícara Justina,* ed. A. REY HAZAS, Madrid, 1977, p. 389.

[12] BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas,* ed. J. M. Blecua, Madrid, 1974, I, p. 159 (núm. 50, v. 12).

tienen su miga y su malicia: la primera añade al sentido obvio («hacer gente») el de «llamar la atención de la justicia», y la segunda, de sentido muy claro («ser compartida por varios amantes») es un tecnicismo gramatical nada inverosímil en boca de un «muy buen estudiante latino, retórico y griego» (I, «Declaración» [p. 113]), pues *común de tres* es en la lengua latina el adjetivo de una terminación que puede juntarse con sustantivos de los tres géneros.

Hablando de géneros, no cabe aquí la reflexión sobre uno, el de la novela picaresca, hecho de excepciones; un género cuyas obras maestras, que se dirían condenadas a parecerse por sus trazos estructurales comunes, tienen tan profundas diferencias de propósito y método que donde resalta mejor su parecido es, precisamente, en muchos detalles no constitutivos del género, en las dificultades nacidas de la habilidad estilística de sus autores.

Yo sé pocas cosas, pero de algunas estoy convencido, lo estoy, por ejemplo, de que cuando se nos escapan las alusiones que encierra una frase, cuando no entendemos un pasaje, por minúsculo que sea, cuando desconocemos el alcance proverbial de alguna palabra, se nos va la mejor herramienta para alcanzar el entendimiento cabal de los textos antiguos. Valgan como ejemplo los pequeños misterios aquí descifrados, aunque no logren impedirme confesar el desconsuelo de no haber entendido otros muchos.

En fin, desvelémonos por los textos, y lo demás se nos dará por añadidura.

José María MICÓ JUAN

EL MANUSCRITO AUTÓGRAFO DE *EL ÁGUILA DEL AGUA* DE VÉLEZ DE GUEVARA: PROBLEMAS DE EDICIÓN

Uno de los interrogantes que nos planteamos al analizar el texto de una comedia del siglo XVII es en qué medida reproduce fielmente la obra, tal como la concibiera su autor y cuántos añadidos, correcciones o supresiones no habrá sufrido la versión original hasta ser recogida en imperfectas ediciones sueltas, en copias manuscritas mutiladas o en *Partes* de distintos comediógrafos. La confrontación que algunos críticos han realizado entre el autógrafo manuscrito de una comedia y otras copias de la misma, revelan esos cambios profundos. Por ello consideramos de gran interés el estudio del manuscrito autógrafo de *El águila del agua* de Vélez de Guevara, porque presenta arreglos y modificaciones realizados seguramente para la representación de la comedia, los que alteran y abrevian la versión originaria.

Este manuscrito se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid. Contiene 56 hojas sin numerar, a las que se añadió posteriormente una página preliminar donde aparece el título de la obra, su autor y la fecha 1642, que corresponde en realidad a la de autorización para la puesta en escena. La primera hoja, ya de letra del autor, está encabezada por la palabra Ave María; luego, *El águila del agua* y de otra mano agregado *Batalla naval de Lepanto*. A continuación Vélez escribió: *Representación española*. Acto I de Luis Vélez de Guebara, y una rúbrica.

En el anverso de la hoja aparece el reparto correspondiente a la 1.ª jornada. En la hoja siguiente, como encabezamiento se leen los nombres de dos de sus hijos de su matrimonio con Úrsula: Ana y Juan; la invocación Jesús, María y José; Luis (el propio autor) e Isabel (hija de María López Palacio, nacida en 1627). Estos nombres se repiten al comienzo del acto II y del III, aunque en este último se omite el de Juan.

El acto I abarca desde la hoja 2r hasta la 19v. La hoja 29r dice: «Ave María. El águila del agua. Acto II». En el anverso se halla la lista de personajes. Este acto se extiende desde el 21r hasta el 37v, con la peculiaridad de que en el folio siguiente (38r y v) aparece una versión distinta del final de la jornada. La hoja no pertenece al cuadernillo y fue agregada luego. El acto tercero abarca hasta el 55v, donde aparece luego de la palabra Fin y Laus Deo et B. V. M^{e}, la firma del autor. En la hoja

56r está la autorización para la representación: «E bisto esta comedia y reformando los juramentos de don Lope de Figueroa que tiene en ella se puede representar. En Madrid, a 29 de julio de 1642. Juan Navarro Despinosa».

Conviene destacar de esta descripción que hemos hecho, los siguientes datos:

1) La aparición de agregados, ya en la portada, con una letra que difiere de la de Vélez.
2) La existencia de un folio, agregado al cuadernillo, que ofrece un final distinto del acto II.
3) Las observaciones del censor, que determinarán cambios en la versión original.

En cuanto a la grafía y ortografía del manuscrito, no nos detendremos en su análisis, ya que nuestro interés radica fundamentalmente en el estudio de los numerosos retoques realizados en la obra. Nos limitaremos a decir que confirma en general las características del autor, ya señalada por la crítica: el uso de abreviaturas, contracciones, simplificación de grupos cultos, vacilación de la vocal protónica, metátesis, asimilación, variantes fonéticas, el uso sistemático de *agora*. Señalemos de paso, dos rasgos peculiares de este manuscrito: el uso constante de *ansí* en lugar de *así* y la aparición del vocablo *jornada,* alternando con *acto*.

Pasemos ahora a considerar los arreglos, correcciones y reducciones observables en el texto. ¿Quién realizó esa labor? Creemos poder afirmar: 1.º) que en la tarea intervinieron dos manos: la del comediógrafo y otra, quizá la del «autor» de la compañía que pondría en escena la comedia. 2.º) que las modificaciones que realizó Vélez, testimoniadas por la igualdad de la letra de las correcciones con las del autógrafo original, son las más significativas por su número y representan casi una adaptación con un enfoque distinto, delineado en el a. II y confirmado en el III. 3.º) que las otras, en cambio, obra del «autor» de la compañía apuntan a abreviar el texto o a cumplimentar lo dispuesto por el censor Espinosa: reformar «los juramentos de don Lope de Figueroa, que tiene en ella».

El estudio pormenorizado que hemos realizado, fundamenta las siguientes conclusiones (aclaramos que el número de los versos que citaremos corresponden a una edición que hemos preparado para su publicación):

En el acto I, que es el que presenta menores correcciones, todas de una letra distinta de la de Vélez, las modificaciones tienden:

1) A eliminar los juramentos de don Lope de Figueroa: en 10 ocasiones se tachan *Voto a Dios* y en 2 *Juro a Dios,* quedando incompletos los octosílabos. Estas tachaduras son evidentemente posteriores a la autorización del censor.

2) A variar la respuesta *Que me prace* de Almendruca, por otras expresiones. En estos casos se cuidó mantener las ocho sílabas del verso.
3) Hay además 34 versos atajados, hecho que apunta a la eliminación del personaje Andrea Doria, posiblemente porque faltaba un actor en la compañía. De ahí que en los versos 367 y 368, donde decía *El príncipe de Oria sea el juez,* se lo reemplace por *Marco Antonio será el juez.* Al eliminar los versos 653-676, el corrector agregó el nombre del personaje (Rey) en el v. 677, ya que la indicación anterior había quedado en los versos atajados.

Luego: la versión original del a. I tenía 1.178 versos; la abreviada, 34 menos; es decir, 1.145 versos.

Las modificaciones del a. II revelan:
1) Hay tachaduras que siguen respondiendo a la intención de eliminar los juramentos; *Voto a Dios, Por Jesucristo, Juro a Dios.* En total, 8 versos que quedan incompletos, pues no se reemplazan las palabras tachadas. Son, con seguridad, obra del mismo «autor» de la compañía que las realizó en el a. I.
2) Ese mismo corrector agregó la indicación escénica que precede al v. 737, omitida por Vélez, con los nombres de los nobles que entran a escena, exceptuando el de Doria. Corrige también ese nombre de personaje en el v. 754, reemplazándolo por el de Marqués, y ataja los vv. 791-799, que corresponden al diálogo de Doria y don Juan. Coincide esto con la propuesta del acto anterior de eliminar su actuación. Doria aparece luego en el diálogo con el Rey, el marqués y don Juan (vv. 1.139-1.180), y es mencionado por su nombre por el Rey (v. 1.155) y por don Juan (v. 1.206). ¿Un olvido del corrector? Es probable, y el error debió subsanarse al distribuir los papeles a los actores.
3) Los versos 1.039-1.130 (100 versos) aparecen marcados con una raya horizontal y dos verticales que atraviesan las dos páginas que abarcan, y dentro de ellas, la acotación escénica y los versos 1.095-1.100 están tachados con líneas cruzadas. La supresión fue hecha con inteligencia, ya que las palabras de Hipólita y Teodora que preceden a las tachaduras funcionan como una acotación verbal y dan pie a que siga inmediatamente el diálogo del Rey y don Juan con sus acompañantes, sin que se note la falta de aquellos versos. Estos cortes pudieron ser obra del director de la compañía, para abreviar el número elevado de versos que contiene el acto, pero no podemos descartar con seguridad —y más aún nos inclinamos a creerle— que fuera el propio Vélez quien lo hiciera al corregir el texto, por lo que veremos inmediatamente.

4) Nuestro comediógrafo añadió una hoja al cuadernillo original, escrita de ambos lados en las que modifica el final del acto, repitiendo algunos versos del f. 37v, que curiosamente no está tachado, como sería lógico esperar, dada esta nueva versión. Hay sí una pequeña cruz al lado del nombre del personaje Hipólita, en el v. 1.214 (donde comienza el pasaje copiado) y además está escrito *ojo* al final del v. 1.230, palabra que se repite al margen, juntamente con los versos que dice la dama (1.231-1.242), que sustituyen a los 4 versos tachados, hoy ilegibles. En ese folio 38r hay modificaciones de importancia, que destacaremos:
   a) La hoja primitiva tenía 42 versos; la corrección, 52, aunque hay 4 versos, los iniciales, tachados, posiblemente por el director para hacer un corte en ese texto.
   b) Los versos finales de esta segunda versión los dice Hipólita (y no el Rey como en la original), y preanuncia el triunfo de don Juan, con elevado tono que marca no sólo su emotiva despedida del caballero que ama, sino también su última actuación dentro de la obra, por los cambios que se realizan en el a.III.
   c) Hay además coincidencia de versos como puede observarse en la lectura del fragmento [1]. La letra es del propio Vélez, por lo que debemos aceptar estas correcciones como obra del dramaturgo.

[1] Para clarificar nuestras palabras, reproducimos a dos columnas los textos que corresponden al folio 37v y al añadido 38r y 38v, para poder confrontarlos, subrayando los versos coincidentes. La versión corregida tiene igual numeración con el agregado'.

Folio 37v

DON JUAN

que despedirme de vos,
como de mi ermano, siento.

RUI

Guarde Dios a Vuestra Alteza
y venzedor le veamos
bolber a Castilla.

DON JUAN

Vamos.

HIPÓLITA

Teodora, mi muerte empieza
que en tan amarga partida
y en tan penoso sentir,
sin muerte quedo a morir
y quedo a vivir sin vida.

Folio 38r

TEODORA

¡Qué grandeza nunca vista
y qué magestad, señora!

HIPÓLITA

A tanto valor, Teodora,
el mundo es poca conquista.

TEODORA

Ya se a despedido el Rey
y el Príncipe de Su Alteza.

HIPÓLITA

Teodora, mi muerte empieza
de amor, rigurosa ley,
que en tan amarga partida
y en tan penoso sentir,
sin muerte quedo a morir,
y quedo a vivir sin vida

Luego: La primera versión tenía 1.245 versos; la segunda 113 menos, es decir, tiene 1132 v.

En el a. III es donde se han realizado los mayores cambios:

1) Se siguen eliminando los juramentos: en dos ocasiones *Voto a Dios,* sin añadir nada en ese lugar, y una vez, corrigiéndose —parecería letra de Vélez— por *de mil almas* (v. 900).

TEODORA

A las del tiempo del Cid
esas finezas están, *1220*
pues cuando se va don Juan,
queda Carlos en Madrid;
y un príncipe no es alaxa
para despicarte, poca.

HIPÓLITA

Lo que a mentido la boca, 1225
tu ingenio alentar trabaxa,
quando miras cómo estoy
y lo poco que en mí puedo.

CARLOS

¡Con qué de envidias que quedo!

DON JUAN

¡Con qué de alientos que voy! 1230

HIPÓLITA

Mi muerte he venido a ver,
Teodora, denme paciencia
los cielos, porque esta ausencia
lleballa no e de poder,
que en ella pienso acabar 1235

y pues queda el cuerpo en calma,
váiase a la guerra el alma
de mis ojos, por el mar,
y dele el cielo al señor
don Juan, aunque a costa mía 1240
la vitoria que confía
y mereze su valor.

DON JUAN

Mi nombre he de hazer eterno.

HIPÓLITA

Teodora, el alma sigamos
que va sin el cuerpo.

TEODORA

A las del tiempo del Cid
esas finezas están.
Pues cuando se va don Juan,
queda Carlos en Madrid;
y un príncipe no es alaxa 1225'
para despicarte, poca.

HIPÓLITA

Al arma mi ausencia toca,
y es mi desdicha la caxa
quie me llama a pelear;
y pues queda el cuerpo en calma 18
váiase a la guerra el alma
de mis ojos por el mar,
y de pólvoras y de tiros
sirban en esta jornada
para dexarme abrasada 1235'
mis lágrimas i suspiros.
Y déle el cielo al señor
don Juan, aunque a costa mía
la victoria que confía
y mereze su valor

Toca el clarín

TEODORA

Ya por dos partes se van,
que en dos tropas se reparten,
los que se quedan i parten
con el Rey i con don Juan,
Hipólita, hermosos dos 1245'
escuadrones.

HIPÓLITA

¡Ay, Teodora,
que el alma se me va agora!
Águila del agua, adiós,
que ia en el campo de espumas
el gavilán turco veo 1250'
servir de eroyco trofeo
de sus garras y sus plumas
Pollo del águila Carlos,
adiós, pues al sol te opones

2) Los más importantes arreglos son los que tienden a eliminar la actuación de Hipólita, ya sea tachando sus largas tiradas (p. ej. vv. 632-702), ya la mención de ella por otras figuras (vv. 325 ss), ya cambiando el nombre del personaje por otro: Almendruca, don Lope, soldado español. Ello confirmaría la intención puesta de manifiesto en la nueva versión del final del a. II: destacar la despedida de Hipólita para luego quitarla de la comedia, y resaltar los hechos históricos, elevando a don Juan de Austria como héroe de la obra, despojándolo de todo enredo amoroso que pudiera empequeñecer su figura de vencedor de Lepanto.

   Dado que en algunos pasajes las tachaduras van acompañadas de versos que sutituyen los eliminados, escritos por el propio Vélez, podemos afirmar que fue el dramaturgo quien realizó esas sustanciales variantes en el texto. Así ocurre con los vv. 632-702 (reemplazados por 5 versos), con los vv. 787-811 (sustituidos por otros 15 versos añadidos luego) y con los vv. 1.022-1.024 (también modificados).

3) Hay también numerosos versos atajados, que fundamentalmente corresponden a la actuación de Doria, como ocurría en los actos anteriores. No son obra de Vélez, como puede observarse por la diferente letra con que el corrector escribió algunas palabras para sustituir varios versos (p. ej.: «y les di», que completa el v. 591, que había quedado incompleto al atajarse los vv. 587-591) o los 4 versos añadidos para resumir los 24 versos que corresponden al

TEODORA
Vamos.

REY
¡Rui Gómez!

RUI
¿Señor?

REY
A tierno
llanto su ausencia me obliga.
Don Juan, bolvéme a abrazar,
y adiós, príncipe del mar
y general de la Liga.

FIN DEL ACTO II

Tocando el clarín se entren unos por una parte y otros por otra.

y sus divinos blasones
oy comienzas a imitarlos.
Adiós, fenis suio, siga
a tu vivir su triunfo,
y adiós príncipe del mar
y general de la Liga.

Tocan el clarín un poco después de averse entrado y da fin a la jornada.

Como puede observarse, los versos que cierran el acto son iguales, pero en la versión original los dice el Rey y en la modificada, Hipólita. Hay además coincidencia de los versos 1214 con 1215'; 1215-1224 con 1217'-1226'; 1236-1238 con 1230'-1232'; 1239-1242 con 1237'-1240', y finalmente 1249-1250 con 1259'-1260'.

diálogo de Doria con don Juan (vv. 851-874). La persona que efectuó esos cambios, hizo también una inteligente observación al margen, refiriéndose al v. 1.185: «Repárese el ser capitán el gracioso que hace de galeote», ya que en ese verso don Juan titula así al hampón Escamilla, preso en galeras.

4) También es posible obra del mismo corrector las rayas que atajan 31 versos de la arenga de Luchalí a sus hombres.

Luego, la versión original tenía 1.219 versos; la segunda, tacha o ataja 241 y añade 24, por lo que quedan 1.202 versos.

¿Cuáles son nuestras conclusiones finales?

1.º Creemos que Vélez eliminó en el a. III casi todos los pasajes en que actuaba Hipólita, omitiendo el enredo amoroso y destacando la acción gloriosa del héroe en Lepanto. Cuando no suprime los fragmentos, cambia el nombre de Hipólita por otros. La eliminación de la dama enamorada en este acto final lo llevó también a cambiar la última página del acto anterior, poniendo las palabras de despedida de don Juan en boca de Hipólita y no del rey.

2.º A las tachaduras de nuestro comediógrafo se agregaron otras, que pudieran ser obra del director de la compañía, como, por ejemplo, los versos del turco Luchalí suprimidos. Pero aún resultaba extensa la obra y entonces arremetió con otro personaje, Doria, y atajó en el texto *casi* todos los pasajes en que intervenía o sustituyó su nombre por el de Marco Antonio Colona en la acotación o en el texto. A este corrector corresponde también el compendio de algunos versos, la observación que mencionamos y posiblemente el añadido en el título: «Y batalla naval de Lepanto».

Resumiendo:

La primera versión contenía 1.178 versos en el a.I, 1.245 en el II, 1.219 en el III: en total 3.642 versos. La segunda versión, tiene 34 versos menos en acto I, 113 menos en el II, y 217 menos en el III: en total 364 versos que hay que descontar de la versión primitiva; tiene, pues, 3.278v. Aclaramos que en la cuenta no hemos incluido los versos tachados a causa del juramento que contienen, dado que en ellos quedaba la mitad del verso.

Como puede verse, el manuscrito presenta muchos problemas y numerosas correcciones y modificaciones, a las que sólo hemos podido aludir en este breve trabajo. Pero ellas nos llevan a una reflexión final: si de las 400 comedias que se dice escribió Vélez, sólo tenemos cerca de un

centenar y de ellas sólo cuatro autógrafos, hasta qué punto son válidas las conclusiones a las que podemos llegar al estudiar la obra en general de este dramaturgo, si éstas se apoyan en textos que pueden hallarse muy lejos de la versión original.

Raquel Mirian de ALFIE

ASPECTOS DE LA TEATRALIDAD EN EL *VIAJE DE TURQUIA*

A Antonio Carreira.

Desde hace algún tiempo a esta parte, se ha escrito mucho sobre el *Viaje de Turquía*, especialmente a raíz de la malograda edición de Fernando García Salinero (Madrid, Cátedra, 1980) que, a pesar —o tal vez a causa— de sus defectos tuvo por lo menos el mérito de llamar la atención sobre las dificultades del texto y de estimular a los estudiosos a que se empeñaran en rescatarlo de su relativo olvido. El resultado no es nada despreciable, como bien se echa a ver en la segunda edición del mismo García Salinero (1984), donde se aprovechan —entre otras enmiendas— los reparos y sugerencias de la excelente reseña de Antonio Carreira [1]. Pero, así y todo, no cabe duda de que todavía queda mucho por hacer antes de que el texto resulte —si es que se consigue alguna vez— totalmente limpio de dudas y erratas. La contribución que se me ha pedido, sobre la «teatralidad» del *Viaje de Turquía*, tan sólo representa una mínima parte de las innumerables dificultades que se plantean en el texto; digamos, por abreviar: el decorado, la dramatización y las *dramatis personae*. Pero, por mínima que sea, una reseña exhaustiva de tales problemas no cabría, de ninguna forma, en los pocos folios que se me otorgan aquí. Por tanto, me limitaré a unos pocos ejemplos, sacados todos de la primera página del *Viaje de Turquía* que resulta particularmente ejemplar desde este punto de vista. Por lo demás, invito al curioso lector a que consulte el trabajo —realizado en colaboración con Robert Jammes— que se ha de publicar próximamente en la revista *Criticón*, como contribución a una edición crítica del *Viaje*, ya tan necesaria como deseada [2].

[1] *Revista de Filologia Española*, t. LXIII, pp. 154-162. Por supuesto, GARCÍA SALINERO nunca nombra a Antonio Carreira ni alude siquiera a dicha reseña en su segunda edición.

[2] Véase también el excelente artículo de CLAUDE ALLAIGRE: «Contribution à une étude commentée du *Viaje de Turquía*», *Les Langues Néo-Latines*, núm. 260, 1987, pp. 1-58.

1. TEXTO

CAPÍTULO PRIMERO

EL PEREGRINO DE SANTIAGO [2]

Initium sapientiae timor Domini [3].

Juan de Voto a Dios. Mátalascallando, Pedro de Urdemalas [4].

JUAN.—La más deleytosa salida y más a mi gusto de toda la ciudad y de mayor recreación es ésta del camino francés [5], ansí por la frescura de las arboledas, como por gozar de la diversidad de las gentes, variedad de naçiones, multitud de lenguas y trajes que Señor Santiago nos da por huéspedes en este su peregrinaje.

MATA.—Como todas las cosas que debaxo de la luna están tienen su haz y embés, tampoco ésta se puede escapar, por donde yo la tengo poco en uso.

JUAN.—Al menos es çierto que aunque Dios la criara perfecta, en vuestra boca no le tiene que faltar un *sino,* como es de costumbre; ¿qué tacha ó falta tiene?

MATA.—No me la iréis a pagar en el otro mundo, ansí Dios me ayude.

JUAN.—Si no habláis más alto, este aire que da de cara no me dexa oír.

MATA.—Digo que es gran trabajo que por todo el camino a cada paso no habéis de hablar otra palabra sino Dios *te ayude* Verdaderamente, como soy corto de bista, aquel árbol gru[e]so y sin ramas questá enmedio del camino todas las vezes que paso junto a él, pensando que me pide, le digo: *Dios te ayude.*

JUAN.—Buen remedio.

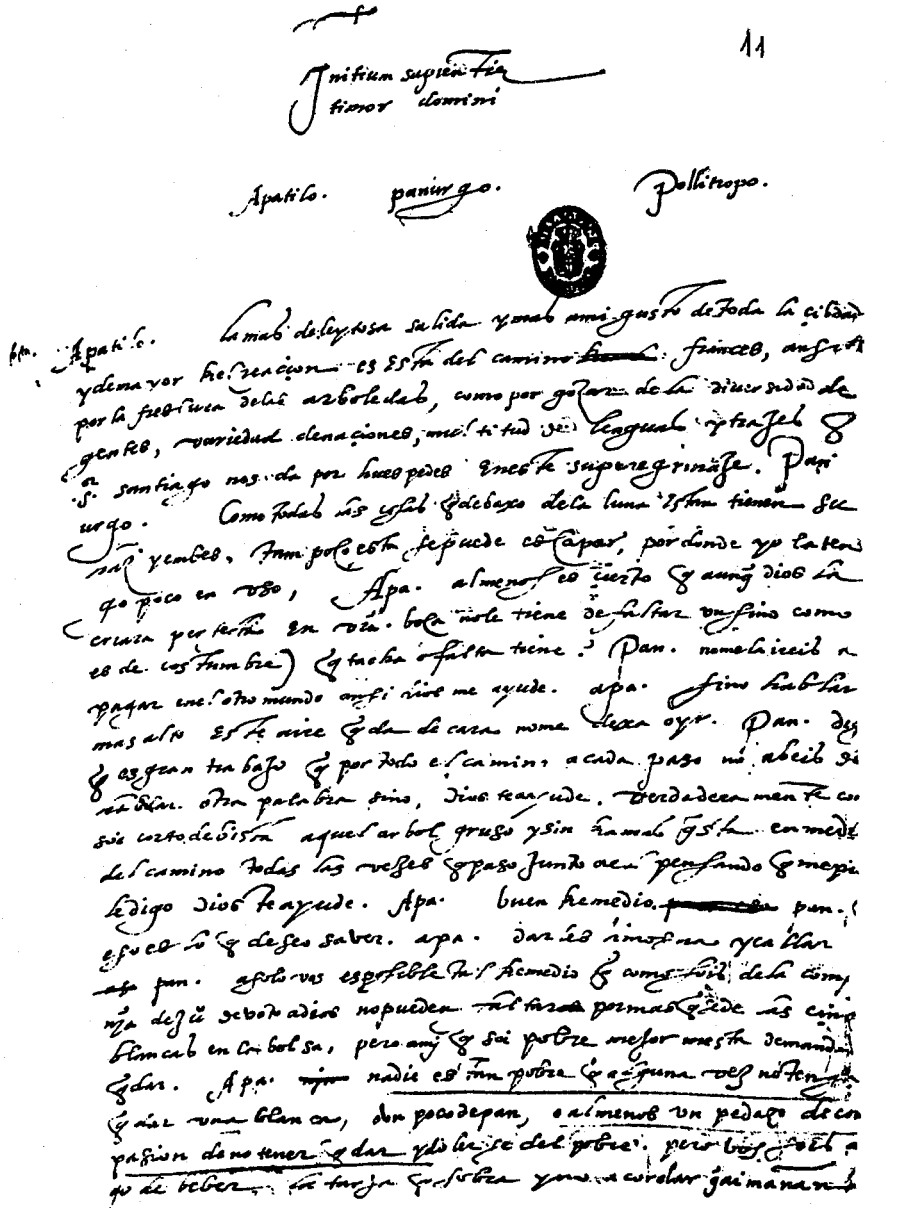
MATA.—Eso es lo que deseo saver.

JUAN.—Darles limosna y callar.

MATA.—A sólo es posible tal remedio, que como sois de la compañía de Juan de Voto a Dios no pueden faltar, por más que se dé, las cinco blancas en la bolsa [6], pero a mí que soy pobre, mejor m'está demandar que dar.

2. COMENTARIO

Como ya se ha dicho, lo que se pretende es tan sólo suplir la falta de «acotaciones escénicas», siempre que su ausencia resulte perjudicial en el texto y, por otra parte —si bien esto ya no es tan frecuente—, aclarar la identidad de los interlocutores del diálogo cuando ésta pueda resultar dudosa o equívoca. Ahora bien, esta primera página del *Viaje* permite, por sí sola, poner de manifiesto la necesidad de tener en cuenta lo que se ha resumido aquí en una palabra: la *teatralidad* del texto.



2.1. *Las «acotaciones escénicas»: el «aparte» de Mata.*

Comprobamos, en primer lugar, la presencia de «acotaciones» en el texto; sólo que, en vez de presentarse bajo la forma de didascalías, se nos sugieren, como en el teatro antiguo, a través del mismo diálogo de los personajes [3]. Así es como nos enteramos, desde el principio, por las palabras de Juan (l. 1-6), del decorado que sirve de marco a la conversación (la puerta de la ciudad que da al «camino francés»), si bien carecemos de mayores precisiones geográficas o topográficas en cuanto al lugar preciso en que están conversando los personajes [4]. Pero lo que importa recalcar, antes que todo, es el juego de escena que, por supuesto, bien se transparenta en el diálogo, pero que tal vez necesitaría una breve aclaración. Es de suponer, en efecto, que la segunda réplica de Mata («No me la iréis a pagar en el otro mundo ansí Dios me ayude») no va dirigida a Juan, sino al propio Mata, que está hablando —o, mejor dicho, refunfuñando— para sus adentros. Así se entienden, por lo menos, las relaciones de ambos personajes que, de otra forma, resultarían un tanto incomprensibles: la de Juan, que se queja de que no ha oído bien y le pide a Mata que hable más alto (l. 15-16), y, sobre todo, la de Mata que, en vez de repetir, cambia la frase amenazadora por otra menos agresiva y bien diferente, pero que termina con las mismas palabras: «Digo que es gran trabajo que por todo el camino a cada paso no habéis de hablar otra palabra sino *Dios te ayude*» (cf. «... ansí Dios me ayude»). Ahora bien, sabido es que esta forma de disimular es recurso muy usado en el teatro antiguo y en la comedia, cuando los actores hablan «al paño», o a intención del público [5]. De modo que no faltan indicios para inducirnos a leer las palabras de Mata como uno de esos apartes o semi-apartes, tan característicos del diálogo teatral. Bien es verdad que la mayoría de los lectores un tanto acostumbrados a los textos del Siglo de Oro lo habrán interpretado así, sin necesidad de más comentarios; pero convendría, a pesar de todo, que tales «dificultades» quedaran, por lo menos, señaladas en una edición anotada a intención de un público más amplio. Cuanto más que no todas las «acotaciones» resultan tan transparentes y fáciles de interpretar, incluso para los mismos especialistas [6].

[3] Cf. C. ALLAIGRE, *art. cit.*, pp. 30-31.

[4] Véase al respecto MARCEL BATAILLON: *Le docteur Laguna auteur du «Voyage en Turquie»*, Paris: Librairie des Editions Espagnoles, 1958, pp. 20 y ss.

[5] En cambio no es nada frecuente en los diálogos humanísticos a pesar de que casi todos lleven, en mayor o menor grado, indicios de teatralización.

[6] Véase, por ejemplo, p. 108, la nota núm. 33 de GARCÍA SALINERO que interpreta equivocadamente el sentido de la expresión «Hideputa el postre!» por no entender que al decir esto Mata echa a correr. Sobre el sentido de esta expresión véase C. ALLAIGRE, *art. cit..*, p. 36.

2.2. *Dramatis personae: ¿Mata o Juan?*

Lo que interesa es llamar la atención sobre la posibilidad de que algunas réplicas del diálogo anden trastocadas. Bien es verdad que, a excepción de alguna que otra errata u omisión, los editores del *Viaje* coinciden por lo que he podido averiguar, en la distribución del turno de palabra a los diferentes interlocutores del diálogo [7]. Pero esto no significa que la cuestión haya quedado definitivamente zanjada. Esta primera página presenta, en efecto, una incoherencia textual —que por lo visto, pasó inadvertida a los ojos de los editores— y que bien podría resolverse, tal vez, con tal de contestar correctamente esta pregunta fundamental: ¿quién habla en el texto?

Se trata del intercambio de réplicas entre Mata y Juan acerca del famoso bordoncillo: *Dios te ayude* (l. 17 y ss.). Como acabamos de ver, Mata le reprocha a Juan su manía de repetir a cada paso: *Dios te ayude.* Pero resulta incomprensible, en este caso, —por no decir incoherente— que Mata añada a continuación la anécdota siguiente: «Verdaderamente, como soy corto de bista, aquel árbol gru[e]so y sin ramas questá enmedio del camino todas las vezes que paso junto a él, pensando que me pide le digo: *Dios te ayude.*» ¿Cabe entender que es el propio Mata —y no Juan— el que no para de decir: *Dios te ayude*? La verdad es que, por más que le demos vueltas, el pasaje no tiene sentido alguno. Ahora bien, falta poca cosa para que éste se aclare y se restablezca la coherencia textual: basta con admitir que parte de las palabras atribuidas a Mata no son, en realidad, sino palabras que habían de atribuirse a Juan. O sea que el texto tendría que presentarse de esta forma:

> MANTA.—Digo que es gran trabajo que por todo el camino a cada paso no habéis de hablar otra palabra sino *Dios te ayude.*
> JUAN. —Verdaderamente, como soy corto de bista, aquel árbol gru[e]so questá en medio del camino todas las vezes que paso junto a él, pensando que me pide le digo: *Dios te ayude.*

De adoptar esta lección, el sentido no puede quedar más claro: Mata le reprocha a Juan el que entremezcle a cada paso en la conversación la expresión *Dios te ayude* y Juan contesta, justificándose con una explicación más bien graciosa: la miopía que da lugar al *quid pro quo.* Ahora bien, esta anécdota, que podría considerarse, en cierto modo, como el primer «chiste» del *Viaje de Turquía,* es algo más que una simple ocurrencia. Bien se transparentan, en efecto, a través de lo gracioso de la

[7] Por supuesto, siempre caben unos errores. Pero se puden remediar con tal de cotejar las diferentes versiones. Así, por ejemplo, en la página 219 (línea 5) de la edición de GARCÍA SALINERO, se ha pasado por alto una réplica de Mata, con lo que Pedro habla dos veces seguidas (p. 218-219) y el pasaje resulta incomprensible. Cf. la edición de ANTONIO GARCÍA SOLALINDE (Madrid, Espasa-Calpe, 1965), p. 95.

situación, unos cuantos rasgos que caracterizan el personaje de Juan, a quien el lector va descubriendo, poco a poco, en estas primeras réplicas. Así es como nos enteramos, en primer lugar, de su miopía, que algunos críticos, fundándose en este pasaje, han atribuido —a mi modo de ver equivocadamente— a Mata [8]. Pero lo que importa subrayar, es un rasgo de carácter que se nos confirmará más adelante en el texto; su egoísmo y su falta de caridad. El uso mecánico de la respuesta estereotipada —*Dios te ayude*— que Juan tiene preparada para cualquiera que se le acerque a pedir limosna, así como el mero hecho de confundir un árbol seco con un ser humano —es de suponer que ni le echaría una mirada—, son indicios que no dejan lugar a dudas y coinciden, por otra parte, con lo que se trasluce, a continuación, de la actitud y de las palabras del personaje. Dicho sea de paso —y para llamar una vez más la atención sobre la importancia de las acotaciones en el texto—, también la anécdota nos permite entender que Juan y Mata no se dirigen a ningún sitio preciso, sino que están paseando, o sea yendo y viniendo por el mismo camino, tal y como se suele hacer en los lugares de recreo (alamedas, espolones, ramblas, etc.). Así se entiende que pasen y repasen delante del árbol (según dice Juan: «todas las vezes que paso junto a él») y que se repita en la conversación el famoso bordoncillo que tanto fastidia a Mata. La escena no puede ser más sugestiva. Sólo queda por explicar cómo los editores pudieron confundirse y atribuir unánimamente a Mata las palabras de Juan.

En realidad, toda la culpa no la tienen los editores. En efecto, por lo que he podido comprobar, también los manuscritos del *Viaje* adoptan la misma lección, atribuyendo con igual unanimidad a Mata estas palabras que —como acabamos de ver— tan sólo tienen sentido cuando se las pone en boca de Juan. Pero sabido es que ninguno de estos manuscritos es autógrafo y que lo más probable es que las diferentes versiones se deriven unas de otras [9]. Por tanto, habría que remontar el origen de la equivocación —si es que la hubo— a algún copista (probablemente el que trasladó el manuscrito 3871 de la Biblioteca Nacional de Madrid) quien induciría a error a todos los demás. Cualquiera que haya echado una ojeada a dichos manuscritos no dejará de admitir que esta hipótesis reúne un alto porcentaje de probabilidades. En efecto, en las copias manuscritas, las réplicas no se transcriben con punto y aparte, como en las versiones impresas, sino a renglón seguido. Tampoco se repite, por supuesto, el nombre completo del personaje para separar las palabras de uno y otro interlocutor, sino tan sólo una simple abreviatura. En el caso del manuscrito 3871 se usan, respectivamente *Apa* (para designar a Juan,

[8] Véase MARIE-SOL ORTOLÀ, *Un estudio del «Viaje de Turquía». Autobiografía o ficción*, London: Tamesis Books Limited, 1983, p. 59.

[9] Cf. la introd. de GARCÍA SALINERO (*ed. cit.*, pp. 76-77) y la nota erudita de MARCEL BATAILLON, *Erasmo y España*, México, Madrid, Buenos Aires: F.C.E., 1983, pp. 669-670.

alias *Apatilo*) y *Pan* (para designar a Mata, alias *Panurgo*). O sea que sería muy fácil que un amanuense pasara por alto una que otra abreviatura y juntara, por tanto, equivocadamente, dos réplicas que irían separadas en el manuscrito autógrafo [10]. Es muy posible, además, que en la versión primitiva, las abreviaturas se redujeran a una sola letra —como se solía usar en la presentación de tales diálogos— lo que facilitaría su omisión en transcripciones posteriores.

2.3. *Nueva dificultad: ¿una laguna en el texto?*

Esta lección, si bien contribuye bastante a restablecer la coherencia del pasaje, tampoco resuelve todas las dificultades que se nos plantean. De hecho, la lógica que se ha restablecido en un punto viene a fallar en otro. En efecto, de atribuir a Juan parte de las palabras que los editores atribuían a Mata, parece que surja una nueva dificultad. Y es que la respuesta de Juan («Buen remedio») que viene a continuación (l. 23), queda como desconectada y sin sentido:

> MATA.—Digo que es gran trabajo que por todo el camino a cada paso no habéis de hablar otra palabra sino *Dios te ayude*.
> JUAN.—Verdaderamente, como soy corto de bista, aquel árbol gru[e]so y sin ramas questá enmedio del camino todas las vezes que paso junto a él, pensando que me pide, le digo: *Dios te ayude*.
> JUAN.—Buen remedio.
> MATA.—Eso es lo que deseo saver.
> JUAN.—Darles limosna y callar.

Lo menos que se puede decir es que la conexión entre las diferentes réplicas no resulta muy clara. Por otra parte, parece difícil invertir una vez más las voces de los dialogantes y atribuir a Mata las palabras «Buen remedio», so pena de descabalar las réplicas siguientes —que resultan perfectamente coherentes— y de perturbar por completo el turno de palabras en el resto del diálogo. Por tanto, cabe admitir que dichas palabras se han de atribuir efectivamente a Juan, tal y como queda señalado en todas las versiones manuscritas o impresas. Pero esto no significa, de ninguna manera, que haya que renunciar a la hipótesis expuesta más arriba. Es de advertir, en efecto, que esta nueva lección *tan sólo resalta una incoherencia que ya estaba en el texto* y que los editores del *Viaje* omitieron o pasaron por alto. De hecho, en cualquier caso y cualquiera que sea el que las pronuncie, las palabras «Buen remedio» no

[10] Es lo que estuvo a punto de ocurrir en este mismo pasaje del manuscrito 3871 donde el amanuense confundió la abreviatura *Pan* con la preposición *Para*. Al darse cuenta de su error, tachó las palabras equivocadas y restableció la buena lección (véase el documento gráfico, l. 17-18).

encajan muy bien, ni mucho menos, después de la anécdota del árbol seco: hay un salto demasiado abrupto entre «Dios te ayude» (l. 22) y «Buen remedio» (l. 23). Por otra parte, tampoco resulta muy claro que el enlace con la réplica que viene a continuación: «Eso es lo que deseo saver». ¿A qué se refiero *Eso*? El texto no lo dice. De modo que bien podemos arriesgar la hipótesis de que faltan algunos vocablos —o tal vez renglones— en este pasaje, a no ser que resulte en parte corrupto, como suele ocurrir muchas veces en los folios iniciales de los manuscritos. De todas formas, mientras no tengamos más datos o no se descubran nuevas versiones, no queda más remedio que poner una nota a pie de página para señalar, por lo menos, la falta de claridad e incluso, tal vez, la eventualidad de una laguna en el texto [11].

3. CONJETURAS

Si bien soy de los que piensan que las conjeturas pueden resultar peligrosísimas en el campo de la ecdótica, tampoco me parece muy satisfactorio salvar las dificultades de interpretación textual con una simple nota que diga: esta frase o este pasaje no está claro. Por eso me he atrevido a conjeturar aquí, para tratar de sugerir, por lo menos, una hipótesis que permitiera restablecer la coherencia del texto a pesar de su carácter indudablemente elíptico.

Es de advertir, en primer lugar, antes de pasar más adelante, que en caso de no admitir la eventualidad de una laguna o de alguna mala transcripción, la expresión «Buen remedio» bien podría cobrar, a pesar de todo, algún sentido con tal de interpretarse de modo irónico. En otras palabras, es como si, al oír la anécdota del personaje corto de vista que va repitiendo a un tronco «Dios te ayude», otro le contestara con sorna: «vaya remedio» o «vaya forma de ayudar a los necesitados». Pero de ser así, la réplica que viene a continuación —«Eso es lo que deseo saver»— carece totalmente de sentido. O sea que el texto sigue siendo tan oscuro y la lección, desde luego, tan poco satisfactoria.

En cambio, si se admite que puede haber una laguna en el texto, entonces pueden resolverse todas las dificultades. En este caso, en efecto, la expresión «Buen remedio» no formaría la totalidad de una oración sino tan sólo parte de un período que terminaría con estas palabras. Por tanto, el texto habría de presentarse de esta forma:

> JUAN.—Si no habláis más alto, este aire que da de cara no me dexa oír.
> MATA.—Digo que es gran trabajo que por todo el camino a cada paso no habéis de hablar otra palabra sino *Dios te ayude*.

[11] Como se ha visto, tales lagunas igual pueden afectar a versiones impresas (véase nota núm. 7), cuanto más a copias manuscritas.

JUAN.—Verdaderamente, como soy corto de bista, aquel árbol gru[e]so y sin ramas questá enmedio del camino todas las vezes que paso junto a él, pensando que me pide, le digo: *Dios te ayude* [...] buen remedio.
MATA.—Eso es lo que deseo saver.
JUAN.—Darles limosna y callar.

¿De qué «remedio» se trata? ¿Qué es lo que le diría Juan a Mata para que éste siguiera pidiéndole aclaraciones? Aquí es donde se abre el campo de las conjeturas; pero en realidad, como vamos a ver, apenas caben unas cuantas alternativas.

Primera alternativa:

1) *La laguna es importante:* faltan varios —o muchos— renglones en el texto y en este caso resulta imposible —o muy aleatorio— remediar la omisión con simples conjeturas.
2) *La laguna es poco importante:* sólo afecta a unas cuantas palabras —una frase, a lo más— y en este caso sí caben las conjeturas, ya que no es del todo imposible restituir, por lo menos, el sentido de las palabras que falten.

Como bien se echa de ver, frente a esta alternativa no queda más remedio que aferrarse a la segunda hipótesis, so pena de dejar todos los interrogantes en pie y dar el trabajo por concluido. Pero no por eso resulta la elección totalmente arbitraria. En realidad, dicha hipótesis es la que reúne, al fin y al cabo, mayores probabilidades. Observamos, en efecto, en primer lugar, que el turno de palabra es bastante rápido en esta página inicial del *Viaje de Turquía* y que las intervenciones de los locutores resultan bastante breves, de modo que la de Juan tampoco pasaría de unos cuantos renglones [12]. Pero lo que importa subrayar, antes de todo, es que existe, eso sí, una trabazón lógica con las demás réplicas —donde se sigue comentando el uso y abuso de «Dios te ayude»—, y tan estrecha que nadie, al parecer, llegó a sospechar que hubiera una laguna en el texto. De modo que parece difícil admitir que hubiera una ruptura importante en el diálogo. Antes, todo parece indicar que no hubo corte profundo ni digresión de larga extensión. Ahora bien, de admitir dicha hipótesis, se abre una segunda alternativa en torno al sentido de las palabras que cierran la réplica de Juan («buen remedio»).

[12] De hecho, las réplicas se van alargando, a continuación, conforme la sátira se está haciendo más punzante; pero hasta aquí la única que pasa de tres renglones es la que encabeza el diálogo, es decir, la que permite fijar el «decorado» y, por tanto, tiene función expositiva (como acotación escénica) a la vez que dialogística. De ahí tal vez que haya resultado un poquito más larga.

Segunda alternativa:

1) *«buen remedio» (aplicado a la pobreza de los mendigos):* Juan está aludiendo en plan moralizador a cierta forma de remediar la necesidad de los pordioseros. De ahí que le conteste a Mata para aclarar su propósito: «Darles limosna y callar».
2) *«buen remedio» (aplicado al fastidio de Mata):* Juan le está sugiriendo —desde luego con sorna— una solución a Mata, para acabar con el bordoncillo que tanto le fastidia: bastaría con que Mata les diera alguna limosna a los mendigos para que Juan dejara de decir *«Dios te ayude»*.

Por supuesto, ambas hipótesis resultan plausibles. Sin embargo, varios indicios abogan a favor de la segunda. En el primer caso, en efecto, la petición de Mata, «Eso es lo que deseo saver», tiene muy poca relevancia, ya que la respuesta parece evidente. En la segunda hipótesis, en cambio, la pregunta queda perfectamente justificada: ¿habrá un «buen remedio» para que Juan deje de repetir a cada paso «Dios te ayude»? Eso es lo que Mata quisiera saber y por eso pide aclaraciones. Bien se transparenta, por otra parte, que ambos personajes están como trabados en una pequeña riña verbal, que empieza con un primer reparo de Juan («en vuestra boca no le ha de faltar un *sino*»), y que, no sólo se prosigue a continuación (cf. Mata: «sois amigo de beber la tarja que sobra»), sino que perdura a lo largo de todo el diálogo. Por tanto, resulta mucho más verosímil y a tono la segunda lección, en la que se descarta el «mensaje» moralizador (trocar las palabras por las obras: «Darles limosna y callar») a beneficio de la malicia y del juego verbal. Es de suponer, en este caso, que la frase que falta sería bastante sibilina como para inducir a Mata a que pidiera aclaraciones y cayera, por tanto, en la trampa, encontrándose con el «tapaboca» que Juan le tenía prevenido: «Darles limosna y callar».

4. ADDENDA ET CORRIGENDA

«Como todas las cosas que debaxo de la luna están tienen su haz y envés...», y tampoco había de faltarle un pero a esta comunicación. Me lo puso mi amigo Antonio Carreira —cuando ya iba ésta para la imprenta— y tan rotundo que, de haberle consultado antes, me hubiera ahorrado el trabajo de publicar estas páginas. He aquí sus conclusiones:

1) En primer lugar, puede que la réplica de Mata («No me la iréis a pagar en el otro mundo, ansí Dios me ayude»), no sea ningún aparte. En efecto, la respuesta de Juan («Si no hablaís más alto, este aire que da de cara no me dexa oir»), antes recuerda la del

«chiste» —que sigue corriendo todavía entre los españoles— que consiste en pedirle a uno que hable más alto, porque con el viento no se oye, cuando en realidad se oye perfectamente, y lo que se pretende es significarle a uno, irónicamente, que no se le quiere prestar atención.

2) Mata no se dirige a Juan cuando dice «a cada paso no habéis de hablar otra palabra sino *Dios te ayude*, sino a sí mismo. En efecto, esto es el «envés» o el *«sino»* que —según Mata— tiene el camino de Santiago: y es que hay tantos pordioseros en él que uno tiene que repetir a cada paso *Dios te ayude* y hasta llega a confundirse con un árbol seco. De modo que no hay contradicción alguna en el texto, si bien éste necesitaría, en esta primera página, un montón de notas y aclaraciones.

Con lo que se vienen abajo todas las conjeturas que preceden y se comprueba, una vez más, que todas las cosas de este mundo tienen su haz y envés.

Michel MONER

EN TORNO A LA TRADICIONALIDAD DE LOS TEXTOS ALJAMIADOS: PROBLEMAS DE TRANSMISIÓN Y CRITERIOS EDITORIALES

La literatura aljamiado-morisca se ha reincorporado hace relativamente poco tiempo al ámbito de los estudios filológicos del hispanismo, pues, tras el momentáneo auge que conoció en el tránsito del siglo pasado al actual, y hasta fechas muy recientes, ha sido un campo dejado totalmente en barbecho. Por ello mismo, la mayor parte de los problemas que suscita esta literatura están todavía sin resolver y uno de ellos, y no el menos importante, el del origen «material» del texto o conjunto de textos considerados, puesto que de su modo de producción y transmisión dependen los criterios de fijación textual pertinentes, así como el tipo de análisis que se le debe aplicar. Esta cuestión se plantea, además, en el caso de los textos aljamiado-moriscos, con el agravante de que en la mayoría de los casos se trata de traducciones de fuentes árabes, lo que incluye un factor más en la cadena de formación de la obra y de su transmisión textual. La escasa parte de la crítica que se ha ocupado de esta literatura, no ha tratado, por lo general, este problema y tan sólo Galmés (1981 y 1983) lo ha abordado, pero desde premisas que no parecen darle una solución totalmente satisfactoria.

En efecto, Galmés ha propuesto resolver esta cuestión considerando que la literatura aljamiada responde a un tipo de transmisión de carácter tradicional, entendiendo por tal la de un texto que «vive, de esta forma, sometido durante generaciones a una constante elaboración y re-creación, en un perpetuo movimiento o cambio. (...) La obra tradicional crece, se transfoma y muere. La multiplicidad y la diversidad de los textos constituyen una especie de «"efectos sonoros". Más que una *esencia,* el texto tradicional es una *producción*» (Galmés, 1981, 420, y 1983, 15). Estas consideraciones afectan esencialmente a tres campos relacionados con este tipo de Literaturas el del mecanismo a través del cual los textos se han fijado por escrito, el del estilo no individualizado y el de la anonimia, considerados como rasgos típicos de la norma estética «tradicional», a lo que se añadiría la manera en que los textos han sido agrupados en los códices conservados. En principio, tal teoría parece

explicar las características esenciales de la literatura aljamiado-morisca y resolver, por tanto, los problemas a los que acabo de referirme. Sin embargo, como se irá viendo a continuación, no todos los hechos son susceptibles de explicarse a través de tal interpretación.

En cuanto al primer aspecto señalado, la explicación dada por Galmés implica dar una gran importancia de la transmisión oral y del papel de la colectividad en la conservación y evolución de la producción literaria morisca, aunque sea a través de «una armoniosa cooperación de creaciones individuales y no como una suma de fuerzas colectivas inconscientes» (Galmés, *loc. cit.*). Sin embargo, esto es bastante dudoso, porque la mayor parte del material traducido no está constituido por textos literarios (entendiendo esta clasificación desde los presupuestos internos de la literatura árabe), sino por obras técnicas ajenas a una difusión «tradicional», entendida según la concepción pidaliana que emplea Galmés. Este aspecto ha sido suficientemente aclarado por Epalza (1986, 41), al señalar que «estos textos no tienen una mera finalidad de entretenimiento, como otras narraciones que permiten variantes a los diversos autores, adaptadores, recitadores o traductores. Son historias sagradas, intocables, (...) por eso no pueden interpretarse estos textos como una forma escrita de una tradición oral, ni en árabe, ni mucho menos en romance (aljamiado)».

En cuanto a los otros factores destacados por Galmés (1981, 431-3) como rasgos de «tradicionalidad», parece claro que también hay que matizar lo concerniente a la atitularidad y a la anonimia. Se trata aquí de dos elementos bastante restringidos, tanto por con la frecuencia con la que se explicitan el autor y el título de una obra concreta, sobre todo en los códices monográficos [1], como por la lógica falta de un «autor» en la referencia de h:adîtes o «tradiciones sobre los hechos y dichos de Mahoma» que se supone que proceden del Profeta o de sus compañeros, por lo que la indicación de una autoría queda completamente fuera de lugar. En cuanto a otro tipo de textos, la anonimia responde a un uso propio de la cultura de la Edad Media [2] y de sus pervivencias renacentis-

[1] Se pueden señalar, además de textos como el citado *Libro de las Su"ertes* (ms. XXII), que sólo indican el título, obras como el *Kitâb de la t:ahûr* de Ibn al-Jallâb, del que se conocen dos versiones aljamiadas (vid. Gil, 1904, 539; Derenbourg, 1904, 575), o bien el *Kitâb* de as-Samarqandî (conservado también en dos mss., vid. Derenbourg, 1904, 575 y Manzanares de Cirre, 1978, 237-42), del que se sirvió Muh:ammad Escribano en el ms. III del Departamento de Árabe del C.S.I.C. (vid. López-Morillas, 1984, 74), o los textos jurídicos de al-Judamî, de Yah:yà ibn Salám (ms. XIV y LI, vid. Gil, 1904 y Asín-Ribera, 1912) o de al-Bakrî (ms. BNM *olim* Gg. 84, ap. Derenbourg, 1904, 582), además de la obra original de "îsà de Jâbir, el *Breviario Sunní* o *Kitâb Segobiano,* del que se conservan cuatro mss. (vid. Harvey, 1978, 26).

[2] Téngase en cuenta, de todos modos, que la importancia y extensión de la anonimia en la producción literaria culta medieval ha sido matizada y delimitada por Curtius (1976, 719-23), quien señala que se trata más bien de preferencias individuales, que de un hecho sistemático, lo que aún resulta más patente en el caso de las pervivencias renacentistas del

tas, en las que la retracción de la individualidad frente al estamento, al arquetipo o a la *auctoritas* es habitual, lo que conlleva la atribución de toda obra que se quiere respaldar a un autor de mérito, como es el caso de los apócrifos de toda índole producidos en esta época, sin que en esa ausencia de pujos de originalidad se pueda ver una indiferencia por la elaboración individual de la obra realizada, ni una dejación absoluta del texto en manos de sus transmisores. Sobre este particular, recuérdese que el copista o, en general, el transmisor medieval (y el renacentista no humanístico) de un texto cualquiera, solía efectuar cambios en el objeto de su transmisión, porque el concepto de fidelidad absoluta al original no existía (vid. Blecua, 1983, 159-69), pero, y en esto la teoría tradicionalista no ha hecho las distinciones pertinentes, no es lo mismo introducir variantes en un texto que refundirlo en parte o que llegar a recrearlo por completo.

Este mismo tipo de reflexiones puede hacerse sobre el estilo, en el que parece predominar, según Galmés (1981, 432 y 436-8), una indiferenciación de los individuos y aún de las regionales. La primera consideración que se impone es aquí la de la carencia de datos fidedignos que respalden las impresiones transmitidas por Galmés, ya que éste se ha atenido a mss. esencialmente aragoneses, es decir, redactados en un contexto lingüístico bastante homogéneo, como los análisis de Menéndez Pidal (1952), Alvar-De la Granja (1972), Kontzi (1974), y el propio Galmés (1975, II) permiten demostrar, mientras que en Valencia o Granada los textos moriscos no solían ser aljamiados, sino árabes (vid, Barceló, 1984, espec. 136-52 y 221 ss. Kontzi, 1986, 87 y 94-5). Además, es evidente que no se ha realizado un análisis estadístico que permita establecer realmente tales conclusiones, pues la impresión global de falta de diferencias estilísticas significativas obedece a que todas las traducciones se guían por patrones semejantes, por una norma estética común [3]. En cambio, los autores moriscos originales presentan claramente elaboraciones personales, como puede apreciarse en la sucinta pero interesante antología de los mismos realizada por Galmés (1978, 199-203).

Se deduce claramente de aquí que la literatura aljamiado-morisca, aunque no se adecúa a los conceptos de autoría surgidos con el Renacimiento, no puede ser explicada simplemente por la presumible «tradicionalidad» de sus materiales. Ahora bien, y por lo que se refiere,

fenómeno. Respecto de los textos aljamiados, en cambio, la sistematicidad de la anonimia alcanza, lógicamente, a todas aquellas obras (rogarías, conjuros, relatos píos) donde el concepto de autoría resulta, como ya he dicho, inconcebible.

[3] Nótese que el número de traductores y copistas debía por fuerza de ser reducido, pues la tasa de analfabetismo era muy alta tanto entre los moriscos como entre los cristianos (vid. Barceló, 1984, 141-2). Como señala Sánchez (1981, 449 ss.), la lengua reflejada por los textos aljamiados puede considerarse «una especie de koiné» en la que se habrían fundido el estilo de los diversos traductores, el habla coloquial morisca y determinado número de arabismos inducidos por el original que se estuviese traduciendo.

en concreto, al conjunto de relatos transmitidos en versiones aljamiadas (especialmente en las leyendas que se acercan más a lo profano, como las reunidas en el *Libro de las Batallas* (=[*LBI*]), podría pensarse que este tipo de narraciones sí poseía ese carácter «tradicional» en su primitivo contexto árabe (cfr. Connelly, 1986), lo cual podría haber influido en su configuración en el estado previo a su fijación por escrito y traducción romance. Para aclarar esta cuestión, se impone diferenciar entre difusión oral, producción oral y transmisión tradicional.

En cuanto a la oralidad, es obvio que no se puede equiparar sin más la composición oral de un texto, lo que suele implicar determinada elaboración estilística y estructural del mismo, y el que su difusión sea oral, lo cual supone sólo una serie de condicionantes que afectan al texto después de su redacción, a veces mínimamente si la oralidad se reduce a la lectura en voz alta, fenómeno bien atestiguado tanto en la Edad Media como en el Renacimiento. Además, puede decirse que un texto se «tradicionaliza» cuando es objeto de sucesivas reformas que no se presentan a sí mismas como diferentes obras, aunque, realmente, lo sean. Por ello mismo, esto no quiere decir que cada actualización o recreación del tema sea considerable sólo como una versión o refundición de elementos anteriores producida casi mecánicamente por su sistema de transmisión, pues a menudo cada uno de los textos de esta índole hoy conocidos, aun contando con hipotéticos textos perdidos que los relacionen, presentan las suficientes características particulares como para que no se pueda dudar de la consciencia literaria del refundidor, es decir, del autor de la versión de que se trate, cuya labor altera lo suficiente el texto como para que éste adquiera una intelección particular.

Por otro lado, hay bastantes textos aljamiados que sólo pueden interpretarse, a este respecto, como copias distintas de una misma obra, con las diferencias normales en toda difusión manuscrita. Así sucede con la mayoría de los relatos transmitidos por más de un códice morisco, como es el caso de los dos mss. del *Poema o H:adîṯ de Yûsuf* (Menéndez Pidal, 1952, 95-7) y de otros muchos. En cambio, en el caso representado por *La batalla de Bradi i H:unayn* (ms. BNM 5337, f.º 47v-61r, en *LB*, I, 184-212) y *La eṣtoriʾa de la konkiṣta de la kaṣa de la Makka onrrada* (ms. RAH Gay. T. 18, en *LB, ibid.*), se trata de dos recreaciones distintas, más breve la segunda, del mismo argumento, aunque, como es lógico en este tipo de obras, sin modificaciones sustanciales del contenido.

A este respecto, se ha de tener también en cuenta que la difusión oral de un texto no producido oralmente puede llegar a ser «tradicional», es decir, susceptible de generar cadenas de refundiciones, o bien puede mantenerse, aun con las lógicas variantes de transmisión, sustancialmente indeformable. Es este segundo caso el que parece ajustarse mejor a la descripción del fenómeno aquí estudiado, tanto por lo ya señalado sobre el carácter sacral de la mayoría de ellos, como por sus orígenes no

estrictamente orales. De todos modos, es indudable que, al menos dentro de ciertos límites, la recreación de algunas de estas obras daba lugar a evidentes fluctuaciones, sobre todo para el caso de los relatos heroicos contenidos en LB. Sin embargo, y pese a admitir este tipo de «tradicionalidad» a los textos (o más bien a sus fuentes árabes, como queda dicho), se puede prescindir de las implicaciones que habitualmente se otorgan a este hecho, al menos en lo que atañe a este tipo de obras (si no en general), porque, frente a la perspectiva estrictamente tradicionalista, que hace del texto en evolución una especie de *continuum*, una visión como la planteada aquí, que supone una consideración «discreta», «discontinua», de tal proceso evolutivo, hace de cada unidad del mismo una obra individualmente analizable, y no subsumida en una corriente de la que sólo puede ser un estadio difícilmente diferenciable. Esto permite distinguir entre meras reproducciones (es decir, las emisiones que no alteran sustancialmente el objeto de la transmisión) y las nuevas versiones propiamente dichas, que no pueden entenderse sólo como una continuación de las anteriores, sino que hay que interpretar también como obras nuevas y, por tanto, distintas de aquellas que les sirvieron de base.

Junto a estos factores, el tercer campo en que Galmés (1984, 317 ss.) ha señalado la «tradicionalidad» de los textos aljamiados es en el de la creación de agrupaciones de obras coherentes como conjunto: «los moriscos, en su literatura aljamiada, como cualquier autor de un texto tradicional, se limitan a la estructura y organización (macro-contexto) de los micro-contextos que le vienen impuestos por la tra-dición (en el caso de los moriscos, textos traducidos del árabe). Pero los moriscos, utilizando textos pre-existentes, traducidos del árabe, crean un conjunto, un macro-contexto, original reflejo de su especial situación, y acomodado a sus particulares circunstancias, superando con creces la labor de un mero traductor de textos árabes, aunque su obra se halla enraizada en un modelo de literatura tradicional y no de creación individual, como corresponde a los textos de la literatura moderna», (*ibid.* p. 317-8), posición que, como se ve, matiza bastante sus exposiciones anteriores y que, al margen de que la atribuición de este fenómeno a una norma estética «tradicional» sea poco clara, puesto que los códices facticios, los cuadernos antológicos personales y los álbumes jalonan casi toda la historia de la literatura, al menos en el ámbito occidental, puede ofrecer nuevas perspectivas de análisis para el fenómeno de la literatura morisca.

En último extremo, parece más útil prescindir, a la hora de explicar la transmisión de estos textos, de una «tradicionalidad» bastante dudosa, para atender más bien el hecho incontrovertible de que son textos traducidos y transmitidos esencialmente mediante copias en cadena de una única fuente, salvo en casos concretos, en que se documentan traducciones distintas de un mismo texto (y que, significativamente, suelen remontar a un único original árabe), casos que exigirán un

tratamiento tanto editorial como interpretativo algo distinto. En consecuencia, puede tenerse relativamente en cuenta ese carácter «tradicional» en el caso de que un texto se conserve en versiones relacionadas pero adscribibles a dos recensiones o refundiciones distintas (lo que atañe tanto a las versiones aljamiadas como a sus fuentes árabes, sobre todo si se desconoce el original inmediato de la traducción morisca). En los demás casos en que se conserven varias versiones, conviene operar con los mismos criterios de toda tradición pluritextual, sin necesidad de editar paralelamente todas las versiones documentadas, sino sólo relegando las variantes al aparato crítico de la edición y empleando tales datos para las correcciones críticas que exija la adecuada fijación del texto. Por otra parte y dado el peculiar carácter de la literatura aljamiada, convendría que las ediciones se realizaran teniendo en cuenta las versiones árabes de las que tales textos derivan o, en su caso y como ya queda dicho, de las fuentes árabes conexas, puesto que tales originales pueden ser de gran utilidad para restaurar pasajes deturpados (aunque siempre con la cautela de no «retraducir» el texto) y, además, para observar cómo se enfrentaban los moriscos con su propia tradición cultural, lo que coadyuva, en definitiva, a una mejor comprensión de los textos aljamiados.

Alberto MONTANER FRUTOS

BIBLIOGRAFÍA

ALVAR, M. & DE LA GRANJA, F. (1972): «Apostillas lingüísticas al "Fecho de Buluqiya"» *Homenaje a Francisco Ynduráin,* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, pp. 23-39.

ASÍN, M. & RIBERA, J. (1912): *Manuscritos árabes y aljamiados de la Biblioteca de la Junta,* Junta para la Ampliación de Estudios, Centro de Estudios Históricos, Madrid.

BARCELÓ, M.ª C. (1984): *Minorías islámicas en el País Valenciano. Historia y dialecto,* Universidad de Valencia / Instituto Hispano-árabe de Cultura, Valencia.

BLECUA, A. (1983): *Manual de crítica textual,* Castalia, Madrid.

CONNELLY, B. (1986): *Arab folk epic and identity,* Berkeley.

CURTIUS, E. R. (1976): *Literatura europea y Edad Media latina,* trad. M. Frend y A. Alatorre, F.C.E., Madrid, 2 vol.

DERENBOURG, H. (1904): «Notices critiques sur les manuscrites arabes de la Biblioteca de Madrid», *Homenaje a D. Francisco Codera,* pról. E. Saavedra, Tip. M. Escar, Zaragoza, pp. 571-618.

EPALZA, M. de (1986): «Un manuscrito narrativo normativo árabe y aljamiado: problemas lingüísticos, literarios y teológicos de las traducciones moriscas», *Les actes de la première table ronde du C.I.E.M.,* Centre de la Recherche en Bibliothéconomie et Sciences de l'information, Tunis, pp. 35-45.

GALMÉS DE FUENTES, A. (1975): ed.: *El libro de las Batallas,* CLEAM, Gredos, Madrid, 2 vols.

— (1978): «El interés literario en los escritos aljamiado-moriscos», *Actas del Coloquio*

Internacional sobre Literatura Aljamiada y Morisca, CLEAM, Gredos, Madrid, pp. 189-209.

— (1981): «Lengua y estilo en la literatura aljamiado-morisca», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XXX-2, 420-440.

— (1983): «La literatura aljamiado morisca, literatura tradicional», *Les morisques et leur temps,* C.N.R.S., París, pp. 15-27.

— (1984): «Cultura y pensamiento de los moriscos según sus escritos», *Actes du II Symposium International du C.I.E.M.,* Publications de l'Institut Supérieur de Documentation, Tunis, v. I, p. 311-23.

GIL, P. (1904): «Los manuscritos aljamiados de mi colección», *Homenaje a Codera,* M. Escar, Zaragoza, pp. 537-49.

HARVEY, L. P. (1978): «El Mancebo de Arévalo y la literatura aljamiada», *Actas del Coloquio Internacional,* op. cit. pp. 23-47.

KONTZI, R. (1974): *Aljamiadotexte,* Steiner, Wiesbaden, 2 vols.

— (1986): «La polyglossie chez les Morisques», *Les actes de la première table ronde,* op. cit. pp. 85-104.

Libro de las Batallas [=LB], ed. A. Galmés de Fuentes, CLEAM, Gredos, Madrid, 1975, 2 vol.

LÓPEZ-MORILLAS, C. (1984): «Copistas y escribanos moriscos», *Actes du II Symposium,* op. cit. v. II, pp. 105-7.

MANZANARES DE CIRRE, M. (1978): «El capítulo de las racontaciones del Libro del Samarkandî», *Actas del Coloquio Internacional,* op. cit. pp. 236-58.

MENÉNDEZ PIDAL, R. (1952): ed.: Poema de Yúçuf, Universidad de Granada.

SANCHEZ, M. «La lengua de los manuscritos aljamiado-moriscos como testimonio de la doble marginación de una minoría islámica», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XXX-2, 441-52.

PROBLEMAS DE GARCILASO: LA EPÍSTOLA A BOSCÁN (versos 5 y 6)

La de editar y aún entender cabalmente a un clásico como Garcilaso, del que hay tantas ediciones y comentarios, es todavía hoy por hoy tarea que sigue suscitando dudas y problemas. Así ocurre, por ejemplo, con los versos iniciales que el poeta de Toledo escribe, hacia 1534, a su amigo Boscán:

> Señor Boscán, quien tanto gusto tiene
> de daros cuenta de los pensamientos,
> hasta las cosas que no tienen nombre,
> no le podrá faltar con vos materia,
> ni será menester buscar estilo
> presto, distinto de ornamento puro,
> tal cual a culta epístola conviene.
> Entre muy grandes bienes que consigo
> el amistad perfecta nos concede
> es aqueste descuido suelto y puro,
> lejos de la curiosa pesadumbre;...

De los once citados, los versos cuya edición y puntuación se nos antoja más difícil son el cinco y el seis: «ni será menester buscar estilo / presto, distinto de ornamento puro». Actualmente, entre los editores, existe la tendencia de no puntuar después de «distinto» (E. L. Rivers, 1981); con todo, la edición de 1543 y casi todas las ediciones posteriores (en especial, la del Brocense, 1574, y la de Herrera, 1580) sí hacen la pausa en cuestión (cf. T. Navarro Tomás, 1911, E. L. Rivers, 1968, R. Lapesa, 1948 y 1985). A falta, además, de manuscritos que nos hayan transmitido la epístola, deberemos buscar la solución entre los testimonios aducidos y el contexto literario que haga mínimamente inteligible las palabras de Garcilaso.

Pero no sólo es dudosa la puntuación sino ya la interpretación de todo el pasaje. Garcilaso —creemos entender— no parece encontrar dificultad en hallar ni materia ni estilo apropiados para la misiva que dirige a Boscán; de haber querido escribir «culta epístola», en cambio, debería haberla escrito usando un «estilo presto, distinto d'ornamento

puro...»; pero se aviene al «descuido suelto y puro» concedido por «el amistad perfecta». La primera dificultad de sentido con la que nos enfrentamos es la de la lectura y anotación de «presto»: porque si lo leemos, según suelen hacerlo los editores, como «fácil, rápido» difícilmente podremos alinearlo entre los rasgos de una «culta epístola», sin incurrir en contradicción, a no ser que pongamos en relación la «culta epístola» con el *sermo* horaciano. De hecho, «presto» aplicado a «estilo» debe caracterizar al *numerus* o *cursus* ligero, en contraposición al grave, propio de la poesía heroica. En *l'Arte poetica* (1564) de Antonio Sebastiano Minturno, por ejemplo, hablando de la *elocutio,* se lee una concatenación de palabras parecida a la que usa Garcilaso: «La voluvile e *presta* [entre las formas *nello scrivere*] sarà se spesso, inciso e *distinto* e vibrato fia el dire ad incitare e muovere altrui: ilche si fà ampliando, accrescendo, radunando molte cose insieme, dimanando, disgiuntamente e senza congiuntioni parlando, ripetendo di membro in membro e di giuntura in giuntura...; usiamo le uoce correnti & i uersi di pochi acenti o pur de *numeri presti o ueloci*...». Precisamente, las palabras que Garcilaso escribe a Boscán están distribuidas en frases largas, y no en miembros breves (*incisa*), yuxtapuestos unos con otros; el toledano conversa con el amigo ausente dejándose llevar por el lenguaje, encadenando y encabalgando oraciones, alargando y soltando las riendas del pensamiento: invoca el nombre de la amistad para hablar lentamente con el amigo. A la luz del pasaje de A. Minturno, podría entenderse «distinto» como sinónimo de «inciso» y, claro está, no dependiendo «de ornamento puro»: de hecho, «distinctum» es término que en las *artes dictandi* designa la puntuación, «necesaria para señalar la división de la frase en cláusulas» [1]. Sin embargo, costaría relacionar el estilo rápido, conseguido a base de encadenar frases con parecidas estructuras sintácticas, limpio de ornamento, con la culta epístola.

Pero si resulta casi imposible compaginar el sentido de «estilo presto» con el de «culta epístola», entonces, lógicamente, cabrá preguntarse si «presto» puede tener otros sentidos. El adjetivo, como se sabe, está tomado del latín tardío *praestus, -a, -um,* ya por derivación del adverbio *praesto,* ya por evolución de la perífrasis latina *praesto esse* ('essere portata di mano' i.e., 'pronto'). En castellano medieval, *presto* suele significar 'preparado' y '*de prestar*' equivale a 'excelente' [2]; en italiano,

[1] C. FAULHABER, «Las rétoricas hispano latinas medievales», *Repertorio de historia de las ciencias eclesiásticas en España,* vol. VII, Salamanca, 1979, p. 23; vid. ahora C. DE NIGRIS, «Puntuación y pausas in Enrique de Villena», *Medioevo Romanzo,* IX (1984), 421-442.

[2] Así, en latín, lo recogen C. DUCANGE, *Glosarium mediae et infimae latinitatis,* vols. VI-VII, Gruz, 1954, p. 473: «*praestus:* 'paratus'»; o J. F. NIERMEYER, *Mediae Latinitatis Lexicon minus,* Leiden, 1974, p. 842: «*praestus* (adj.) (<*praesto*): 'prêt, disponible, disposé..., prepared'»; en castellano, lo registran don R. MENÉNDEZ PIDAL, ed., *Cantar de Mio Cid,* vol. II, Madrid, 1977[5], p. 809: «*presto,* adj., 'preparado'»; y el *Diccionario de*

además de 'preparado', *presto* puede ser sinónimo de 'acconcio [idóneo, conveniente, alto, ornamento]' y de 'propizio, favorevole' [3]. Cualquiera de estas probabilidades encajaría como adjetivo puesto en pie de igualdad con «distinto, de ornamento puro» o con «distinto de ornamento puro» y enfrentado a «[este descuido] suelto y puro»: mientras el sentido de 'preparado' está de acuerdo con la espontaneidad y naturalidad que el poeta sí busca, el de 'excelente, elegante' parece más conveniente que se yuxtaponga a «distinto de ornamento puro» (con o sin pausa después de «distinto»). En fin, así leído el pasaje, Garcilaso parece no querer recurrir a un 'estilo preparado' (o, en última instancia, elegante), sólo en las epístolas cultas, porque pretende escribir al hilo de sus pensamientos, suscitar el estilo a medida que vaya conversando con el amigo... En otras palabras, nuestro poeta viene a decir que no va a proceder según procedería de componer una «culta epístola»; que no va a buscar un estilo impuesto por la preceptiva, con ornamento, por más señas, tal como convendría a una carta con mayores pretensiones literarias, sino que se va a dejar llevar por el fluir de sus ideas, a lo que salga; que luego podrá ser que, sin proponérselo, le hayan salido varias cosas; que haya empezado con el tono de una epístola moral, discurriendo sobre la amistad a zaga de la *Etica a Nicómaco* de Aristóteles; que después haya pasado abruptamente a vituperar (con el estilo satírico propio del *sermo*) «el tratamiento / del camino de Francia y sus posadas» [4]; y que haya acabado, al fechar la carta y dar el lugar desde donde la escribe, hábitos ambos comunes en lo antiguo, con una referencia a Laura, «el claro fuego del Petrarca». La interpretación que acabamos de proponer es posible pero bastante improbable, porque fuerza a entender «presto» en sentidos poco habituales no sólo en la obra garcilasiana sino también en la lengua castellana del siglo XVI: de hecho, «presto» como 'elegante' es voz que no puedo documentar.

Mayores problemas plantea la puntuación del verso 6. Si no hacemos ningún tipo de pausa antes de «ornamento puro», «distinto», sólo puede valer 'distinguido, señalado' y ha de depender de cuanto le sigue ('distinguido por el ornamento puro'): cabría suponer que «estilo / presto, distinto de ornamento puro», con estructura bimembre, tiene algún punto de contraste con «descuido suelto y puro» y que «tal cual a culta epístola conviene» guarda relación con «lejos de la curiosa pesadumbre». Pero si se coloca una coma en el lugar menionado, «distinto»,

autoridades: «*presto:* significa también 'aparejado'». Cfr. también J. Corominas-J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, IV, Madrid, 1981, pp. 646-647: «*Presto* adjetivo..., tomado del latín tardío *praestus*... (clásico *praesto* invariable) 'presente, a mano', 'pronto, dispuesto' voz afín a *praestare*».

[3] Cfr. N. TOMMASEO y B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, Turín-Nápoles, vol. III, 1871, p. 1213.

[4] Vid. C. GUILLÉN, «Sátira y poética en Garcilaso», en *Homenaje a J. Casalduero*, Madrid, 1972.

como adjetivo, tolera varios sentidos. El más citado y el que se ha dado casi por firme es el de 'adornado', extrañamente equiparado a «presto» con el valor de 'ligero, fácil': parece difícil pensar que Garcilaso llega a yuxtaponer dos adjetivos con significados tan contrapuestos. No obstante, «distinto» puede alinearse junto a «presto» y junto a «de ornamento puro,» si se sabe que también es posible interpretarlo como 'claro, sencillo' (tal y como lo recogen el *Thesaurus* y el *Diccionario de autoridades*) [5]: pero no resulta nada fácil imaginar que un estilo con tales propiedades ('ligero, claro y limpio de ornamento') sea el propio de una «culta epístola». ¿Cómo obrará, pues, el editor de Garcilaso, forzado a decidirse por puntuar o no puntuar el texto, y a dar cuenta de esa decisión? Pero antes de decidirnos por alguna solución, convendrá seguir analizando otros puntos del pasaje.

Para los anotadores antiguos y modernos del texto, «puro» tampoco es aquí palabra con un sólo sentido, e incluso un editor tan solvente como Elias L. Rivers ha sugerido que podría tratarse de una errata [6]. Desde luego, el «puro» de este verso no está usado en el mismo sentido que el «puro» del verso 10: Garcilaso no suele situar a final del verso homónimos con igual significado (y del primer al segundo «puro» sólo van cuatro versos). Claro que la *puritas* aludida en el verso seis no equivale a «nuditas, cum nihil ornamenti admiscetur» (Escalígero, *Poetices,* IV [*Parasceve*], p. 427); y más bien cabe ver ahí una caracterización del «ornatus» [7], que, según Quintiliano ha de ser 'fuerte', 'viril' y 'honesto', y que no debe atender a una 'fluidez demasiado afeminada' ni a un 'color muy pronunciado': *Sed hic ornatus (repeteam enim) uirilis et fortis et sanctus sit nec effeminatam leuitatem et fuco ementitum colorem amet:* sanguine et uiribus niteat. Hoc autem adeo uerum est ut, cum in hac maxime parte sint uicina uirtutibus uitia, etiam qui nitiis utuntur uirtutum tamen iis nomen imponant»; quienes escriban siguiendo directrices contrarias no podrán considerarlo enemigo de lo *culto*: «*Quare nemo ex corruptis dicat me inimicum esse culte dicentibus:* non hanc esse uirtutem nego, sed illis eam non tribuo. An ego fundum cultiorem putem in quo mihi quis ostenderit lilia et uiolas et enemonas sponte surgentes quam ubi plena messis aut gaues fructu uites erunt?...» Así, resulta fácil entender la ilación que fuerza Garcilaso cuando confiesa que «no será

[5] Así lo traduce C. GUILLÉN («a style / swift, *clear,* pure of ornament...»), «Notes toward the study of the Renaissance Letter», en *Renaissance Genres,* ed. Barbara K. Lewalski, Cambridge, Mass., 1986, p. 25.

[6] «Quizá sea errata *puro*, que luego aparece más apropiadamente en el verso 10» (GARCILASO DE LA VEGA, *Obras completas, con comentario,* Madrid, 1981, p. 259, n.). Por otra parte, nada escribe al respecto en su artículo (excelente por otros muchos conceptos) «The Horatian Epistle and its introduction into Spanish Literature», *Hispanic Review,* XXII (1954), 175-194.

[7] Es decir, 'de ornamento simple'; y cfr. J. F. NIERMEYER, *op. cit.* p. 872: «*purus*: 'simple'».

menester buscar estilo... / distinto de ornamento puro, / tal cual a culta epístola conviene»: porque, con el testimonio de Quintiliano, sabemos que el estilo caracterizado por ser limpio de ornamento no es menos 'culto'; y porque, según la *Rhetorica ad Herennium* (IV, xii, 7), «Elegantia est quae facit ut locus unus quisque *pure* et aperte dici videatur».

Al «estilo... distinto de ornamento puro» o al «estilo... de ornamento puro», efectivamente, aspiraron en el siglo XVI quienes escribieron «cultas epístolas», por más que tampoco a él fueron ajenos quienes practicaron otros géneros literarios no menos cultos. En el Renacimiento, J. L. Vives, por ejemplo, escribía en su *De conscribendis epistolis* (1536) que «el mejor adorno de una carta era una sencillez aseada, y *que la más pulida era la que iba sin pulimento alguno*» («itaque veteres plurimi ornari existimabant epistolam simplicitate et excultissimam esse sine cultu») y allí mismo también atribuía a creencia de los antiguos que «lo sumo y lo primo del arte epistolar es no poner ningún arte, siempre que su contenido no fuese necio ni impropio ni contuviera trastorno ni desorden y fueran puras las voces de la lengua en que la carta estaba escrita, pues lo vocablos entonados y solemnes, rebuscados, y tumefactos, afectados, creyeron no servir al decoro de la carta, sino a su irrisión, como las plumas de pavo real de que hiciera galà una corneja» [8]. Del mismo modo, pues, la epístola más culta («excultissimam») será la del «estilo / presto ("simplicitate"), distinto "sencillo", de ornamento puro» o, también, «distinto de ornamento puro» («sine cultu»): así, Garcilaso, como Vives, entiende la sencillez como el rasgo más culto de la epístola; pero, en su propósito de conversar con el amigo, ni tan siquiera va a necesitar del estilo más codiciado para «culta epístola»: porque el suyo sólo anhela el «descuido suelto y puro» que otorga «el amistad perfecta».

La *lectio* de un par de versos de Garcilaso suscita, como hemos visto, no pocas *quaestiones* cuya solución se nos hace cada vez más cuesta arriba. Porque, de las posibilidades propuestas, ¿por cuál optaremos? ¿Por presentar «presto», «distinto» y «de ornamento puro» como característicos de un estilo elevado y propios, lógicamente de una «culta epístola»? ¿O por considerar los adjetivos en cuestión como rasgos de un estilo simple («simplicitate») pero apropiados y deseados para la epístola más culta («excultissimam»)? Pero, además, a la hora de fijar el texto, ¿pondremos o no pondremos la coma después de «distinto»? Los editores modernos, a zaga de los antiguos, empezaron por poner ahí una coma (vid, arriba, pág. 1) y, posteriormente, sin mediar justificación alguna, decidieron dejar de ponerla: y, al menos, deberemos convenir que forzosamente variará el sentido de «distinto», de obrar de una u otra forma.

[8] JOANNIS LUDOVICI VIVIS, *Opera omnia,* tomo II, Valencia, 1782, pp. 297-298; traducción castellana por Lorenzo Riber, Madrid, 1948, pp. 868-869.

Con todo, acabaremos sugiriendo algunas soluciones. En principio, podríamos aceptar como ampliamente difundida en el Renacimiento la poética que Vives esboza sobre la epístola: «itaque veteres plurimi ornari existimabant epistolam simplicitate et excultissiam esse sine cultu». Porque la tradición medieval del *ars dictandi,* ya fuera francesa, ya italiana, al prescribir una serie de reglas para la composición de la frase, había convertido el *ornatus* epistolar en complicada ciencia retórica: «In presenti scientia que dicitur ars epistolaris ornatus, eo quod artificiose poliendun et exornandum epistolas suis nos artatregulis», según reza el inicio del *Ars epistolaris ornatus* de Gaufridus de Everseley. Pero los humanistas italianos, desde Lorenzo Valla a Nicolás Perotti, asociaron el lenguaje epistolar con el lenguaje usado en la conversación de cada día: pues la carta no era otra cosa que un diálogo con alguien ausente, según venía aceptándose desde Demetrio de Falero. En la península, fue Fernando Manzanares, discípulo de Nebrija, quien propaló tales ideas: «Sed aduerte que in epistolas scribendis multa observanda sunt. Idque in primus ut stilus inferior sit clarior el quasi familiarior quam cum orationes uel historias scribimus». También la antigüedad clásica nos legó la conveniencia de usar un estilo y una sintaxis más suelta cuando escribiéramos, sobre todo, a un amigo: al citado Demetrio, a Quintiliano y, más recientemente, a Aquila Romano cabe hacer responsables de tal recomendación (Angelo Poliziano recuerda a los dos últimos en el prólogo de su *Libro de epístolas*). La prosa u *oratio* epistolar suele caracterizarse por el uso menos rígido de cadencias y ritmos, por el empleo de frases cuyas cláusulas parecen más relajadas; en retórica se conoce este tipo de prosa como *oratio soluta.* Hacia 1470, por ejemplo, un habitante de Brujas escribe a su sobrino, estudiante del colegio lovaniense del Lilio, reclamándole que en sus cartas se aleje un poco del estilo métrico que allí le enseñan y utilice otro más suelto:

> Quasdam michi epistolarum formulas certe lucuentis multisque poeticis ornamentis depictas in pedagogio Lilii scolaribus datas transmittere dignatus es. *Sed ecce ut tecum libere loquar,* optime nepos, prebe aurem et accede proprius, ne qua externa auris interveniat et audias in secreto. Nescio quid mihi videatur quod iste formule ab epistolis Ciceronis et mo scribendi aliorum oratorum ex eo discedant, quod multis crebreant quibusdam numeris cadentiis que poeticis a libera solutaque oratione alienis videtur... *Nihil ergo superest quod mihi dulcius optatiusque facere possis quam adhuc mihi alias formulas solutiori tamen stilo mittere* [10].

El anónimo flamenco, recién llegado de Italia, ya se hace eco de un nuevo estilo de redactar las cartas familiares y parece rechazar el estilo

[9] Véase ahora N. MUÑOZ, *Teoría epistolar y concepción de la carta en Roma,* Granada, 1985, pp. 43-44.

[10] *Apud* G. G. MEERSSEEMAN, «La raccolta dell'umanista fiammingo Giovanni de veris *De arte epistolandi*», *Italia medioevale e umanistica,* XV (1972), p. 233.

métrico o el *cursus latinus* que aún seguían enseñando en las escuelas de Chartres y Lovaina.

En este ámbito, pues, conviene situar el «descuido suelto y puro» que Garcilaso invoca en nombre de «la amistad perfecta»; y podría verse cierta equivalencia entre *oratio soluta* epistolar y el verso suelto utilizado aquí por el toledano. Pero el planteamiento de la epístola garcilasiana se halla, significativamente, próximo al que hace Pedro Victorio cuando traduce y parafrasea por extenso el *De elocutione* de Demetrio (Florencia, 1554). Ahí, el humanista italiano relaciona el estilo suelto de las epístolas con el interlocutor a quien suelen dirigirse; y cree del todo inadecuado escribir a un amigo en la soledad de la casa como si estuviera hablando a una muchedumbre en el foro, o poner excesiva diligencia en asuntos, cual la amistad, que requieren sencillez. En tales ocasiones, pues, es fácil lograr la belleza sólo con palabras simples y puras; lejos del ornamento y del rigor del período y el número, el estilo suelto transparenta más nítidamente nuestras formas de ser y vivir:

> Ridiculum est orbes illos in epistola fabricare, qui vocantur περίοδοι, tanquam si causam aliquam in foro agas, & non domi epistolam scribas; *nec tantum ridiculum, verum etiam alienum ad officio amicorum in ter se prius illud obest, quia iudicat iudicio carere qui scribit ornareque rem alieno decore & quod illic aptum non est; alterum impredit consilium ipsius, qui fortasse id moli[o]batur, ut iucundior esset amico; contra enim cura illa tanta diligentiaque prae se fert omne alliud magis quam simpliciatem illam, quae postulatur in amicitia...* Demetrius inquit componere illum venustissimum scriptorem verba simpliciter & pure, & qui viderit non ex periodis & numeris, ser ex soluta locutione nasci mores...

La epístola que Garcilaso manda a Boscán está cortada por patrones humanistas y alejada de la tradición del *ars dictandi*. Con tal punto de partida, convendría considerar el «estilo presto, distinto, de ornamento puro» como una referencia al nuevo estilo con que los humanistas escribían sus cartas más o menos cultas («itaque veteres plurimi ornari existimabant epistolam simplicitate et excultissimam esse sine cultu», escribe por esos años J. L. Vives); y, por ahí, habría que entender que Garcilaso aspira a «el descuido suelto i puro», porque el diálogo con el amigo exigía un estilo más suelto y más íntimo, un estilo menos de escuela y más a la medida del hombre.

El editor y el lector de Garcilaso necesita de cierto contexto para comprender el texto. Pero, finalmente, ¿puntuaremos o no puntuaremos el texto después de «distinto»? El contexto no resuelve la duda, pues ambas opciones son posibles dentro del ámbito humanista en que hemos situado la epístola. Entonces, habremos de recurrir a otros criterios. Decía arriba que de nuestra epístola no conocemos transmisión manuscrita; y seguramente no la hubo, porque Boscán debió de enviar a la imprenta de Carlos Amorós una copia del autógrafo, si ya no el mismo

autografo. Por tanto, la lectura de la edición de 1543, con la coma después de «distinto», posiblemente es la que rezaba en el original.

Fuera como fuere, no dejamos de movernos dentro del campo de la duda y la suposición. La presente comunicación simplemente ha pretendido plantear los numerosos problemas que aún sigue provocando la edición de un clásico de la talla de Garcilaso.

Bienvenido MORROS

LA EDICIÓN DE LOS *LIBROS DE SUERTES*

Editar un *Libro de suertes* obliga a resolver problemas derivados de su peculiar condición de obra literaria «inclasificable». Una serie de preguntas van a tener respuesta tras el recorrido por unos pasos intermedios formados por listas, que son sólo posibilidades. Las respuestas se convierten en la esencia del juego no sólo por ser la resolución de cada una de las consultas, sino por adoptar la forma de determinadas estrofas, en las que se refugia el valor literario del texto. El *Libro de las suertes* que edité [1] desemboca en unos pareados finales, cercanos muchas veces a frases sentenciosas, que tienen el tono lapidario de lo definitivo: son respuestas de oráculos, pero, por los general, sin la ambigüedad que las caracteriza.

El resto de la obra son listas de posibilidades que llevan al jugador, tras su elección inicial, de un paso a otro. Lo esencial en este tipo de textos no es la palabra por su contenido o éste por su belleza, sino el mecanismo, el funcionamiento; y es el que perdura en las distintas variedades. Cambiarán los esquemas, las combinaciones, lo que se demanda, pero será constante la presencia de las preguntas iniciales indispensables para la consulta, la elección entre unas posibilidades (podrá hacerse con o sin dados) que llevará a una serie variable de etapas entrelazadas —cada una lleva a la siguiente— y a las respuestas.

La palabra no funciona como signo con contenido, sino como enlace entre los pasos del artificio. Tanto es así que puede ser sustituida por un número, porque se complementa con ellos. Su finalidad es el entretenimiento. El juego limita con su creencia en él, porque el todopoderoso azar puede llevar a la coincidencia sorprendente.

La belleza se consigue, más que por la palabra en sí, por las ilustraciones. En la *Arcadia,* «agradó a los pastores en extremo el libro [*De suertes*], porque fuera de que las respuestas eran todas en verso, tenía pintados de sutil iluminación los signos y planetas» [2]. Su mismo aspecto exterior es atractivo. La sabia Polinesta entra en su estudio, saca «un pequeño libro, dorado el papel y el pergamino argentado, con cintas

[1] *Libro de las suertes*, edic. de R. Navarro Durán, C.S.I.C., Madrid, 1986.
[2] LOPE DE VEGA, *Arcadia*, edic. de E. S. Morby (Castalia, Madrid, 1975), p. 401.

blancas y verdes» y se lo da al Rústico [3]. Se convierte así en objeto mágico. Toda edición debe tener en cuenta tal factor porque es constitutivo de la obra.

Y la propia *Arcadia* nos permite, gracias a su misma condición, ver cómo un *Libro de suertes* puede incorporarse a una obra literaria. La novela pastoril tiene una estructura abierta, de tal forma que pueden incluirse en ella nuevos episodios una vez creada, o suprimirse. Es bien sabido cómo en la edición de 1562 de la *Diana* de Jorge de Montemayor se incorpora, como un relato puesto en boca de Felismena, la novela morisca *El Abencerraje,* Lope de Vega hace que sus pastores manejen un *Libro de suertes* y reciban una lección de quiromancia. Isbella le había pedido el libro a Polinesta, como ésta dice, y añade: «yo le prometí los días pasados para jugar y entretenerse con sus amigas, su título es *De suertes*. Lo que contiene es buscarlas por la tabla y acudir a los lugares donde se hallan, para tomar de ellas buenos agüeros y pronósticos» [4]. Y los pastores al jugar nos muestran su funcionamiento. Anfriso tiene una suerte favorable y el Rústico —como le corresponde a su papel—, desfavorable. Los entes de ficción de la *Arcadia* se convierten en consultantes del libro *De suertes*, y éste tiene un contexto literario al que sus respuestas —en este caso octavas— se adecuan: la mezcla de prosa y verso caracteriza precisamente la novela pastoril.

Y la propia *Arcadia* se convierte en doble testimonio de la recepción de tal obra: a los pastores les agradó en extremo el libro, y a censores e inquisidores, muy poco. Como indica Morby, en la edición valenciana de 1602 desaparecen el juego de suertes y la lección de quiromancia, «probablemente inaceptables para el doctor Francisco López de Mendoza, censor del libro» [5]. En ella lo que saca de su estudio la sabia Polinesta es «una pequeña bujeta muy bien atapada» que le prometió a Lisandro «para remedio de un grave y desusado mal que ha mil días padece» [6]. La prohibición del «*Libro de suertes*, en cualquiera lengua» figura en la p. 44 del *Cathalogus librorum, cui prohibentur, mandato Illustrissimi et Reuerend. D.D. Ferdinandi de Valdes Hispalén. Archiepi, Inquisitoris Generalis Hispaniae* [7]. Aunque el último verso del soneto que aparece «como clave

[3] Ibíd., p. 396.
[4] Ibíd., p. 396.
[5] Ibíd., p. 453.
[6] Ibíd., p. 455.
[7] Reproducción en facsímil por la R.A.E. en *Tres índices expurgatorios de la Inquisición Española en el siglo XVI*, Madrid, 1952. Vid. la edición de Karl I. Kobbervig de *El libro de las suertes,* tratado de adivinación por el juego de azar (Madrid, Gredos, 1987), texto aljamiado. El editor desconoce el juego de origen italiano (LORENZO SPIRITO escribió *Delle sorti*), de donde derivan las versiones que analizo. Así afirma: «Los libros de suertes en cambio, merecían una triple condenación por parte de las autoridades eclesiásticas españolas: se los consideraba característicos del Islam, estaban escritos en letras árabes [...], y semejantes obras, aun aquellas basadas en la Biblia, estaban prohibidas desde hacía mucho tiempo entre los cristianos» (pp. 32-33). Cfr. mi edición, en donde también analizo

para entender la obra» en el *Libro de las suertes* que edité advierta que «burlas burlas son», el juego les parecía demasiado peligroso.

Frente al texto ya conocido del *Libro del juego de las suertes* impreso en Valencia en 1528 por Juan Joffre (del que hay otra edición de 1534), que se remonta a un original italiano al que traduce (las respuestas son a veces malas traducciones del italiano), la edición del texto del ms. 8.245 de la Biblioteca Nacional de Madrid permite conocer una nueva versión del juego creada por un poeta español: los pareados que forman las respuestas lo prueban. Y es además una ampliación del mismo juego que aparece transcrito en el ms. 3.857 del fondo Rodríguez Marín del C.S.I.C. En mi citado estudio analizo con detalle la relación entre los dos códices, que dibuja un modelo común más simple basado en el número seis. Hay seis elementos iguales en cada etapa de los dos juegos. También pongo de relieve el curioso dato que nos da Francisco Pacheco, en su *Libro de descripción de verdaderos retratos*, sobre Baltasar del Alcázar como autor de un *Libro de las suertes* que él pone «en perfección»:

> Hízome gracia del *Libro de las suertes*, obra ingeniosa de su mocedad, en que tenía debuxados los Arboles, Casas i Figuras, i escritas la mitad de las respuestas, i por sus borradores *lo acabé de poner en perfeción*, afirmando que de su género no ai cosa igual en España.

El manuscrito 3.857 del C.S.I.C. es un volumen facticio sevillano de fines del XVI y principios del XVII y pudo contener el *Libro de suertes* de Baltasar del Alcázar, pero no hay ningún dato fidedigno que permita realizar tal atribución.

Los problemas que la edición de tal tipo de textos plantea son peculiares y nacen de la condición de la propia obra. Los errores del copista tienen una repercusión global en toda la obra porque ésta funciona como un sistema, y no puede además solucionarse porque no existe contexto. Los pasos intermedios que conducen de las preguntas a las respuestas y que forman el mecanismo del juego están constituidos por números y nombres propios, y las facilidades para el error son obvias. La variante en el nombre propio no es importante siempre que sea fácil la identificación de las dos formas. El cambio en el número desbarata esa posibilidad del juego.

A cada pregunta le debe corresponder en cada caso una sola respuesta y para llegar a ella le deben tocar sólo una de las posibilidades en los pasos intermedios. Toda repetición supone un error. Cuantos más

un *Libro de suertes* en latín que se conserva en el Archivo Histórico Nacional, en unos «Cuadernos de apuntes curiosos sobre Astrología», legajo 97, núm. 16 de los Procesos por hechicería de la Inquisición.

pasos intermedios haya, más complejo es el juego, pero también crece el número de posibilidades de error.

En el *Libro de juego de las suertes* (Valencia, 1528), se pueden formular veinte preguntas. Los pasos intermedios llevan primero a un rey, luego a un signo, y de éste —tras tirar los dados— a una esfera (hay 20, como los anteriores), y dentro de ella a un río (hay 28 de dentro y 28 de fuera), y por fin un profeta unido a un número de verso. Como son 20 los profetas y tienen 56 respuestas, el juego presenta 1.120 en estrofas de tres versos.

El *Libro de suertes* del ms. 3.857 es mucho más sencillo: son 14 las preguntas y hay que pasar por 14 palacios con 12 posibilidades que conducen a 14 Dianas con 12 posibilidades también, en forma de provincias y ninfas, que llevan a las 7 provincias con 24 ninfas, y se desemboca ya en los 7 oráculos con 24 respuestas: son 168, por tanto, las respuestas totales.

En el *Libro de las suertes* del ms. 8.245 son 22 las preguntas, y los pasos intermedios los constituyen 22 signos con 24 posiblidades de Dianas, 11 Dianas con 48 opciones con ciudades y ninfas, 11 ciudades con 48 ninfas que llevan a 11 oráculos con 48 respuestas. Son, por tanto, 528 respuestas las que forman el juego.

La estructura es el eje del texto: éste está construido sobre un esquema numérico. El editor debe salvaguardar esta estructura si quiere que subsista la posibilidad del juego. Se ve obligado a «entrar en el juego» y seguir todas las opciones para ver si son coherentes o no. Lo lúdico se impone. La habilidad del versificador o del poeta en las respuestas es la compensación del erudito cuando consigue que estén en su lugar adecuado.

La edición implica incluso el cambio de páginas de referencia para que el juego funcione. En realidad sólo sería pertinente la reproducción facsímil, pero si los errores del copista eran muchos —como sucede en el ms. 8.245—, el juego podía quedar casi impracticable. En las preguntas iniciales se remite al folio en donde se halla el signo en el que se debe escoger. En la edición, como es lógico, se altera la paginación y debe, por tanto, cambiarse esa inicial, de lo contrario no sólo carece de sentido, sino que lleva al desconcierto total del jugador.

Es muy fácil que el copista repita el número anterior o se equivoque de línea. Y eso puede ocurrir en cada uno de los pasos. La ruptura del esquema puede ser, por tanto, continua, y llevar a la imposibilidad de alcanzar las respuestas adecuadas y así a deshacer el juego.

La presencia de errores obligan al editor a cambiar los números si quiere ofrecer una edición fiable y coincidente con el original. Si sólo fuera una casilla, sería fácil subsanar el error; pero hay que probar el camino hacia la respuesta con las posibilidades que ofrecen las repeticiones (para sustituirlas) y las ausencias (para añadirlas).

El copista del *Libro de las suertes* que edito se equivoca ya en la primera etapa. En los 22 signos con 24 posibilidades creadas con la fórmula *Diana entre* (cedros, olmos, palmas, laureles, alameda, claveles, azucenas, jazmines, alhelíes, rosas, verduras), que suman 528 opciones, omite 20 elementos y repite otros tantos.

El paso siguiente, cuyo esquema númerico (11-48) se repetirá tres veces hasta el final, presenta 11 tablas de «Dianas» que contienen cada una las 48 posibilidades enumeradas antes, las cuales conducen a una de las 11 ciudades y una ninfa. El problema de este paso reside en su enlace con el siguiente, donde figuran las 11 ciudades con 48 opciones con las ninfas, el oráculo y número de respuestas: «Octavia. Oráculo de Parnaso. Respuesta 8». El copista, que no entiende bien el original, cambia a menudo el nombre de las ninfas y ofrece dos versiones distintas, que es absolutamente necesario identificar como tales para que el juego funcione. Muy pocas veces es fácil solucionar el problema y corregir adecuadamente el nombre erróneo: *Erífile* aparece también como Eriple. Pero en muchos otros casos es difícil elegir como correcta una de las dos formas (¿Parmelia? o ¿Parmesia?). Por ello me incliné por dejar ambas grafías e indicar en nota las equivalencias.

El fallo de este *Libro de las suertes* está en el paso de las ciudades. El copista omite 17 elementos que cortan el juego a otras tantas opciones, que pertenecen a nueve de las once ciudades. Así, por ejemplo, una de las llamadas «ciudades», Siria, sólo tiene 45 elementos, en vez de los 48 exigidos por el juego y diseminados en el paso anterior. Y lo mismo ocurre con Arcadia y Palestina, mientras Macedonia y Germania tienen sólo 46, y Tracia, Arabia, Mesopotamia y Gallia, 47. Se puede hacer una lista de las ninfas omitidas al haber sido diseminadas en el paso anterior. Sólo una de las «ciudades», Anglia, está perfecta. Tiene las 48 opciones y todas las ninfas están primero diseminadas y luego recolectadas.

Pero a su vez el copista ha equivocado ninfas y ciudades en el paso anterior. Así Grecia y Anglia tienen las 48 opciones, pero la ninfa Sobria aparece como perteneciente a Grecia en el paso anterior y no figura en ella. Parece ser equivalente a Sepia de Germania, que no estaba diseminada.

La red de errores se hace cada vez más tupida y construye un auténtico laberinto con salidas cortadas para el jugador.

Recomponer el juego exige recorrer todos los caminos posibles con las opciones que quedan fuera de su trayectoria correcta. Si hay dos *alameda* 12 y, tras leer todas las opciones del primer paso, se ve la falta de *alameda* 11, no hay duda posible. Para saber en qué lugar debe sustituirse, hay que seguir el camino de las dos posibilidades para ver en cuál de ellos encaja el cambio. Pero en otros casos los elementos repetidos no están dentro del mismo «árbol» y la rectificación (por ejemplo, *claveles* 12 por *rosas* 12, o laureles 44 por *claveles* 34) se apoya

en la adecuación de la respuesta a la que lleva el trayecto nuevo ensayado con la pregunta a la que está asociado el elemento que debe sustituirse. En la mayoría de las veces es posible hacerlo gracias a lo concreto de las respuestas que permite saber si el oráculo conviene o no y, por tanto, si el término utilizado es el correcto.

Para resolver los errores en las demás etapas, debe seguirse el mismo procedimiento: saber qué elementos faltan o sobran, intentar la sustitución apoyándose en semejanzas fónicas o numéricas y ver si funcionan correctamente. Los caminos del juego deben ser recorridos en ambos sentidos hasta intentar conseguir que todas las cadenas formadas sean correctas, de tal forma que el oráculo sea una respuesta posible para tal pregunta.

En el *Libro de las suertes* que editamos faltaban 17 opciones en las «ciudades», por tanto, no hay posibilidad de dar salida a esos casos. Pero el copista cae en nuevos errores y repite algunos oráculos, así faltan más números de los que debieran. Por ejemplo, al remitir al oráculo de Parnaso, en ese paso de las ciudades, vemos cómo no se mencionan las respuestas 25 y 34, pero al repetir la 15 es fácil identificar una de ellas con la 25; así sólo falta la 34. Los problemas de otros oráculos son mucho más complejos e incluso irresolubles. En Delfos no aparecen mencionadas las respuestas 19 y 42. Se repiten la 5 y la 33 (ésta aparece tres veces). Se puede comprobar cómo una 5 equivale a la 19. Una de las veces que se repite el núm. 33 podría ser Grineo 13, la otra no se soluciona (responde a Mercurio) y falta la 42 (que responde a Júpiter). En un caso debo decir: «Esta ninfa no está mencionada en el paso anterior, y, por tanto, este oráculo queda sin función. En cambio, son cuatro las ninfas de Arcadia que aquí no figuran. Como son 45 (y no 48 como debían) las opciones recogidas, parece indudable que una de las cuatro es equivalente a Débora: Talestria, Campestre, Lesea y Persica. El oráculo es ambiguo, y es difícil saber si responde a la pregunta que conduce a Latona, Venus o Capricornio (donde confluyen las dos últimas)» [8].

Figuran las 48 respuestas en pareados de cada uno de los 11 oráculos sin ninguna omisión, pero no se accede a todas ellas. Esas imperfecciones del sistema del juego debidas al copista pueden ser, sin embargo, incorporadas a su capacidad lúdica. Si el jugador encuentra cortada la salida, ya sabe que la suerte no le favorece y que el oráculo se resiste a mostrársele.

La edición de un *Libro de las suertes* pone de manifiesto su carácter de sistema. Un error de copista repercute en el juego y rompe una de las cadenas que lo forman entre pregunta y respuesta. No hay además contexto para solucionar las malas lecturas: sólo pueden intentar subsa-

[8] *Libro de las suertes*, edic. cit., nota 10, p. 318.

narse poniendo en marcha el propio mecanismo del juego. La respuesta concreta y muchas veces rotunda —así aumenta la gracia del divertimiento— es, con su adecuación o su impertinencia, la prueba de que se ha conseguido enlazar los pasos perdidos tal como figuraba en el texto original.

Rosa NAVARRO DURÁN

PROBLEMAS DE EDICIÓN DE LA *FÁBULA DE PÍRAMO Y TISBE* DE GÓNGORA

La *Fábula de Píramo y Tisbe,* uno de los poemas de mayor importancia para el entendimiento de lo que supone la revolución poética de Góngora, plantea un gran número de problemas y de dificultades a la hora de ser editado, problemas que trataremos de ir resumiendo en esta breve comunicación.

El *Polifemo* o las *Soledades* cuentan con multitud de estudios críticos y de trabajos que han solventado en parte los problemas textuales que plantean. El hecho, por ejemplo, de que se conozcan versiones primitivas ha ayudado a que se pueda comprender fácilmente la evolución de la génesis compositiva. Existen, por otra parte, varios intentos de confección de una edición crítica de estos textos (aunque todavía haya que esperar a las que podamos considerar como definitivas). Frente a ellos, la *Fábula de Píramo y Tisbe* no cuenta, todavía hoy, con una edición crítica suficiente, a pesar de los distintos intentos de llegar a ella.

De todas las maneras, y tras el cotejo de códices y ediciones en las que se incluye el poema «La ciudad de Babilonia», creo que deben tenerse en cuenta una serie de observaciones antes de iniciar la edición, dado que la única conclusión a la que se llegará tras adentrarse en la maraña de las variantes será la de la dificultad a la que el crítico habrá de enfrentarse.

Es de todos conocido que los editores gongorinos hasta fechas muy recientes se limitaban a copiar versiones de otras ediciones, sin ninguna preocupación por la inclusión de mejoras que facilitaran la lectura del poema.

La *Fábula de Píramo y Tisbe* gongorina culmina un proceso de renovación de la poesía barroca y una evolución que venía gestándose desde muchos años atrás. Representa, a pesar de su relevancia, un caso singular de transmisión textual. El caos imperante en las diferentes copias del poema obliga al crítico que pretenda fijar el texto a estar eligiendo entre las diferentes lecturas que se le ofrecen. Por ello, es preciso atender a criterios de corrección sintáctica o semántica y de lirismo, de variedad y mayor acomodo rítmico, de autoridad, o, simplemente, de coherencia estilística o de intención del propio poeta.

Todo ello obliga a dejar un amplio margen a la subjetividad, dado

que cada crítico trata de elegir aquella variante que considera más acorde a la estética del texto.

Los trabajos sobre estos aspectos son mínimos. Por eso considero de gran importancia las indicaciones de Wilson (1935), de Dámaso Alonso o de Antonio Carreira. Del mismo modo, es necesario atender a las explicaciones de los comentaristas sobre las diferentes lecturas. Lamentablemente, de esta composición apenas si existen ediciones críticas suficientes.

La del profesor Jammes (1961) supone un gran esfuerzo por ordenar las cosas, al tiempo que un reto para cualquier estudioso del tema; su trabajo es de gran utilidad; la elección de variantes es muy equilibrada y tiene el gran mérito de partir, prácticamente, de la nada. Pero, con todo, resulta insuficiente. La edición con mayor aparato crítico de la *Fábula* es la que presenta Antonio Carreño (1982), pero es deficiente en sus anotaciones y caprichosa en sus elecciones; dice seguir a Vicuña —una de las peores versiones del texto— y apenas coincide con las lecturas de esta primera edición de las obras de Góngora.

Para llegar a confeccionar una edición definitiva del poema, sería necesario el cotejo de *todos* los textos de la *Fábula,* con el fin de poder determinar la filiación de los mismos y descubrir el *stemma* o arquetipo que pudiera ofrecerse como texto base. Si bien creemos que Góngora realizó una primera versión (que podría coincidir con las versiones de Vicuña, Pellicer o Salazar Mardones —la edición más pura de este primer grupo—) y que, posteriormente, limó y corrigió el poema. Ya que, si nos fijamos atentamente, las variantes realmente importantes podrían reducirse a poco más de una docena, que conforman su propio sistema de lectura en cada caso. Por ello, suponen serios problemas de interpretación, y la elección de una determinada variante obedece, en muchas ocasiones, a decisiones más o menos caprichosas, salvables únicamente por la intuición de cada crítico.

A mi modo de entender —y siguiendo en parte el razonamiento de Wilson—, existen dos versiones extremas de la *Fábula* y el resto se limita a combinar las lecturas de ambas. Estas dos versiones corresponderían una al ms. Chacón y otra al texto presentado por Salazar. Las dos representarían los estados puros de la composición: Chacón proporciona una lectura excesivamente meditada y Salazar otra más fresca e inmediata. El problema radica en la elección de uno de estos textos como base para la edición crítica. Foulché se sirvió del códice, Wilson prefería la versión del comentarista, Millé eligió variantes de ambos y, finalmente, Jammes escogió como base de edición una versión intermedia, equidistante de ambas (la del ms. L-4.269 de la B.N.M.). Nada se ha solucionado desde entonces, dado que las diferentes y sucesivas ediciones del poema prosiguen con los criterios textuales anteriores: o son simple copia de otra versión anterior o eligen entre las dos lecturas que ofrecen los

textos extremos. Podemos, sí, encontrar manuscritos con versiones muy equilibradas, pero nunca podremos decir que hayamos encontrado la edición definitiva de la *Fábula*. Por ello, creo que es preciso ir razonando cada una de las variantes que separan los distintos textos para empezar a sentar unos criterios mínimos de elección.

El ms. Chacón es un instrumento importantísimo para la confección de cualquier edición de las obras de Góngora. Sin embargo, y aun reconociendo su gran valor, es preciso poner las cosas en su sitio. Tras los pasos iniciales en los que era absolutamente necesario construir una base lo más sólida posible para comenzar a pensar en una verdadera edición crítica de las obras de Góngora, es momento ya de empezar a limar asperezas, cotejar variantes, elegir versiones, documentarlas, compararlas, discutirlas y apoyar las que mayor coherencia y lirismo otorguen al texto. Chacón seguirá siempre presente en todas las ediciones de Góngora, porque está en las versiones de Foulché, Millé, Cossío, etc., pero las categóricas palabras de Millé, según las cuales toda edición de las obras de Góngora tendrá que basarse en Ch., «corregido ciertamente, completado y depurado, pero con gran parsimonia» (Millé [1933], p. 160), aun teniendo mucho de verdad, empiezan a ser cada vez menos ciertas. Constituye la base de un grupo considerable de versiones, bien porque derivan directamente de él, bien porque recogen una tradición de variantes que corresponderían —según estimo— a la última versión de la mayor parte de los poemas.

Otras versiones presentan lecturas igualmente interesantes. Voy a detenerme en aquellas que estimamos más importantes o que la crítica ha destacado.

El ms. L (4.269 B.N.M.) contiene una buena versión del poema, aunque no creo que posea la trascendencia que le confirió Jammes. Estimo que puede considerarse a un mismo nivel que el ms. Estrada (404 Lázaro Galdeano), con el que coincide en la mayor parte de las lecturas relevantes.

El ms. 19.003 de la B.N.M. supone una muestra importante para la comprensión de la transmisión de las obras de Góngora, debido a las muchas correcciones que incluye y a la gran cantidad de composiciones que aparecen en él. La inclusión de la fecha (1630) facilita la labor de la datación de los mss. de su familia. Entre el texto original y el que puede reconstruirse a través de las anotaciones marginales y sobrelineadas se incluyen en esta versión casi todas las lecturas realmente operativas del poema. Además, creo que es una colección de las obras gongorinas que debe ser tenida en cuenta para una edición seria.

La edición de Vicuña (1627) posee una gran autoridad en lo que se refiere a la autoría de las composiciones que incluye, al ser la primera edición de las obras de don Luis. Foulché consideró como auténticas todas las obras que contiene, dado que Vicuña quiso editar esta obra en

1620. En lo que respecta a la *Fábula,* presenta una versión cercana a Salazar, Hoces o al ms. 19.003 de la B.N.M., aunque se separa de ellos en las lecturas desacertadas. Coincide con Pellicer en la ausencia de la cuarteta comprendida en los versos 237-240.

Delicias del Parnaso (1630) y Hoces (1633) son las ediciones que más éxito lograron en el siglo XVII. Sobre todo la última, que proporciona una mala versión del poema.

Salazar Mardones (1636) presenta una de las versiones extremas. Wilson la recomienda como la mejor y para ello discute una serie de variantes, las compara con las de Chacón y da su opinión sobre la superioridad de las lecturas propuestas por Salazar. De esta manera se inicia, a partir de las afirmaciones de este crítico, un paulatino alejamiento de los textos presentados por Chacón y divulgados por Foulché. Así, Pamela Waley (1961) dice preferir el texto del comentarista, aunque después cite por la edición de Millé, quien también se aparta de su modelo (Foulché) para introducir variantes propias de Salazar. La versión de Salazar es buena, pero nos adentra en el centro de la discusión: las lecturas que encontramos aquí son tan dispares con respecto a las que se encuentran en Chacón que es preciso efectuar un acto de elección para desechar una de ellas. Por otra parte, es posible encontrar en las diversas versiones toda clase de combinaciones posibles entre las variantes de Chacón y de Salazar. Así, parece que también en este punto se nos presenta el Góngora pendular. Lo importante del estudio de Wilson es conceder la importancia y coherencia que le corresponde a la edición de Salazar.

Las variantes comentadas por Wilson, y en las que nos vamos a centrar, son las siguientes:

v. 6 Ch.: «*Celebrados* hijos suios».. Salazar: «*desdichados* hijos suyos».. Creo preferible la lectura de Salazar, por la razón esgrimida por Wilson: «El término concreto es más enérgico que el abstracto»..

v. 50 Ch.: «El coruo süave *iugo*».. Salazar: «el coruo suaue *luto*».. La lectura de Ch. es la correcta, porque, como explica Carreira, Tisbe era rubia (v. 47).

v. 63 Ch.: «Entre *doce* perlas...». Salazar: «entre *veinte* perlas...». La lectura de Salazar es la propuesta por Wilson, Jammes, Dámaso Alonso y Carreira con profusión de explicaciones.

v. 64 Ch.: «*Veinte* aljófares...». Salazar: «*doze* aljófares...». Por coherencia con el verso anterior, es preferible la versión de Salazar.

v. 81 Ch.: «Esta *pues* desde...». Salazar: «*A* esta desde...». Prefiero la lectura de Ch., a pesar de las recomendaciones de Wilson, porque creo que el ritmo trocaico le confiere una lentitud más enérgica —acentuada con ese *pues* resolutivo—, si bien, es más correcta sintácticamente la lectura de Salazar.

v. 119 Ch.: «Sus cejas que las *torcieron*».. Salazar: «...*doblaron*».. Wilson declara que, con la lectura de Salazar se continúa la metáfora de esgrima, aplicada esta vez a las cejas de Píramo.

v. 124 Ch.: «Con *la* herramienta al vso».. Salazar: «con *su*...». Prefiero, una vez más, la lectura de Salazar.

v. 175 Ch.: «*El tiempo* sin ser Poeta».. Salazar:«*la pared...*». Wilson explica que «El término concreto es más enérgico que el abstracto».. De esta manera se llega a desautomatizar la lógica poética, con lo que se consigue la irrupción inesperada de la sorpresa.

v. 180 Ch.: «Esta es, dixo, no *lo* dudo».. Salazar: «esta es dixo: no dudo».. Prefiero, con Jammes, la lectura de Salazar, frente a Wilson, porque el ritmo dactílico confiere un carácter mucho más sentencioso al verso, se amolda mejor a su significado y corresponde más exactamente al estilo del poeta.

v. 181 Ch.: «*Esta* Pyramo, *es* la herida».. Salazar: «*Esta es,* Píramo...». La versión de Ch. me parece más correcta.

v. 212 Ch.: «De *seis* argentados puntos».. Salazar: «De *diez...*». Aceptamos la lectura de Salazar y coincidimos con Wilson en que, así, se «acentúa el efecto cómico»..

v. 255 Ch.: «*Frequentaron* el desuán».. Salazar: «*Frequentauan...*». La lectura que recomienda Wilson es la de Salazar, y la justifica diciendo que «El imperfecto es en este caso más vivo que el perfecto».. No termina de convencernos este razonamiento. Elijo el perfecto simple por estar más documentado.

v. 258 Ch.: «*I* de Dïana lechuzos».. Salazar: «*Si* de...». Este es un verso en el que la elección me parece complicada. Wilson dice que *si* está más en consonancia con el uso idiomático de Góngora. También son de esta opinión Millé y Cossío, que se apartan de la lectura de Foulché. Pero la versión de Ch. está más documentada.

v. 341 Ch.: «A los *portillos* se acoge».. Salazar: «A los *estragos...*». Wilson prefiere la lectura de Salazar, y dice: «En este caso el abstracto *estragos* es mejor que el concreto *portillos,* con su fuerza metafórica. Las ruinas se asocian a la idea de la tragedia que se avecina».. Carreira elige *portillos.* Personalmente, creo convincente el razonamiento de Wilson.

v. 388 Ch.: «*Rugiente pompa* de Iulio».. Salazar: «*Pompa rugiente...*». Jammes prefiere la lectura de Ch., Wilson incluye esta variante entre aquellas que «apenas merecen discusión; tan leves son las divergencias».. Estimo, sin embargo, que siempre que se varía un esquema rítmico existe una diferencia importante en el verso. En este caso, el número de versiones que incluyen *rugiente pompa* es mucho mayor. Personalmente prefiero la lectura de Salazar (*pompa rugiente*), porque concede a la cuarteta un final más rápido que acentúa el valor expresivo de la vibrante y otorga al verso una mayor relevancia poética.

v. 415 Ch.: «*I los ojos, como dicen*».. Salazar: «*(como dizen) y los ojos*». Prefiero la versión de Ch. y suscribo la afirmación de Wilson, según la cual se trata únicamente de «un caso de ordenación de palabras».. Wilson elige la variante de Salazar, que quizá sea más poética y, evidentemente, mucho más plástica.

v. 432 Ch.: «Los siglos *darán* futuros».. Salazar: «Los siglos *dieren...*». Wilson prefiere la versión de Salazar que, quizá, esté más acorde con el tono burlesco de la copla y sea mucho más concluyente.

v. 439 Ch.: «Quando vn *suspiro* de a ocho».. Salazar: «Quando vn *gemido...*». Wilson prefiere la lectura de Salazar que «ofrece sin duda la más enérgica de las dos palabras».. Carreño argumenta también esta elección con el mismo razonamiento. Carreira prefiere «suspiro».. Por mi parte, prefiero «gemido». porque creo que está más acorde con el propósito burlesco del poeta, ya que así se adscribe a Píramo a la misma condición plañidera de Tisbe, y cumple mejor su función de reclamo, que hará que la muchacha quede apresada en las redes del destino «cual engañada avecilla». (v. 441).

v. 489 Ch.: «Iaspes i *demás* colores ».. Salazar: «...y *de más...*». Dámaso Alonso critica la variante de Ch. y cree que es mera errata. Creo que la lectura de Salazar es más correcta.

v. 495 Ch.: «De *Chronógraphos* me atengo».. Salazar: «de *cronólogos...*». La

lectura de Ch. es la elegida por Carreira y la mayoría de las ediciones modernas, frente a las recomendaciones de Wilson. Creo que *cronógrafos* es mucho más plástico que *cronólogos* y le quita cierta aureola de seriedad al verso, con lo que aumenta el efecto burlesco.

Creo, no obstante, que las variantes realmente significativas y en las que deberían basarse los cotejos se pueden reducir a diez, que corresponderían a los versos 6, 50, 63, 119, 175, 212, 341, 388, 439 y 495.

Estas variantes resumen perfectamente el problema textual de la *Fábula de Píramo y Tisbe* y, salvo algún que otro caso de puntuación, son los escollos más importantes que habría que solventar para obtener una edición coherente del poema. Esperemos que para algo sirvan estas palabras.

Como otra solución, y hasta que no se resuelva definitivamente el problema de edición de la *Fábula,* propongo la edición de la versión de Salazar, ya que es la única manera de atender a un mínima coherencia, porque esta versión sabemos que es muy probable que se ajuste a lo que Góngora escribió. Lo mismo podemos decir de Ch. Pero, necesariamente, si se reconocen como válidos los razonamientos anteriores, es forzoso concebir que el texto que debemos presentar es el que más se acerque a lo que el autor escribió y no el que nosotros elijamos entre los posibles. La elección de variantes, como he propugnado, nos dará, quizá, el texto más perfecto desde nuestra perspectiva poética actual, pero puede alejarse de lo que Góngora escribió realmente. La *Fábula* se compuso en 1618; sabemos que las primeras versiones de la familia Salazar (la de Vicuña) empezó a recogerse en 1620; el ms. Ch. se confeccionó bajo la supervisión de don Luis, pero no antes de esta fecha. La coherencia textual, por tanto, nos obligaría a aceptar como preferible el texto más cercano a la primera redacción, si no es que, previamente, exista un cierto acuerdo en la elección de las variantes más acordes, aun con el riesgo de elaborar un texto «nuevo», distinto al primigenio.

Antonio PÉREZ LASHERAS

BIBLIOGRAFIA CITADA

ALONSO, DÁMASO, Reseña al *Vocabulario* de Alemany, en *RFE,* XVIII (1931), 40-55.

CARREIRA, ANTONIO (ed.), Luis de Góngora, *Antología poética...,* Madrid: Castalia (Castalia Didáctica), 1986.

CARREÑO, ANTONIO (ed.), Luis de Góngora, *Romances,* Madrid:Cátedra, 1982.

COSSIO, JOSÉ MARÍA DE (ed.), Luis de Góngora, *Romances,* Madrid: Alianza Editorial, 1980 (Primera ed. de 1927).

Delicias del Parnaso..., Barcelona: Pedro Lacavallería, 1630.

FOULCHÉ-DELBOSC, R. (ed.), *Obras poéticas de Don Luis de Góngora,* New York: Hispanic Society, 1921.

HOCES: *Todas las obras de don Lvis de Góngora en varios poemas. Recogidos por Gonzalo de Hozes y Córdoua...*, Madrid: Imprenta del Reino, 1633.

JAMMES, ROBERT, «Notes sur *La Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora», en *Les Langues Néo-Latines,* LV (1961), 1-47.

MILLÉ Y GIMÉNEZ, JUAN e ISABEL (eds.), Luis de Góngora, *Obras Completas,* Madrid: Aguilar, 1932.

— «Bibliografía gongorina», en *Revue Hispanique,* LXXXI (1933), 130-176.

PELLICER DE SALAS Y TOVAR, JOSÉ DE, *Lecciones Solemnes...*, Madrid: Imprenta del Reino, 1630 (Ed. facsímil en New York, 1971).

SALAZAR MARDONES, CRISTÓBAL DE, *Ilvstración y defensa de la Fábvla de Píramo y Tisbe...*, Madrid: Imprenta Real, 1636.

VICUÑA: *Obras en verso del Homero español...*, Madrid: Luis Sánchez, 1636.

WALEY, PAMELA, «Enfoque y medios humorísticos de la *Fábula de Píramo y Tisbe*», en *RFE,* XLIV (1961), 385-398.

WILSON, E.M., «El texto de la *Fábula de Píramo y Tisbe*», en *RFE,* XXII (1935), 291-298.

LA TRANSMISIÓN TEXTUAL DEL «CÓDICE DE AUTOS VIEJOS»

El *Códice de autos viejos,* título con que se suele designar al ms. 14.711 de la Biblioteca Nacional de Madrid, es seguramente la más importante y copiosa colección del antiguo teatro sacro castellano. El manuscrito original consta de 439 fols. a dos columnas y contiene, copiadas a una sola mano en letra de la segunda mitad del siglo XVI, hasta un total de noventa y seis piezas dramáticas. Lamentablemente el manuscrito está falto de los ocho primeros folios de texto, que incluirían una pieza más, aparte quizá de reveladoras noticias sobre la historia y materialidad del códice. Esa laguna probablemente nos ha dejado sin una respuesta fácil para los muchos problemas que plantea la obra acerca de su fecha de composición, su autoría o el carácter mismo de la compilación. Sólo la investigación detenida de los textos y de su marco histórico-literario ha podido arrojar alguna luz sobre tales cuestiones. De ellas, siguiendo las líneas trazadas por otros investigadores anteriores y asumiendo los riesgos de algunas hipótesis, me he ocupado ya con algún detenimiento en otros trabajos [1]. En éste, quisiera centrarme exclusivamente en el análisis del proceso de transmisión del códice y de algunos problemas de edición que plantea.

La historia bibliográfica y editorial del *Códice de autos viejos* comienza propiamente en 1844, cuando fue adquirido por Eugenio de Tapia para los fondos de la Biblioteca Nacional. De las circunstancias de aquella adquisición, sólo ha llegado a saberse que se compró a los herederos de Antonio Porcel y que se pagó una suma de novecientos sesenta reales. El propio Tapia, director entonces de la Biblioteca, daría noticia inmediata de tan espectacular hallazgo en los tres primeros números del boletín *El Museo Literario,* que él mismo editaba [2].

[1] M. A. PÉREZ PRIEGO, «Teatro y religión en la España de Felipe II: el *Códice de autos viejos*», *Epos,* 3 (1987), 261-83; *Códice de autos viejos (Selección),* ed., Madrid: Castalia, 1988; «El *Códice de autos viejos* y el representante Alonso de Cisneros», en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente* (en prensa).

[2] EUGENIO DE TAPIA, «Noticia de un códice de la Biblioteca Nacional, nuevamente adquirido, que contiene 94 [*sic*] piezas dramáticas del teatro antiguo español anterior a Lope de Vega», *El Museo Literario,* 1 (1844), 40-53; «Segunda composición dramática

Años después de ingresado en la Biblioteca y debido al mal estado de conservación que presentaban numerosas páginas, se llevó a cabo una sistemática restauración del códice, que afectó a setenta y tres folios del texto (tres de ellos en su integridad). Al mismo tiempo, se hizo la encuadernación en pasta con que hoy se conserva, y se compusieron el índice y la portada en letra moderna: *Colección / de / Autos sacramentales, Loas y Farsas / del / siglo XVI (anteriores a Lope de Vega);* debajo, a lápiz: *Códice de autos viejos.* También, antes de que se efectuara aquella restauración, se realizó una copia aparte y completa de todo el texto en un manuscrito moderno, que hoy lleva la signatura ms. 14.615; consta éste de 630 fols. a una sola columna y reza su portada: *Autos, Farsas / y / otras obras dramáticas / del / siglo XVI.* Eduardo González Pedroso, al preparar su edición de *Autos sacramentales desde sus orígenes hasta fines del siglo XVII,* que no se publicaría hasta 1865, ya muerto el autor, y en la que incluyó quince piezas dramáticas de nuestro códice, todavía pudo servirse del manuscrito original, sobre cuyo texto sin embargo, introdujo diverso número de enmiendas personales, no siempre justificadas [3]. Manuel Cañete, en cambio, sólo utilizaría ya la copia moderna del ms. 14.615 cuando efectuó su propia copia de treinta y nueve piezas del códice [4], que hoy se integran en la *Colección de copias modernas de piezas de teatro que perteneció a Cañete,* conservada en la Biblioteca de Menéndez Pelayo, signatura M. 312-402.

La necesidad de editar completo el *Códice* y de dar a conocer todo su rico contenido, venía reclamándose urgente por quienes entonces se acercaban al estudio del antiguo drama religioso. Menéndez Pelayo, al iniciar su estudio de los autos de Lope de Vega, introducía ya esta llamada de atención referida a nuestra obra:

> colección apenas estudiada, y en su mayor parte inédita, descuido que hay que reparar cuanto antes, puesto que sin la entera posesión de estos documentos es imposible llegar a disipar las nieblas que envuelven todavía la cuna de nuestro drama religioso [5].

Esa magna tarea fue acometida con gran éxito por el hispanista galo Léo Rouanet, quien en cuatro volúmenes de la Bibliotheca Hispanica publicados en 1901, ofreció por fin la edición íntegra de la obra,

copiada del códice de la Biblioteca Nacional de esta corte», *Ibid.,* 2 (1844), 100-120; «Lista de los títulos e interlocutores de todas las piezas dramáticas contenidas en el códice de la Biblioteca Nacional de esta corte, cuyas muestras se insertaron dos en los números anteriores», *Ibid.,* 3 (1844), 186-92.

[3] E. GONZÁLEZ PEDROSO, *Autos sacramentales desde sus orígenes hasta fines del siglo XVII,* Madrid: Rivadeneyra (B.A.E., 58), 1865.

[4] Cañete parece que todavía no conocía el códice en 1862, pues ni siquiera lo menciona en su *Discurso acerca del drama religioso español antes y después de Lope de Vega,* leído ese año en la Real Academia Española.

[5] M. MENÉNDEZ PELAYO, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega,* I, p. 28.

completándola además con un esclarecedor estudio introductorio y con una copiosa documentación erudita sobre cada una de las piezas [6]. No obstante, a pesar de los espléndidos resultados, y como ocurre siempre en toda empresa científica ardua y rigurosamente acometida por un verdadero humanista, quedaban abiertas para el futuro posibilidades de continuidad y perfeccionamiento. Así lo reconocía, con encomiable modestia y cautela, el propio editor:

> Je ne me flatte pas d'avoir reproduit une cinquantaine de mille vers sans commetre bien des erreurs; aussi serai-je reconnaissant a quiconque voudrait bien me les signaler. Si mon travail laisse trop a désirer, en m'excusera peut être en considérant que mon seul but a été de faire oeuvre utile et de mettre a la portée de tous un recueil réservé jusqu'ici a des rares privilégiés [7].

En efecto, las varias recensiones que de manera inmediata a la publicación de la obra hicieron críticos como R. Menéndez Pidal, A. Morel-Fatio, Arturo Farinelli o José María Aicardo [8], propusieron ya buen número de correcciones al texto de Rouanet (quien todavía pudo incluir las señaladas por Menéndez Pidal en un apartado de «Errata» en el volumen IV de su edición). De todos modos, hay que hacer constar que, en su globalidad, todas esas correcciones no suponían un montón espectacular y que la mayor parte de las veces surgían sencillamente de una lectura más detenida o de un conocimiento más afinado de la lengua en que estaba escrita la obra. Quiere decirse que afectaban principalmente a la construcción de sintagmas, separación y unión de palabras, o a algunos términos raros y arcaicos que podían escapar a la atención de un editor extranjero, incluso tan documentado y diligente como Rouanet.

Con todo, el mayor respeto que cabe hacer a su edición —que hay que corregir en muchos más lugares de los que aquellas reseñas apuntaban—, es uno de carácter estrictamente filológico: el de no haber cumplido el requisito, ineludiblemente previo a todo intento de fijación textual, de la *recensio* de manuscritos. En efecto, Rouanet, que conocía la existencia de las dos copias modernas del *Códice* (la completa del ms. 14.615 y la parcial de Cañete), aparte, claro está, la del ms. original 14.711, basa su edición exclusivamente en este último texto, sin detenerse siquiera en la consideración de los otros dos: la copia de Cañete porque, al parecer, no le fue accesible, y el ms. 14.615 porque, sin mayores

[6] LÉO ROUANET, *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI*, Barcelona-Madrid: Bibliotheca Hispanica, 1901, 4 vols. (hay reimpresión por el editor Georg Olms, Hisdesheim-New York, 1979).

[7] L. ROUANET, *ob. cit.*, I, p. 16.

[8] R. MENÉNDEZ PIDAL, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 5 (1901), pp. 259-61 y 753-54; A. MOREL-FATIO, en *Bulletin Hispanique*, 3 (1901), pp. 295-96; ARTURO FARINELLI, en *Deutsche Litteraturzeitung*, Berlín, 8 de marzo de 1902, núm. 10, cols. 606-614; JOSÉ MARÍA AICARDO, «Autos anteriores a Lope de Vega», *Razón Fe*, 5 (1903), 312-26; 6 (1903), 20-33, 201-214, 446-58; y 7 (1903), 163-76.

razones, lo desecha como testimonio válido («Cette copie, postérieure a l'acquisition de l'original, fourmille d'erreurs de lecture et ne saurait en aucun cas le remplacer»)[9].

Sin embargo, no estaba del todo en lo cierto el sabio hispanista. Lo más singular del códice antiguo de la Biblioteca Nacional —como perfectamente hizo notar el propio Rouanet y ya hemos apuntado—, es que a los pocos años de su adquisición fue objeto de una singular restauración, debido a que el fuerte entintado antiguo había ido corroyendo el papel de numerosos folios y hacía cada vez más dificultosa su lectura. De forma particularmente grave sucedía eso en los folios que alojaban el título de las diversas piezas dramáticas, ya que entonces, en un total de setenta y tres folios, el espeso entintado de las rúbricas y encabezamientos había perforado el folio correspondiente haciendo casi ilegible muchos lugares del texto que iba en la otra cara.

En la labor de restauración, tales folios del original se recortaron aproximadamente por su mitad superior y les fueron pegados otros medios folios de un nuevo papel amarillento, en los que se copió el texto de los medios folios recortados y destruidos. El copista hubo de ser una persona hábil en el manejo del plumín, pero de nulos conocimientos filológicos, y se limitó a dibujar como entendía los trazos de las letras, sin preocuparse lo más mínimo de su sentido y corrección gramatical. Ello ocasionó que aquellos lugares restaurados estén plagados de incorrecciones, falsas lecturas, mutilaciones y pasajes difíciles, que sólo en un reducido porcentaje pudo solventar por su cuenta, a fuerza de paciencia y buen tino, Léo Rouanet en su edición.

Pero de lo que no se percató, y le hubiese ahorrado muchas cavilaciones, es de que la despreciada copia del ms. 14.615 fue realizada precisamente antes de que se perpetrara tan desdichada restauración y cuando aún podía leerse prácticamente en su integridad el manuscrito original. De ese modo, todavía fueron salvados en ella los pasajes y versos alterados o mutilados por el restaurador. Atendiendo a esas lecciones, por fortuna rescatadas en la copia moderna, debe corregirse y enmendarse en aproximadamente unos doscientos versos y lugares la edición de Rouanet.

En primer lugar, pueden completarse algunos versos mutilados en el texto, como en el *Aucto del destierro de Agar* (II), v. 71:

No... agora el dolor	No *tal es* agora el dolor;

en el *Aucto de los triunfos de Petrarca* (LVIII), v. 73:

Yo soy el.....	Yo soy el *lacivo amor;*

[9] L. ROUANET, *ob. cit.*, p. 13.

o lagunas más amplias de versos enteros, con los que queda ahora perfectamente restaurada la forma y el sentido de la estrofa, como en el *Aucto de la destruición de Jerusalén* (XXX), vv. 638-40:

a rrecaudo a d'estar	a recaudo a d'estar
cada y quando podeis dar	*a do me le podáis dar*
. . . . .	*cada y quando que os le pida;*

en el *Aucto del pecado de Adán* (XL), vv. 44-50:

	Pues gozais con preminencia	*Y gozáis* con preminencia
	ma hacer deste verjel	*las plantas* deste verjel,
	. . . . .	*mas deste árbol de la çiençia*
	qualquien arbol de la çiençia	*qualquier que comiere dél*
	morir porque comiere del.	morirá *por mi sentencia.*
EVA.	El deleytoso logre atento	El deleytoso *lugar*
	en que Dios nos puso e dar	en que Dios *nos puso asiento*
	es evidente argumento	es evidente argumento

y vv. 68-81:

Aquel monarca...	*Quel* monarca *del altura*
que a los sobervios...	que a los sobervios *destierra*
de lo mas vil de la tierra	de lo más vil de la tierra
hiço un honbre a su hechura	hiço un honbre a su hechura
para nuestra cruda guerra.	para nuestra cruda guerra.
Son angustias no senzillas	Son angustias no senzillas
las que de nuevo le dezimos,	las que de nuevo *sentimos,*
qu'el honbre de quien las sillas	qu'el honbre de quien *dezimos*
se a de asenta[r] perdimos	se a de *sentar en las sillas*
. . . . .	*que los ángeles perdimos.*
Que los a mi tal estrañeza	AVAR. *No digas* tal estrañeza,
no, no se compadesçe	*porque no* se conpadesçe
que tan vil naturaleza	que tan vil naturaleza
goze el trono que apeteçe	goze el trono que apeteçe
nuestra angelica nobleza.	nuestra angélica nobleza.

en el *Auto de la entrada de Christo en Jerusalén* (XLVI), vv. 84-87:

. . . . .	*La burra está desatando*
y aun os quieren dar rrespuesta	y aun *no quieren* dar respuesta.
Dejen la burra comer,	Dejen la burra comer,
vayanse en paz su camino.	váyanse en paz su camino;

en la *Farsa del sacramento de los sembradores* (LXX), vv. 81-85:

Oy Dios por el pecador	Oy Dios por el pecador
. . . . .	*se mete, siendo ynpasible,*
se mete, siendo ynpasible,	*so especie de pan possible*
y haze posible su amor	y haze posible su amor
lo que paresçe ynposible.	lo que paresçe ynposible.

en la *Farsa del sacramento del engaño* (LXXVII), vv. 73-74:

que ya se usa otro uso	que ya se usa otro uso,
. . . . .	*qu'el viejo uso no agrada.*

o en el *Aucto de la Resurrección de Nuestro Señor* (XCV), vv. 51-53:

. . . . .	*Tu presencia que reviste*
de gloriosos rresplandores	de gloriosos resplandores
el çielo y sus moradores.	el çielo y sus moradores.

Otras veces se trata de acotaciones escénicas que han sido omitidas (en el *Aucto del destierro de Agar,* tras el v. 50, debe incluirse la indicación «Entran Sarra y Abrahán»; en la *Farsa sacramental de las bodas de España,* tras el elenco de figuras, «Entran España, Europa y el Tiempo»), o parlamentos dialogados que hay que redistribuir: en *La justicia divina contra el peccado de Adán* (XLIII), los vv. 876-900 han de ir puestos en boca de Adán y no atribuidos a Eva; en el *Auto de la entrada de Christo en Jerusalén* (XLVI), los vv. 50-51 deben corregirse de la siguiente manera:

AMO. Pensallos boy a haran primer.	AMO. Pensallos.
BOBO. Y luego?	BOBO. *¿Y qué harán?*
AMO. Brahan.	AMO. *Comer.*
	BOBO. ¿Y luego?
	AMO. *Beverán.*

en la *Farsa del sacramento de las Coronas* (LXXXII), el villancico de los vv. 76-83 ha de transcribirse así:

VICIO. Dizenme ayunar; sientome yo muy mal. Ay! sientome yo muy mal.	VER. *Mándanme* ayunar.
	VIC. Siéntome yo muy mal.
	¡Ay! siéntome yo muy mal.
VERGUENÇA. Mandame ayunar mi Dios verdadero.	VER. Mándame ayunar mi Dios verdadero.

En muchas ocasiones, lo que hay que corregir son las propias enmiendas introducidas por Rouanet, que hacen poco inteligible el sentido del texto, cuando no lo alteran gravemente: en el *Aucto de la degollación del Bautista* (XXXV), por ejemplo, el paje que ha prendido a Juan por mandato de Herodes lo arroja en prisión con estas palabras poco comprensibles en la edición de Rouanet: «En esta oscura prisión / adonde Herodes te envía / morirás so la jusión, / y ansí cesará este día / tu gracia de compasión» (vv. 82-86); esa «gracia de compasión» no sabemos en realidad a qué se refiere, pero todo se aclara con el texto de la copia que lee con pleno sentido: «y ansí cesará este día / tu grave reprehensión»; es decir, cesarán las graves y continuas amonestaciones

con que Juan reprendía la conducta de Herodes, amancebado con la mujer de su hermano. En la *Farsa del sacramento de los cinco sentidos* (LXXIX), vv. 76-80, Rouanet altera, con una formulación casi herética para la época de la obra, un concepto teológico fundamental como era el de la transubstanciación: «El pan no pierde el olor / aunque muda la sustancia / el criado en criador, / que nos viene mejor / porqu'es una circunstancia»; debe leerse, en cambio: «El pan no pierde el olor, / aunque muda la sustancia / el criado en criador, / *ni menos pierde el color* / porqu'es otra circunstancia»; esto es, el pan y el vino, conforme al dogma proclamado por Trento, transforman su sustancia en la sustancia de Cristo, pero permanecen sus especies, accidentes o circunstancias, como olor, color, etc. (Rouanet, sin embargo, viene a confundir en su lectura sustancia y circunstancia, error que era condenado por el propio Concilio en el canon II de su sesión XIII). En el *Auto de los desposorios de Isac* (VI), en fin, el texto enmendado por Rouanet contiene alguna sugerencia erótica que estaban muy lejos de permitir los severos moralistas autores de las piezas del códice: después de la boda, Isaac y Rebeca se retiran a sus aposentos y los despide Eliazer con estas palabras: «Señores, los desposados / éntrense en su aposento / y quédense despojados. / Cantemos regocijados / cantares de gran contento» (vv. 533-37); en el texto, sin embargo, no hay tal alusión al comportamiento de los desposados en la intimidad, lo que dice sencillamente es: «Señores, los desposados / éntrense en su aposento. / *Conviene que sus criados* / cantemos regocijados / cantares de gran contento».

En definitiva, como revelan estos ejemplos significativos que hemos comentado [10], con vistas a una edición definitiva del *Códice de autos*

[10] Ofrezco a continuación una relación de los demás versos y lugares que, conforme a la lección superior del ms. 14.615, deben ser corregidos en la edición de Rouanet: I, v. 19: *nuestro auto* y argumento; v. 77: ¡*Qué casa* tan moýna!; II, v. 77: sabe Dios y *él* es testigo; IV, v. 39: nuevamente *e deducido*; VI, v. 41: y que a ley *y a bendición*; v. 72: que bendijo *su* simiente; vv. 84-85: *Diga,* señor mayordomo. / ¿Qué me *quieres*? *Déjame*; v. 508: que *os quillotrará* los dientes; IX, v. 40: que *no lo pueda* estorvar; v. 44: y *enplear* su libertad; XII, v. 32: y *çierto* que rebiví; v. 55: por lo qual sea Dios *loado*; XIV, v. 53: *Es tan subida mi alteza*; v. 75: *y el como* quiero que sea; v. 78: *Enterados* de mi presencia; v. 82: y *gran liberalidad*; XVI, v. 50: qual *nunca jamás* la vi; v. 53: como la que *goço yo*; XVIII, v. 51: *no quieras dubda poner*; XIX, v. 34: Quán presto *que dará* al traste; v. 68: y seráme a mí *tan tuerto*; XX, v. 53: *no quiero más* esplicallo; XXIII, v. 30: de matar *algún venado*; v. 38: que me le *hiriere,* aver; XXV, v. 40: de *espíritu* corporal; v. 64: para atajar *un criminal*; vv. 78-79: Saulo, yo te quiero *dar / poder* para executar; v. 257: *Veni ynore* du la Judea; v. 260: pues por culpa *as sido rea*; XXVII, v. 81: yr a servir *al diablo*; XXX, v. 81: *En gran manera,* señor; XXXV, v. 51: *Con muy* liviana ocasión; XXXVIII, v. 50: *como devotos* señores; v. 84: y por su *Dios defendido*; XXXIX, v. 39: *que sabes* que enfermo está; v. 45: gustando bien, ya *lo* atino; v. 47: *Dios quiso a mi* moçedad; v. 72: que aqueste *será açertar*; XLII, v. 12: *destrellas* y de planetas; v. 45: *nos lo manda la razón*; XLIII, vv. 22-23: *por* tu boca, muy patente: / que toda *generaçión*; v. 899: *alcançó* la muerte eterna; XLV, v. 40: *pues* al tienpo que os crió; v. 64: *el* estado y condición; XLVI, v. 18: los más *sabidos* varones; XLVIII, v. 87: mi herençia, *padre,* me des; v. 95: pues mientras más *te só amigo*; LI, v. 74: *traya* el amor *reclinado*; LV, v. 41: *como se ve* por entero; v. 47: le da *mísera pobreza*; LVIII, v. 69: lo quiero, que ya *paresce*; LXI, vv. 82-83: *Bienaventurado aquél, / Caridad, que está* con vos; LXIII, v. 46: *el*

viejos, urge revalorizar como testimonio de la tradición textual esta copia moderna del ms. 14.615, hasta ahora no tenida en cuenta, pero que da solución a muchos de los puntos oscuros de la edición de Rouanet. Por lo demás, su análisis y consideración en este proceso hace buena, una vez más, aquella norma prudencial que nunca debe ser olvidada en crítica textual: *recentiores non deteriores.*

Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO

lavamiento y baptismo; v. 76: Pues *el cielo de anpliar*; LXV, v. 49: y visto *el dolor* estrecho; v. 79: *Cerrada* está en su cavaña; v. 83: que *mostró la gloria abierta*; LXVII, vv. 251-53: porque con plazer *salgamos*; / y con aquesto, nos vamos / *todos juntos* a compás; LXIX, v. 71: Pan de *proporçión* santo; v. 82: mató la hanbre *en Ejipto*; v. 86: Por san, *que yo me derrito*; LXX, v. 51: *él de carne quiso ser*; v. 86: como Dios, que por *amar*; v. 89: *se torna por nos hartar*; LXXI, v. 84: *segunda* mensajería; v. 526: que ay muy grande *astronomía*; LXXV, v. 76: la flema le an *abajado*; LXXVI, vv. 44-45: y que *lo* buscase y viese, / y que quando *lo* hallase; LXXVII, vv. 36-37: *Mi sobervia* prevalesçe / *a avaricia y a* lujuria; v. 42: nacen *de mí y mi afiçión*; vv. 49-50: que me tienen *en España,* / dizen qu'el rey *fue Alemaña*; v. 82: sírvome *por modo tal*; LXXVIII, v. 73: todo *mos os* days pintado; v. 80: *Dadmos* otro pan, Dios plega; LXXXI, v. 39: que es ser loca *la cordura*; v. 40: y por tu *beldad,* que en parte; LXXXII, v. 36: Siendo el honbre *de tal suerte*; LXXXIV, v. 37: con mi *paterna* señal; LXXXVII, v. 367: *En tantico* lo diré; v. 375: que, siendo *uno su puesto* y nombre; vv. 378-79: porque fue tan secreto / lo que allí se *conçedió*; LXXXVIII, vv. 428-29: que andava *ciega y perdida.* / Mira, honbre *indiscreto*; v. 432: es menester *yr* perfetto; XC, v. 66: yo *le tuviera* sin dubda; v. 98: Señor *nuestro* Lucifer; XCI, v. 36: *aquí* a la fee estoy asido; v. 73: no querría *mejor prevenda*; v. 337: tú sola *le* puedes dar; v. 340: Ningún manjar *he gustado*; vv. 362-64: pues mis hijos *e asentado* / a tan divino partido. / ¡Dios *por todo* sea loado!; XCII, v. 81: A ningún *seso* y estado; v. 102: pues *ninguno es* tan constante; v. 124: qual chanfrones *acornados*; v. 153: es que al *reló oy os* subáis; XCIV, v. 85: *pues tal* redentor tuviste.

NOTAS SOBRE LA PUNTUACIÓN EN QUEVEDO

Una reflexión sobre la edición de textos de los siglos XVI y XVII no puede soslayar el problema del tratamiento de la ortografía, acentuación, puntuación y uso de las mayúsculas. El debate sobre los *accidentals,* que ocupó páginas bien conocidas en el ámbito de la filología inglesa, parece que comienza a introducirse en el de la española. La perspectiva alcanzada aconseja cautela al formular propuestas de carácter general, sea cual sea su contenido. Por el contrario, invita a analizar escrituras tan diferentes como las habidas entonces, a fin de que el acopio de datos permita trazar un panorama de conjunto fundado en verificaciones particulares.

El editor de textos de los siglos XVI y XVII debe hacer frente a situaciones muy diversas. Lo es, en primer lugar, la actitud de los escritores, que oscila entre el cuidado minucioso de unos y la simple indiferencia de otros. También puede ser variable el proceder de un escritor con el transcurso de los años, en caso de que modifique sus usos en materia de ortografía y puntuación. Por último, los documentos conservados poseen distintos grados de autoridad, porque frente a manuscritos y ediciones que preservan la ortografía y la puntuación originales, otros —la mayoría, seguramente— las alteran.

Por otra parte, los llamados aspectos accidentales sólo tienen en común el rasgo negativo de no ser sustantivos. Su incidencia en el mensaje literario es desigual, y desigual puede ser la respuesta del escritor hacia cada uno de ellos. Por tanto, deben ser tratados de manera específica, lo que desaconseja propugnar una actitud uniformemente modernizadora o uniformemente conservadora en la edición de una obra redactada según una práctica menos regular. En suma, la atención a lo concreto y el respeto a la intención del autor (fundamentos de la crítica textual) obligan a no difuminar los perfiles de una realidad irremediablemente oscilante.

Esa pluralidad de situaciones se puede documentar en las obras de Quevedo. No fue tan minucioso como Herrera a la hora de supervisar la exacta reproducción de su ortografía y puntuación, pero tampoco se desentendió de ellas. Sus creaciones han sido transmitidas a través de fuentes muy desiguales: autógrafos, apógrafos, manuscritos encomenda-

dos a un copista cuya tarea supervisa, ediciones en que corrige pruebas, manuscritos y ediciones que escapan a su control, *etc.* Además, su preocupación por los aspectos accidentales no fue homogénea. En sus autógrafos se percibe esa actitud desigual: por un lado, puntúa con esmero; por otro, omite sistemáticamente el acento. Su irregularidad ortográfica no impide reconocer la constante predilección por ciertas grafías cultas. Respecto al uso de mayúsculas, su empleo está motivado por razones de distinta índole, que el editor no puede valorar del mismo modo. En suma, una situación caracterizada por principios desiguales, difícilmente ajustables a un plan uniforme. De manera que los criterios editoriales seguidos con otros autores pueden ser inadecuados aquí, del mismo modo que puede ser inadecuado pretender editar toda la obra quevediana según unos principios inalterables.

En consonancia con lo anterior, las líneas que siguen versarán sobre la puntuación de un escritor, Francisco de Quevedo. Su análisis, forzosamente sucinto en las presentes circunstancias, se centrará en la exposición de dos clases de datos: *a*) los que reflejan la intención de Quevedo; *b*) los que revelan la existencia de una reflexión sobre la naturaleza y función de los signos de puntuación.

* * *

Los autógrafos de Quevedo [1] permiten comprobar el creciente esmero con que puntuó sus textos. El empleo de signos de puntuación se fue haciendo más variado y profuso con el transcurso de los años. En *España defendida,* probablemente el autógrafo de redacción más temprana de entre los conservados, Quevedo se limita a usar, parcamente, el punto. La misma evidencia proporcionan los poemas autógrafos que se conocen actualmente, es decir, la colección de silvas del manuscrito XIV. E. 46 de la Biblioteca Nazionale de Nápoles, los ocho poemas que figuran en las guardas del *Tratatto dell'Amore humano,* de Flaminio Nobili (ejemplar de la *British Library,* Ms. Additional 12.108) y el poema que comienza «No con estatuas duras», conservado en la guarda del libro *Pindari Poetae Vetustissimi* (Biblioteca Nacional de Madrid, R-642). Pero en tratados y cartas posteriores a 1630 se percibe el variado empleo que hace Quevedo de todos los signos. Con el paso del tiempo, pues, enriquece su puntuación [2]. Es posible, por otra parte, que ese interés por la misma se

[1] Todos los datos referidos a los autógrafos quevedianos que aquí se citan, los tomo de mi edición de *Virtud militante,* Universidad de Santiago de Compostela, 1985, pp. 63-67, donde se puede encontrar una información más detallada sobre otros pormenores de los mismos.

[2] A la luz de este hecho posee interés la comunicación de Quevedo a Francisco de Oviedo, en carta de 22 de enero de 1645, relativa a sus inmediatos proyectos literarios: «De vuelta del carro remitiré a vuesa merced (en pliego de Pedro Coello, por el mismo camino)

manifestase más acusadamente al escribir prosa que al componer poesía, a juzgar por los poemas autógrafos conservados. Cuando menos, tales cambios de actitud presuponen una reflexión previa, independientemente de cuál fuese su fundamentación teórica.

Esos autógrafos, por añadidura, revelan una elocuente voluntad de escribir puntuando, ya que Quevedo traza con claridad y cuidado los puntos, las comas y los signos de interrogación. Las cartas dirigidas al Duque de Medinacelli, al Cabildo de Santiago y a Sancho de Sandoval son versiones finales, destinadas a ser leídas de esa forma, sin ulteriores regularizaciones a cargo de algún copista o corrector. Debe presumirse que Quevedo se dirigiría a tales destinatarios cuidando todos los pormenores de su escritura, incluida, por tanto, la puntuación.

La puntuación de esas cartas coincide con la de los tratados morales conservados en autógrafos, sean éstos borradores finales u originales en limpio. Se trata de obras como *Virtud militante, Las cuatro fantasmas de la vida, La primera, i más disimulada Persecuçion, Sobre las palabras que dijo Christo a su Madre, El Martirio Pretensor y Providençia de Dios.* Tales manuscritos contienen versiones finales o, a lo sumo, pendientes de retoques de última hora. *La primera, i más disimulada Persecuçion* produce la impresión de haber sido proyectada como una copia en limpio, aunque a partir del folio 3r surgen tachaduras y correcciones. El manuscrito de *Sobre las palabras que dijo Christo a su Madre* ofrece un aspecto muy pulcro, con amplios márgenes en cada folio. Probablemente el celo de Quevedo se extendió a la puntuación en mayor medida que a los detalles de mera presentación. Desde una perspectiva escuetamente paleográfica hay que señalar la abundancia, variedad, claridad y seguridad con que fueron trazados los signos de puntuación, indicios inequívocos de la voluntad del escritor.

Esa actitud se percibe también en las anotaciones marginales que Quevedo desperdigó en sus libros de lectura. No olvida los signos de puntuación cuando escribe en latín, destacando algún pasaje de una traducción de Aristófanes, o de los poemas de Píndaro, o de los comentarios de Floro. Tampoco los omite al traducir la lengua italiana de Flaminio Nobili. Bastantes anotaciones marginales, de esos y de otros libros, figuran en espacios muy reducidos y, pese a la incomodidad consiguiente, Quevedo no renunció al propósito de puntuar, en ocasiones con esmero caligráfico.

Estas pruebas, de naturaleza casi física, reflejan conciencia de la puntuación. La confirman con más fuerza ciertas correcciones efectuadas en el momento de supervisar la labor de componedores y copistas. En su edición de *Política de Dios* (pp. 15 y 482), James Crosby señaló la

un pedazo en limpio bien escrito y apuntado, que con otro trozo que irá, creo será cosa de estimación». Cfr. *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo Villegas,* edición de Astrana Marín, Madrid, 1946, p. 482.

existencia de una enmienda de puntuación que alguien, tal vez Quevedo, efectuó a mano sobre copias impresas. Esa supervisión es más patente en los folios 47v y 49v de la *Carta a Luis XIII* (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 6156), o en el folio 89r. del ms. 100 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, por no citar las revisiones que Quevedo hizo de su propia puntuación, como ocurre en los folios 61r, 71v y 72r del autógrafo de *Virtud militante*. Todavía son más significativos los casos en que Quevedo reflexiona explícitamente sobre hechos de puntuación, como ocurre, también en *Virtud militante,* con el pasaje donde expresa su desacuerdo con la puntuación del Cardenal Cayetano, al glosar éste las palabras de San Lucas [3].

Quevedo cuidó y corrigió la puntuación, obedeciendo algunos principios. Si éstos eran subjetivos, merecen la misma atención que las peculiares puntuaciones de ciertos escritores del siglo XX que, deliberadamente, alteran principios establecidos. Si, por el contrario, Quevedo no persiguió ninguna originalidad, su quehacer debe interpretarse como una voluntad de acomodación a los criterios de puntuación que estaban en la base de la comunicación escrita de la época. A ellos querría ajustarse cuando evolucionó desde la escasez inicial de signos a la profusión final. Posiblemente no existió una normativa precisa en materia de puntuación, pero no es fácil sostener que imperó el capricho o el caos.

«El que quisiere saber de quanta importancia es la buena punctuacion: lea el.iii.lib. de doctrina christiana de Sant Augustin: y vera como en la mala punctuación se puede cometer yerro» [4]. Más interesante que tal advertencia de Alejo de Venegas, formulada en 1531, es su descripción de las «seys maneras de puntos» que usan los latinos «para distinguir la oracion». Este temprano testimonio, anterior incluso a la *Interpungendi Ratio* de Aldus Manutius, ofrece el interés añadido de proporcionar una explicación gramatical del uso de los signos, si bien la práctica de Venegas lo muestra apegado a un sistema de puntuación más antiguo.

[3] *Edición citada,* p. 176.

[4] *Tractado de orthographia y accentos en las tres lenguas principales,* estudio y edición de Lidio Nieto, Madrid, 1986, pp. [60] y [59], para esta cita y la siguiente. En los dos casos resuelvo las abreviaturas.

Seguramente Venegas se refiere a *De doctrina christiana* III, 2, 3 y III, 2, 4, donde Agustín comenta tres supuestos de dudas surgidas «de ambiguis distinctionibus».

Años después, cuando Tomás de Mercado se justifica por no seguir el estilo de «las sentencias aticas y estoicas», alude ocasionalmente a la importancia de la puntuación: «Que no se puede negar, que si afectaramos hablar en esta obra, con elegancia fuera menester, por lo menos, quitar muchas conjunciones, de que agora va llena, mudar los modos en los verbos, por la pronunciación blanda y suaue del periodo, confiar mucho de la claridad y luz en la doctrina de las comas, cissuras y puntuaciones, que como dixo el otro, es vn genero de comento». Cfr. *Svma de tratos, y contratos, compvesta por el muy reverendo Padre Fray Thomas de Mercado.* Cito por la edición de Sevilla, «en casa de Fernando Díaz», año de MDLXXXVII, «prólogo». La equiparación entre el papel de la puntuación y el de la glosa la había establecido Alejo de Venegas: «De aqui parece que la punctuacion verdadera es vna buena parte de glossa. Es de tanta importancia: que mas clara esta vna sententia bien apuntada: que otra con glossa y sin puntos». Cfr. p. [58].

«In medieval manuscripts punctuation marks did indeed indicate pause (and sometimes intonation), for the benefit of those reading aloud to a (usually) illiterate audience; by the early seventeenth century, the commonest marks had come to indicate, rather, the grammatical structure of the sentence, for improved comprehension by an increasingly literate readership» [5]. Es posible, sin embargo, que este nuevo clima descrito por Vivian Salmon hubiese empezado a perfilarse en España un siglo antes, a juzgar por el testimonio que proporciona Alejo de Venegas. En cualquier caso, en la época en que escribe Francisco de Quevedo resultan relativamente comunes normas sobre puntuación basadas en principios gramaticales. Bastará con recoger aquí tres testimonios.

El primero lo ofrece Mateo Alemán. En su *Ortografía castellana* (1609), lamenta «la negligencia de algunos que se descuidaban en Castilla de mirar por su propia ortografía», teniendo en cuenta, también, que «no sólo se llamará ortografía, la del bien escrevir, mas aun la de la congrua puntuación». El interés por ésta lo justifica así:

> eso es ir ortógrafo, estar juntamente bien puntuado, porque à muchas oraciones, que tienen su señal conocida, si se les trocase, poniéndoles otra, les trocarían el sentido, i aun de proposición de fê, la harían ereje, como se hallan à cada paso... i si una cláusula, un período, que se componen de varias oraciones, i están señaladas con puntos i medios puntos, admirantes, paréntesis, interrogantes i otras, las trocásemos, no poniendo en su lugar lo que se requiere, para la intelijencia de lo escrito, no vendríamos à entender (ò con mui gran dificultad) lo que allí se nos dize, sin ser culpa de quien lo leyese, sino del imperito que lo escriviese [6].

En 1614 se publica el *Epítome de la ortografía latina y castellana,* en cuyo capítulo XVIII se ocupa Jiménez Patón de la puntuación. Define la claúsula o período como «raçón perfeta y acabada, la qual tiene necesidad de diuidirse en partes menores, para que descanse y haga pausa el que raçona». Señala luego algunos de los cambios experimentados por la puntuación de su tiempo con respecto a la latina y a la de «las impresiones muy antiguas». Explica el empleo de los signos con argumentos preferentemente gramaticales. Las comas, por ejemplo, se usan «algunas veces antes del relatiuo» [...] «en diciones que se atan con conjunciones, y aun sin ellas después de cada verbo, de cada sustantiuo, adjetiuo, aduerbio». El colon, dos puntos, separa los principales miembros de la cláusula, «quando parece que la oración se a acabado, mas el ánimo del que oye queda suspenso» [7]. Y así.

[5] VIVIAN SALMON, «The Spelling and Punctuation of Shakespeare's Time», *William Shakespeare. The Complete Works. Original-Spelling Edition,* General Editors Stanley Wells and Gary Taylor, Oxford, 1986, p. liii. La misma autora ofrece numerosos datos adicionales en «English Punctuation Theory 1500-1800», *Anglia,* 106 (1988), pp. 285-314.

[6] *Ortografía castellana,* edición de JOSÉ ROJAS GARCIDUEÑAS, México, 1950, pp. 33 y 32-33. No reproduzco alguna peculiar grafía de Alemán.

[7] Edición de Antonio Quilis y Juan Manuel Rozas, Madrid, 1965, pp. 76-77.

En el *Arte de la lengua española castellana* (1625), Gonzalo Correas también explica el uso de los diferentes signos, que, en su opinión, proceden del Latín, «porque de alli los toman, i los usan en Rromanze nuestros escritores é inpresores, i otras naziones». Esa labor de adaptación de una lengua a otra le parece obra de gramáticos, quienes «an querido conponer tanto la novia de la orazion, que an puesto en duda su hermosura». La razón de tal reproche la había aducido líneas arriba:

> La causa es el colon, que los mas antiguos no conozieron, i el hupocolon, que se á inventado en estos dias. Este no creo io que se introduxo porque fuese menester, sino porque dudaron, si pondrian coma, ó colon; i buscaron esta fuga de ponerlos xuntos en la figura dicha de coma, i punto. En Castellano tuviera por bien, que no se usaran colon ni hupocolon, por lo menos el hupocolon no es nezesario: porque la contestura de nuestra lengua es diferente del Latin, i tiene diferente rrazon de puntuazion, i no devemos tomar lo que no nos es á propósito; sino que se pusiera coma en todas las menores distinziones i pausas, i punto entero adonde quiera que se acabare sentido, i rrazon entera [8].

Con relación a la coma, Correas no la juzga necesaria para separar dos palabras regidas por un mismo verbo: «Pedro i Paulo escriven». No obstante, añade, muchos puntúan, por influencia latina, «Pedro, i Paulo», lo que obliga entonces a servirse del hupocolon para separar esa oración de la siguiente: «Pedro, i Paulo escriven; Juan, i Diego, leen». (*op. cit.*, p. 103).

Otros agentes participaron en la fijación del sistema de puntuación. «Eran los correctores de las imprentas —señaló José Manuel Blecua— los que preparaban o revisaban el original y ponían puntos y comas, correctores que en alguna imprenta fueron humanistas bien conocidos» [9]. Víctor Alonso de Paredes, por ejemplo, ofrece en su *Institución y origen del arte de la imprenta* normas precisas sobre el empleo de la coma, colon imperfecto, colon perfecto, punto final, interrogación, admiración, paréntesis, diéresis y divisiones [10]. Por añadidura, su propio uso de los

[8] Edición de Emilio Alarcos García, Madrid, 1954, pp. 105, 106 y 105-06 para las tres citas.

[9] «Notas sobre la puntuación española hasta el Renacimiento», *Homenaje a Julián Marías*, Madrid, 1985, p. 130.

[10] Cito por la edición de Jaime Moll, Madrid, 1984, ff. 19v-21r. Ya en 1619, Gonzalo de Ayala, al reivindicar la dignidad del oficio de la imprenta, advertía que el corrector necesitaba saber «Gramatica, Ortografia, Etimologias, Apuntuacion, colocación de acentos», además de «tener noticia de las Ciencias y buenas letras». Respecto a los componedores, aclaraba que «Muchos dellos son Latinos... y los que no saben Latin, por lo menos han de saber la Gramatica Castellana». Cfr. VÍCTOR INFANTES, «La apología de la imprenta de Gonzalo de Ayala: un texto desconocido en un pleito de impresores del Siglo de Oro», *Cuadernos bibliográficos*, 44 (1982), pp. 39 y 40, respectivamente.

[11] «Paredes sigue las directrices señaladas por Felipe Mey en su edición valenciana de 1606 del *Thesaurus verborum ac phrasium*, del jesuita Bartolomé Bravo, las reglas del impresor Guillermo Foquel y los usos implantados por el corrector Gonzalo de Ayala», añade Jaime Moll, *loc. cit.*, pp. XIX-XX.

Tampoco es descartable la influencia de Manuzio. Por ejemplo, éste describe así la

citados signos ofrece, a lo largo del libro, una verificación práctica de los principios expuestos.

La *Institución y origen del arte de la imprenta* parece que se escribió en 1680, si bien, como ha indicado Jaime Moll, existió una primera versión treinta años antes. La experiencia tan dilatada de Alonso de Paredes hace a su libro representativo de las prácticas de su tiempo. Por otra parte, éste se sirvió de las directrices proporcionadas por tratadistas e impresores, de manera que su *Institución* también compendia reflexiones teóricas más o menos difundidas en la época [11].

Aunque en la puntuación del siglo XVII no dejaron de operar criterios retóricos, probablemente éstos fueron menos decisivos que los gramaticales. Lo que ha llamado Greta Little «tradición gramatical» surgió —tal vez ya en Aldus Manutius— ante la necesidad de basar en principios estables el uso de los signos. «The grammatical tradition that emerged to meet these needs was promoted by scholars, teachers, and printers who looked for external, logical tests of usage» [12]. Posiblemente en la época de Quevedo varios impulsos marchaban en la misma dirección.

La estabilización del sistema de puntuación, objetivo común de impresores y gramáticos, constituyó, presumiblemente, un proceso lento y vacilante. El propio Correas no encontraba ningún libro en romance «apuntado [...] del todo bien». Sus palabras dibujan una situación irregular, pero no caótica ni carente de criterios teóricos. Tal estado de cosas propició respuestas diferentes de los escritores, merecedoras de estudio. Líneas atrás ha quedado esbozada la posición de Quevedo ante los signos de puntuación. No caben dudas acerca de la consciencia y decisión con que los empleó. Falta por saber qué grado de coincidencia hubo entre su puntuación y la propugnada por quienes teorizaron sobre ella. Quevedo conoció a Alemán, a Jiménez Patón, a los gramáticos manchegos y a Correas, de manera que pudo haber leído sus observacio-

forma y función de la coma: «Primum illud sciendum est, minimam esse distinctionem auersum semicirculum, qui hoc modo designatur, quam alij Virgulam, alij Comma, non nulli semipunctum appellant: ea uero non integram sententiam, nec sententiae partes terminat, sed nomina, uel uerba distinguit, quae modo aliquid differant, ut, cum dicimus, *Vir probus, et eruditus;* aut, *Grauitate, studio, contentione:* et in similibus». Y de este modo se expresa Víctor de Paredes: «Con el inciso, ò coma, dividimos la clausula, ò periodo en sus partes mas menudas, esto es, quando se va prosiguiendo materia corriente, para claridad, y distincion de las oraciones, y casos que ay en el periodo, de forma, que en aviendo de hazer distincion de vnas razones à otras, aunque todo en vn periodo, se vsarà el medio punto». En otros aspectos las diferencias de criterio son visibles. Prosigue Manuzio: «Eadem nota, si cum unico puncto coniungatur, ut si haec; aliter usurpatur, modo enim distinguit contraria nomina, hoc modo: *Publica, priuata; sacra, profana; tua, aliena*». Por contra Alonso de Paredes prefiere dividir así oraciones contrarias: «Cargar; descargar; alegrar; entristecer; amar; desamar». Las citas de Manuzio proceden de *De ortographia ratio* (Venetis, 1616), pp. 795-6.

[12] Cfr. «Punctuacion», en el colectivo *Research in Composition and Rhetoric,* edited by MICHAEL G. MORAN AND RONALD F. LUNSFORD, Westport, Connecticut, 1984, p. 377.

[13] Jiménez Patón recomienda su consulta para comprobar diversos pormenores; cfr. *ed. cit.,* p. 78.

nes. Entra igualmente dentro de lo posible que hubiese ojeado «a Calepino en las más modernas impresiones [...] y aquellas en que asistieron Aldo o Paulo Manucio, padre y hijo» [13]. Sus autógrafos ponen de relieve, al menos, algunas coincidencias significativas. No es fácil imaginar a Quevedo completamente ajeno a una teoría y una práctica que tendían a sistematizarse.

El humanismo de Quevedo se manifestó, también, en ese aspecto menor de la creación literaria que es la puntuación. No parece razonable que el quevedista desatienda indefinidamente tal faceta. Los autógrafos de Quevedo, por otra parte, brindan al especialista en ecdótica la oportunidad de verificar la respectiva idoneidad de las tesis conservadoras, las tesis modernizadoras y las tesis eclécticas en materia de tratamiento de aspectos accidentales.

Alfonso REY

EDITAR A QUEVEDO: TEXTOS Y CONTEXTOS

Editar a Quevedo es siempre empresa ardua; pero crecen considerablemente las dificultades, cuando se trata de un texo atribuido a Quevedo por la tradición y de autenticidad discutible por no ser autógrafo ni llevar firma de autor: en tales casos el editor se ve obligado no sólo a dar del texto la lectura más coherente y la más próxima al original, sino a evidenciar cuanto sea posible la falsedad o la autenticidad de su atribución a Quevedo.

Me propongo, en primer lugar, exponer las dificultades que encontré, hace varios años, al preparar la edición del libelo titulado *Visita y Anatomía de la Cabeza del Eminentísimo Cardenal Armando Richeleu...*, etc., probablemente redactado en 1635 —el autor fechó la dedicatoria en «Orliéns, 12 de octubre de 1635»—, de atribución discutida [1]. En segundo lugar, abogaré por la autenticidad quevediana de dicho opúsculo.

Dispuse, para este trabajo, de cuatro copias de la Biblioteca Nacional de Madrid. La primera, la más antigua, fechada en 17 de septiembre de 1644 (ms 18733/35, antiguamente X-126), está clasificada en el catálogo de la B.N.M. con el rótulo «PLESSIS Armando Joseph de, Cardinal Duc de Richeleu, Sátiras contra él» [2]. Esta copia no lleva firma de autor, lo cual ni tiene nada de extraño: los motivos del anonimato del libelo de 1635 —esencialmente, la falta absoluta de respeto del autor por el Rey de Francia y el tono globalmente subversivo de la obra— no habían desaparecido en 1644. Era más prudente que dicho autor siguiera ocultándose, más aún si se trataba de Quevedo, quien, tras sufrir más de cuatro años de cárcel en San Marcos de León, acababa de ser liberado

[1] Cf. FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS: *Visita y Anatomía de la Cabeza del Eminentísimo Cardenal Armando Richelieu.* Introducción y notas por JOSETTE RIANDIÈRE LA ROCHE. *CRITICON,* 1984, 25, pp.19-113. (Universidad de Toulouse-Le Mirail). Ver la descripción detallada del material utilizado, pp. 23-28. Citaré por esta edición.

[2] En su libro *1635. Historia de una polémica y semblanza de una generación,* (Premio «Menéndez Pelayo» 1947. Madrid: C. S. I. C, Instituto Jerónimo Zurita). JOSÉ MARÍA JOVER menciona tan sólo el ms. 18733/35 con su título propio, pero remite luego a la edición del libelo hecha por Luis Astrana Marín a partir de otros dos manuscritos; no parece haber visto la importancia del ms. por él mencionado, ni haberlo leído, pues repite ciertos errores de la edición de Astrana Marín que no están en dicho manuscrito. El propio José María Jover ha hecho un interesante análisis de la *Visita y Anatomía,* cotejándola con otros libelos redactados contra Richelieu en 1635 (ob. cit., pp. 340-343)

por decreto de 7 de junio del mismo año [3]. Las otras tres copias —mss 3706, 4065, 4278—, una de letra de fines del siglo XVII, y las otras dos del XVIII, están encuadernadas con otras obras de Quevedo, lo que evidencia la frecuente atribución al mismo de dicho opúsculo.

Se trata de un texto particularmente difícil de entender, muy confuso e incoherente a primera vista. Quizá sea éste uno de los motivos de que el lector, disuadido por las dificultades de comprensión que encuentra en el mismo título, pueda dudar de que el libelo sea obra de Quevedo y, por lo tanto, desistir de su lectura.

Sus puntos oscuros son múltiples:

— Abundantes citas de personajes ahora desconocidos.

— Alusiones a numerosos acontecimientos, ínfimos a nuestros ojos, pero que parecían fundamentales en una época en la que se atribuía el desarrollo de la historia a los dichos y hechos de unos cuantos personajes capaces de influir en el gobierno de sus respectivos países.

— Razonamientos de tipo metafórico, fundamentados en las creencias, o, más bien, en el saber cultural y científico de la época (un saber totalmente ajeno a nuestros propios saber y cultura).

— Alusiones múltiples a obras y autores hoy enigmáticos.

Tales dificultades crecen con la «hispanización» de títulos de obras y nombres extranjeros, y con las erratas de los sucesivos copistas, más o menos cultos y escrupulosos.

Examinemos dos ejemplos [4].

1. EL TÍTULO:

> Visita y Anatomía de la cabeza del Eminentísimo Cardenal Armando Richeleu, hecha por la Escuela Médica de Mompeller, a instancias del Maestro Jaques de Belli, Abad de San Miguel en Her, escrita en francés por Acnoste, autor del libro

[3] Jose María Jover lo presenta como «el más furibundo y demoledor alegato escrito en lengua española contra Richelieu [...]. En efecto, difícilmente puede concebirse una más hiriente sátira» (ob. cit., p. 340). Por mi parte, lo considero además como el más peligroso para la autoridad del monarca francés. Se puede ver al respecto mi estudio: «Quevedo y la *Satyre Ménippée* francesa de 1593: de la "Ligue" al partido "Dévot", algunos elementos de una continuidad» (en: *Homenaje a José Antonio Maravall,* Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985. Tomo III, pp. 259-269). Discrepo de José María Jover, cuando escribe que la *Visita y Anatomía...* «es, claramente, un intento de integrar al Cardenal dentro de la patología» (p. 343, nota 138). Intenté mostrar en otro lugar que uno de los elementos de la originalidad de Quevedo, en dicho libelo, es que lo empezó con una acusación semejante a la de otros libelistas —acusación de locura, o «melancolía» según decían los médicos—, pero quitó a Richelieu, a lo largo de la «demostración» de Vesalio, la ventaja de tal alegación, que pudiera considerarse como una disculpa, o como un argumento de irresponsabilidad moral. Cf. «La folie médicale et son utilisation dans la satire politique: étude d'un pamphlet de Quevedo», en: *Visages de la Folie (1500-1650).* Colloque de la Sorbonne, 8-9 mai 1980. Etudes réunies et présentées par AGUSTÍN REDONDO et ANDRÉ ROCHON. Paris: Publications de la Sorbonne, 1981, pp. 155-169.

[4] Se encontrarán aclaraciones más detalladas en mi edición del libelo, en particular pp. 29-30, y en las notas que acompañan la «edición modernizada y comentada» (pp. 60-113, *passim*).

intitulado «Catalicón Español», traducida en castellano por Pierres Gemin, francés, mercader en Milán. Impreso en Milán por Juan Baptista Malatesta. Impresor regio y ducal, a costa de Carlo Ferranti, librero. Año 1635.

2. UN EXTRACTO DE LA DEDICATORIA:

A Monsieur, Duque de Mercurio, Gobernador y Lugarteniente General por el Rey, en el país y ducado de Bretaña.
Monsieur,

Yo, que escribí el libro del *Catolicón Español* contra aquella nación, persuadido del amor de la mía [...], he determinado escribir este tratado del Calvinista francés, con nombre de *Visita y Anatomía* y obras de exorcismo, por si pudiese guarecer mi patria. Siempre vos amparasteis la causa católica; nunca tuvo mayor necesidad de vos, ni yo [...]. Orliéns, 12 de octubre de 1635.

Monsieur, Dios conserve largamente [etc.]
Vuestro muy humilde y obediente servidor, d'Acnoste

En estos dos pasajes podemos observar el carácter enigmático de los nombres de personajes, de cuya historicidad podemos dudar, lo mismo que ignoramos a qué se refiere el nombre de San Miguel en Her, o el sentido de las alusiones a Milán, al Calvinista francés, a las obras de exorcismo, etc.

* * *

Una vez que se haya conseguido el texto más coherente posible —eliminando las erratas más evidentes mediante el cotejo minucioso de unas copias con otras—, el primer trabajo del editor consistirá, pues, en elucidar los puntos enigmáticos del texto que se propone editar. En el caso de la *Visita y Anatomía...* los resultados conseguidos permiten evidenciar la considerable cultura del autor y su habilidad en ponerla al servicio de la sátira. Demos algunos ejemplos, tomados de los pasajes ya citados, y de otros del mismo libelo.

1. *AUTENTICIDAD DE PERSONAJES CITADOS:*

En el título:

«Jaques de Belli abad de San Miguel en Her»: Jacques de Billy (1535-1581) fue abad de Saint-Michel en l'Herm (Bretaña) hasta la destrucción de la abadía por los protestantes (1569). La abadía dependía del obispado de Luçon, del que Richelieu era titular.

«Acnoste, autor del *Catolicón español*»: Agnoste es el autor ficticio de la *Satyre Ménippée de la Vertu du Catholicon d'Espagne* (1593-1594). La palabra griega «Agnostos» significa «el desconocido».

«...Juan Baptista Malatesta, Impresor regio y ducal [de Milán]»: La familia Malatesta tuvo el ejercicio de la *Regio ducale Stamperia* en el Palacio ducal de Milán, durante todo el siglo XVII y hasta 1719.

En la dedicatoria:

«A Monsieur, Duque de Mercurio»: «Mercurio» es el nombre, hispanizado ya en la época de la Ligue, de Philippe Emmanuel de Lorraine, duque de Mercoeur. Así le llama Antonio de HERRERA en su *Historia [...] de los sucesos de Francia, desde el año de 1585 que començó la Liga Católica, hasta fin del año 1594. Dirigida al Altísimo y Serenísimo Príncipe don Felipe nuestro señor, año 1598.* Con privilegio, en Madrid, por Lorençó de Ayala.

P. 36 y 64 (cito por mi edición): «...el doctísimo Jover, autor de las Paradojas médicas...»: Laurent Joubert fue sucesivamente médico de Enrique III y Enrique IV de Francia, Regente y Canciller de la Universidad de Montpellier. Escribió un tratado de medicina: *Paradoxorum decas prima atque altera.* (1556).

Páginas 36 y 64. «...Rodolfo Magistro, Consejero regio y Archiatro de los Hijos Reales, Médico de Luis Décimo Tercio [...] a quien dedicó su libro intitulado *Doctrina Hipocratis*»: los Hijos reales está transcrito «los libros reales» en las ediciones y en los manuscritos. Se trata de Rodolphe Le Maistre (o Lemaistre, o Lemaître), médico de los hijos de Enrique IV de Francia, autor de una *Doctrina Hippocratis, aphorismi nova interpretatione ac methodo exornati...*, París, 1613.

2. *AUTENTICIDAD DE OBRAS Y AUTORES CITADOS.*

Páginas 82-83. «...luego que me vi dentro de su cabeza, miré al techado y vi en él escrita una ley de las que observan los hermafroditas en su Isla nefanda...»: cf. Thomas ARTUS, «sieur d'Embry», autor de *L'isle des Hermafrodites. Discours de Jacophile à Limne.* Libelo redactado hacia 1592, obra de un «liguista».

Páginas 92-93. «...Así se leerá más largamente en la *Historia de los Reyes no Católicos* que escribió en francés el doctísimo Alain de la Val, señor de Vaudoré...»: En los manuscritos, *Vaudoré* está transcrito *Baudoje / Vandoxe / Vandore.* Se trata de Alain de Laval, «Sieur de Vaudoré», autor del *Historial des Rois non Catholiques, sur un Royaume christianisé, et de la résistance continuelle des Catholiques contre leur règne. Contre l'imposture des faux politiques, disant que la Religion est, et a toujours été séparée de l'Estat.* Alain de Laval formaba parte de la «Ligue».

Páginas 90 y 93. «...todo esto dice Girar en una oración hablando con Carlos...»: El nombre de *Girard* está transcrito *Guar* en las ediciones de Astrana Marín y Felicidad Buendía, y *Gerar / Girar / Quirar* en los manuscritos. Se trata de Bernard de Girard, Seigneur du Haillan, historiógrafo del rey de Francia, autor de una *Histoire générale des Rois de France.* El libro fue publicado por primera vez en 1576 y editado de nuevo en 1585. Laval copió de la obra de Girard el texto citado por el libelista español.

Página 98. «...el otro [libro] tenía por título *Les Paraboles de Cicquot en forme d'aduis...*»: Este título está transcrito, en las ediciones de Astrana Marín y Felicidad Buendía *las parabolas de Goquot emforme danis,* y, en los manuscritos, *las palabras de Cicquot enfermo dauis / las Parabolas de Goquot en forme danis / las parabolas de Goquot emforme danis.* Se trata del libelo *Les Paraboles de Çicquot en forme d'aduis, sur l'estat du Roy de Nauarre, 1593,* compuesto por unos liguistas y maliciosamente atribuido por ellos a Chiquot, o Cicquot, el privado, consejero y bufón de los reyes de Francia Enrique III y Enrique IV, que había muerto en 1592.

Página 110. «...que ya había oído algunas cosas de éstas, a que había respondido

> en favor del Cardenal el señor de Cléonville y otros tales en su libro titulado *Advertimientos a las Provincias»: Cleónville* está transcrito *Onville* en las ediciones y en tres manuscritos, y correctamente en la copia más antigua de 1644. Es el seudónimo de Jean de Sirmond, historiógrafo de Luis XIII y liberalista al servicio de Richelieu, autor en 1631 del libelo *Advertissement aux Provinces sur les nouveaux mouvements du Royaume,* del cual Quevedo poseyó un ejemplar.

Muy claramente, el título remite a un contexto cultural de tipo científico, el del saber médico de la época, mientras que el nombre de Acnoste y de su *Catolicón Español* remite a la época de la Liga Católica francesa de 1585-94 y a la lucha entre Felipe II y Enrique de Navarra por el trono de Francia. Una investigación atenta al contexo cultural —la teoría médica de los humores—, e histórico —la historia de la Liga Católica de Francia, en la que tuvo particular importancia la actuación de Felipe II—, permite resolver varios de los problemas de comprensión del libelo, referentes, por una parte, a su fundamento metafórico, y, por otra, a la identificación de unos personajes y libros cuidadosamente escogidos por el libelista con arreglo a sus fines de propaganda política [5].

Por otra parte, la identificación de tales personajes y libros restituye la coherencia del libelo, uno de los mejor hechos y de los más eficaces que se redactaron en contra de Richelieu durante la década de 1630-1640. Buena muestra de ello son los ejemplos ya citados, en los que se evidencia la amplitud de los conocimientos políticos e históricos del libelista, no sólo respecto a la época de redacción del texto, sino en relación con la época de la liga católica francesa.

Por último, la eficacia del libelo es tanto mayor, cuanto que da categoría de verdad histórica objetiva a ciertos asertos de los enemigos de Richelieu, que no son más que chismorreos, y que el libelista español repite sin citar sus fuentes, como se verá a continuación:

> Página 88: «Por no perder tiempo, empecé la visita por su memoria y hallé, cosa extraña, que se la gobernaba el olvido, el cual [...] había así mismo expelido las maldades que Luines padeció por su inducimiento y, las palabras que dijo de él vituperosísimas delante de su mujer y otro caballero, la postrer noche que fue a tentarle como trasgo de abominaciones; desterrado, sin dejar rastro ni por sueños, de la iglesia de Sanctispiritus, donde pobre bonete le sustentaba la pitanza.»

[5] Cf. «Quevedo y la *Satyre Ménippée...*» (art. cit.). Se debe a María Soledad Arredondo una excelente traducción al castellano del célebre libelo francés, en *CROTALON,* Anuario de Filiología española, 2 (Madrid, 1985). Es de sumo interés también la introducción que precede al texto y en la que la traductora subraya el interés político del mismo. El análisis inserto en dicha introducción es también de suma importancia para quien desea entender por qué Quevedo lo utilizó en su *Visita y Anatomía...,* unos cuarenta años más tarde, para fines políticos exactamente opuestos, y con ciertos recursos retóricos semejantes, en particular la ironía, «tan fácilmente captada por los contemporáneos, [que] disfraza los hechos ofreciendo múltiples lecturas, etc... (p. 230).

Compárese con los dos párrafos siguientes:

> «Vous n'avez pas la mémoire si courte qu'il ne vous souvienne bien que vous le fustes trouver [–Luynes] à une heure après minuit. Le Connestable [luynes] [...] après votre retraite fit une Capirotade excellente de votre perfidie, et iura devant sa femme et un Cavalier [...] qu'il ne se fieroit iamais en vous, et qu'il n'auoit oncques coñu un homme plus meschant et plus desloyal.»
>
> [...] Voilá Monseigneur, une pièce dextrement aiustée, comme si la Reyne Mère vous eust tiré du S. Esprit ou vous alliez tous les jours carabier uns messe [...]»,

debidos a la pluma de Mathieu de Morgues, libelista, en Bruselas, al servicio de la Reina Madre María de Médicis [6].

* * *

Puede ahora objetarse que, a pesar de la eficacia satírica del libelo, nada prueba que sea de Quevedo. Sin embargo, algunos elementos permiten formular tal hipótesis.

En primer lugar, citaré las semejanzas extratextuales de la *Visita y Anatomía* con otra obra de Quevedo, redactada anteriormente pero que permaneció inédita durante muchos años.

En segundo lugar, aduciré las correspondencias intertextuales —temáticas y/o retóricas— que se observan en la *Visita y Anatomía...* y otras obras que Quevedo redactó hacia la misma época y que, como dicho libelo, también permanecieron muchos años inéditas.

* * *

Me referiré primero a un opúsculo que, en mi opinión, merece una edición crítica [7], a pesar de su aparente claridad y sencillez:

> *La primera y más disimulada / Persecución de los Judios / contra Christo Jesús / y / contra la iglesia em fauor de / la synagoga. / Consideración literal / Autor / el Maestro Toribio de Armuelles / Natural de la villa / de Naual Piloña / y Beneficiado en San Juan del Hoio.*

Generalmente clasificado entre las obras ascéticas de Quevedo, el opúsculo trata de la supuesta ingratitud de los judíos, rasgo que les define según el autor, pues les hace obstinarse en negar la divinidad de Cristo. Se reconoce aquí uno de los temas predilectos de don Francisco, tan presente en obras posteriores suyas, como la *Virtud militante,* obra en la

[6] MATHIEU DE MORGUES, *«Satyre d'Esta»,* Harangue faite par le Maistre du Bureau d'adresse, A son Eminence la Cardinal de Richelieu. Et le Remerciement dudit Sieur Cardinal». Sin fecha. Publicado por primera vez en 1637 en Amberes con otros libelos redactados en 1631 y 1635, y por segunda vez en 1644, en: *Recueil de diverses pièces Pour servir à l'Histoire de France* (libelos de 1630 a 1643).

[7] En preparación.

que consagró a la «Ingratitud» un capítulo entero. Ahora bien, además de las dificultades muy sutiles de la obra, el título presenta problemas de comprensión semejantes a los de la *Visita y Anatomía...*

Observemos, para empezar, que Quevedo no se dio por autor del opúsculo, sino que utilizó un seudónimo. Sin embargo, a diferencia de lo que pasa con la *Visita y Anatomía*, la autenticidad quevediana del tratado no ofrece dudas, pues existe el texto original autógrafo, lo que nos va a permitir estudiar las características y el funcionamiento de un seudónimo propiamente quevediano, y cotejarlo con el de la *Visita...* [8].

Sería, primero, muy interesante conocer el motivo de tal anonimato.

Cabe pensar, desde luego, que se debe a motivos de prudencia de don Francisco, en relación con la situación política del momento. Quevedo, al final de la obrita, la fechó en «Naval Piloña a 12 de marzo de 1619», integrándola así de manera doble en el tiempo: temporada de la celebración de la Pasión y Resurrección de Cristo por una parte, y, por otra, época de los trabajos de la «Junta de Reformación» y de las consultas dirigidas al Rey, tocantes en particular a los conversos y a los «hombres de la Nación». En todo caso, tales problemas merecen un estudio detenido.

Es cierto, además, que Quevedo no escogió su seudónimo al azar, y sería preciso aclarar cada uno de los elementos que componen la fingida personalidad de su personaje-autor. En efecto, la ficción funciona en varios niveles: no sólo el nombre del Maestro Toribio de Armuelles no es el nombre del verdadero autor, sino que se le pretende natural de un lugar doblemente ficticio: si Naval y Piloña son dos lugares de las Asturias de Oviedo —siendo Quevedo «natural» de Madrid y originario de la Montaña—, «Naval Piloña» no parece haber existido, que yo sepa. Tal fusión de dos nombres de lugar también tendrá alguna significación. Así pues el disfraz es múltiple, y su aclaración necesaria.

Me contentaré, por ahora, con formular una observación referente al apellido del presunto autor «Toribio de Armuelles». A primera vista, se piensa en un origen toponímico, caso más corriente según los especialistas [9]: hasta la fecha, no he podido encontrar huella de tal lugar. En cambio, Dióscorides, en la edición hecha en 1555 por el doctor Laguna, da de la palabra *Armuelles* la definición siguiente:

> Los Armuelles son vna especie de hortaliza muy conocida: de la qual se hallan dos differentias: conviene a saber, vna hortense, y otra saluage. Comense los Armuelles cozidos como la otra hortaliza, y molifican el vientre. Aplicados ansí

[8] B.N.M., Manuscritos y Raros, Res. 131.

[9] Cf. JOSÉ GODOY ALCÁNTARA, *Ensayo histórico etimológico filológico sobre los apellidos castellanos,* Madrid, 1871. ANGEL DE LOS RÍOS Y RÍOS, *Ensayo histórico etimológico y filológico sobre los apellidos castellanos, desde el siglo X hasta nuestra edad,* Madrid, 1871. ENRIQUE DE GANDÍA, *Del origen de los nombres y apellidos y de la ciencia genealógica,* Buenos Aires: Ed. «La Facultad», 1950.

crudos, como cozidos, resueluen qualquier diuieso. Su simiente beuida con agua miel, suele curar la ictericia. / [...] Son los Armuelles humidos en el grado segundo, y fríos en el primero: dan al cuerpo muy poco mantenimiento, y muy malo. En summa, son muy proprios para ayunar, y morir de hambre, como affirma Hermolao Barbaro: el qual por este respecto dize, que ya puede ser que esta planta, la qual el llama Hispanam Atriplicem, houiesse venido la primera vez à Italia de España: queriendo motejar ansí diestramente la sobriedad Española, con la qual sola sojuzgamos, y tenemos debaxo del pie, quasi à todas las otras gentes y nationes del mundo» [10].

Es probable, pues, que en el apellido del presunto autor se oculta una intención moral de tipo burlesco, muy parecida a la que fundamenta la metáfora médica en la *Visita y Anatomía.*

Que Quevedo haya reunido en una alusión metafórica el problema de los «judíos», tan debatido en la época, y problemas patológicos —diviesos, ictericia— opuestos a la exaltación de la sobriedad española capaz de sojuzgar a todas las otras gentes y naciones del mundo, no tiene nada de sorprendente. Igual que «Agnoste» —recordemos que esta palabra griega significa «el desconocido»—, el Maestro Toribio de Armuelles aparece como el predicador español cumplido, capaz de curar los «malos humores» del cuerpo de España. En este caso, y a pesar de la diferencia de los temas tratados y de los dieciseis años que separan la redacción de los dos libelos, es evidente su parentesco, fundamentado en una idéntica utilización metafórica del saber médico para fines satíricos.

* * *

Veamos ahora las correspondencias intertextuales de la *Visita...* con otras obras de Quevedo.

1. *Visita y Anatomía...* (pp. 64-68): «Yo, que escribí el libro del *Catolicón Español* [...], desengañado con los tumultos de nuestra Francia, hoy furiosa y espiritada por los demonios naturales que se le han entrado en el cuerpo, he determinado escribir este tratado [...] con nombre de *Visita y Anatomía y obras de exorcismo...,* [etc.].

A instancia del doctísimo defensor de la verdad católica romana Jaques de Belli, Abad de San Michael en Her, se juntó toda la escuela médica de Mompiller en grande concurso, presidiendo en el acto Andrés Besalio [...]. Todos estaban suspendidos en ocio atento, cuando Jaques de Belli dijo: "Viendo que hasta ahora el peor y más contagioso humor era el que llaman mal francés, y que hoy en Francia se ha derramado y que corre por todos sus miembros peor humor de otro peor francés, y sabiendo que toda la ciencia afirma que estos humores bajan de la destemplanza de

[10] El subrayado es mío. Doctor LAGUNA, *Pedacio Dióscorides Anazarbeo acerca de la Materia medicinal y de los venenos mortíferos. Traducido de lengua griega en la vulgar castellana e ilustrado con claras y sustanciales anotaciones y con las figuras de innumerables plantas exquisitas y raras* (Segovia, 1555): (Edición facsímil, Madrid: Instituto de España, 1968. Tomo I, p. 203).

la cabeza, siendo cierto que no es la de nuestro señor el Rey de donde procede por ser bien templada y compuesta y asistida del real temperamento, buscando cuál cabeza será ésta que es manantial de tanto veneno, he hallado que sea la del Eminentísimo Cardenal Richelieu, no por conjeturas, sino por testificación ocular y experiencia mayor de toda excepción; y, como para la cura sea necesario acudir al origen y reconocerle, he acudido a vosotros, doctísimos médicos, para que veáis de qué suerte se podría explorar con la anatomía de esta cabeza la raíz de tal pestilencia. Responda vuestra resolución a mi propuesta."»

Hora de todos... (Primera ed. 1650. Ed. Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1961, p. 264 a-b nota 1., p. 256a): «Los Alemanes, herejes y protestantes [...], hallándose corrompidos de mal francés, trataron de curarse de una vez, viendo que los sudores de tantos trabajos no habían aprovechado, ni las unciones que con ungüentos de azogue los dieron en la estufa de Nortlingen, ni las copiosas sangrías, *usque ad animi deliquium,* de tantas rotas. Juntaron todos los mejores médicos racionales y espagíricos que hallaron, y, haciéndoles relación de sus achaques, les dieron remedio eficaces. Algunos fueron de parecer que la medicina era purgarlos de todos los humores franceses que tenían en los huesos. Otros, afirmando que el mal estaba en la cabeza, ordenaron evacuaciones, descargángolas de opiniones crasas con tetrágono de Hipócrates, tan celebrado de Galeno, a que corresponde el tabaco en humo en la forma. Otros, supersticiosos y dados a las artes secretas, afirmaron que lo que padecían no eran enfermedades naturales, sino demonios que los agitaban, y que, como endemoniados, necesitaban de exorcismos y conjuros...»

2. *Visita...,* p. 64: «he determinado escribir este tratado del Calvinista francés...», + pp. 68-70: «...la cabeza del Cardenal estaba en Roma en una estatua de Jano, con dos caras, una atrás y otra delante, mirando con la de la guerra a la paz y con la de la paz a Judas...»

Hora de todos, (ed. cit., p. 264 a-b, nota 1): «Para usurpar sus estados al duque de Lorena, [el Rey de Francia] se aplicó a la conciencia de Calvino. Con esto es el Jano de la religión, que con una cara mira al Turco y con otra al Papa, sirviéndole de calzador de púrpura para calzarse aquella corte el Cardenal Richelieu...»

3. *Visita...,* p. 82: «...Entré, dándome de encontrones con otro innumerable concurso de marañas que entraban, y adentro no cabíamos y unos embustes a otros nos decíamos: Hágase allá.»

Hora de todos, (ed. cit., p. 231b): «...y como se encontraban al salir y al entrar los botes y la basura, se notó que la basura, muy melindrosa, decía a los botes: Háganse allá.»

4. *Visita...,* pp. 100-104: «Todos aquellos que se fingieron católicos se coronaron: *yo ergo...* Si la Reina Madre ni Monsieur hermano del Rey no se han fingido católicos porque lo son de verdad, luego no. En Francia se depone a los reyes que son inútiles para la defensa de la religión; yo con engaños he hecho a mi Rey útil para la ofensa de la religión, *ergo...* No tiene hijos porque el divorcio que he solicitado solemne, si bien no le he podido conseguir ni platicar, le he ejecutado con embustes: *sequitur* que no tendrá sucesión. Tiene hermano heredero mas yo le tengo inhabilitado con falsos testimonios por sentencia para la sucesión: *igitur...* El príncipe de Condé está declarado por incapaz de la corona: *ergo...*

Hora de todos (ed. cit., p. 254b, nota 1): «Venecia es el mismo Pilatos. Pruébolo. Pilatos por razón de Estado condenó al Justo y lavó sus manos: *ergo...* Pilatos soltó

a Barrabás, que era la sedición, y aprisionó a la paz que era Jesús: *igitur*... Pilatos constante y pertinaz dijo: "Lo que escribí, escribí": *tenet consequentia.* Pilatos entregó la salud del mundo a los alborotadores para que le crucificasen: *non potest negari*...»

5. *Visita*... (pp. 78-80): «...que está el Cardenal mordido de animal venenoso, escrito lo tienen en toda su persona los dientes de la Envidia que le roe y masca las mismas entrañas; [...] demasiado trabajo en el sol caliente, todos lo conocen en lo mucho que trabaja por aumentar el infernal fuego que encendió en la luz que como sol alumbraba y hoy abrasa y destruye».

Virtud militante, (ed. cit. pp. 1228b-1229a): «La envidia está flaca porque muerde y no come. Sucédela lo que al perro que rabia. No hay cosa buena en que no hinque los dientes [...]. Ella hizo ascuas del infierno las luces del sol: persuadió a los serafines a ser demonios».

6. *Visita*... (pp. 110-111): «Que su parecer era que se ganase persona confidente del Cardenal al lado del Rey, que, alabándole sumamente al Cardenal, le dijese que todo el Reino decía que su Majestad debía hacer con él todo lo que el Cardenal se sabe que quiere ser a costa del Rey y de su sangre: este camino engendra forzosos celos en los ánimos reales, porque descubren su desprecio, y de celos soberanos nadie y nada tiene seguridad».

Virtud militante (ed. cit., pp. 1232b-1233a): «Para malquistar a uno, no hay invidia más bien lograda que alabarlo mucho. Esta es Invidia que engendra Invidia: en los príncipes capital, en los demás sediciosa. Más privanzas han arruinado las alabanzas, que las acusaciones. Quien alaba en presencia del Rey a su valido, cuanto más le alaba, lo contrasta más, porque produce la invidia donde no puede ser evitada, y la persecución del alabado acreditan su presunción».

Las semejanzas son múltiples: metáforas de idéntica inspiración y, a veces, fundamentales en el mismo material, recurso constante a la retórica escolástica, similar utilización del saber médico de la época, ritmo típicamente quevediano basado en oposiciones de términos, paralelismos, inversiones, etc.; y, sobre todo, el odio que late en todos estos textos redactados en contra de Luis XIII y/o Richelieu establece entre el Rey y su ministro una reversibilidad incompatible con la ideología monárquica del momento. Obsérvese que algunos de los pasajes de la *Hora de todos* anteriormente citados fueron suprimidos por la censura y restituidos en nota en las ediciones modernas. Se debió sin duda, en dos casos, a la falta de respeto con la cual Quevedo trata al Rey de Francia. Esto mismo concuerda, también, con el anonimato de la *Visita y Anatomía.*Es, además, un elemento muy frecuente del discurso de Quevedo tocante al Rey de Francia, como se manifiesta por ejemplo en dos pasajes de la *Hora de todos,* ambos tachados por la censura:

Página 255b y notas 1 y 2: «El rey de Francia caminaba como galeote, con las espaldas vueltas hacia donde quiere ir derecho, tirando para sí, y que abra los ojos [el dux de Génova], que aquella Majestad ha sido inquisidor contra herejes y hoy es hereje contra inquisidores».

> Página 276b: «...dicen los Franceses que los príncipes que, para mejor gobernar sus reinos, se entregan totalmente a validos, son como los galeotes, que caminan forzados, volviendo las espaldas al puerto que buscan...»

Con esto queda establecida, a mi entender, no sólo la posibilidad, sino la probabilidad, de que Quevedo fuera autor de la *Visita y Anatomía.*

* * *

Personalmente estoy convencida de su autenticidad, por los motivos ya expuestos, y por otros, relacionados con la abundante documentación en la que se apoya la sutil argumentación del libelo. No se puede dudar, a la vista de su dificultad, de que fue escrito para un público sumamente reducido, una «élite» culta, e incluso un grupo de iniciados. En efecto, cualquier lector culto de la Corte de Felipe IV, aun siendo buen conocedor de la situación política francesa y de los problemas que suscitaban a Luis XIII y a su Ministro los partidarios de Gaston d'Orléans y de la Reina Madre de Francia; aun estando al corriente de la producción de los libelos redactados en Flandes por los enemigos de Richelieu, y aun siendo capaz de entender todas sus argucias, necesitaba, además, conocer todo lo tocante a la complicadísima historia de la Liga Católica francesa, para entender buena parte de las alusiones y sutilezas de la *Visita y Anatomía.* Todos estos conocimientos fueron, *a fortiori,* necesarios al autor de dicho libelo, sin hablar del talento literario y de la perspicacia política, fuera de lo común, que se manifiestan a lo largo del opúsculo.

Ahora bien, Francisco de Quevedo pudo ser aquel autor, por los muchos conocimientos históricos y políticos que, forzosamente, debió de adquirir a lo largo de su niñez y adolescencia, dada la posición que ocupaba su familia en la Casa de Felipe II: concretamente, en la Casa de la Serenísima Infanta doña Isabel Clara Eugenia. Los límites del presente trabajo no me permiten exponer aquí los numerosos datos, extraídos de documentos archivísticos, que me permiten avanzar esta hipótesis. Dichos datos, junto con su correspondiente análisis, formarán parte de una próxima publicación.

* * *

Así pues, la edición de textos áureos obliga al estudioso a vencer obstáculos múltiples, debidos principalmente a que no se conocen sino por copias, muchas de ellas plagadas de errores. En tales casos, sólo la búsqueda de todos los traslados posibles, y el atento cotejo de unos con otros, permiten restituir, si no el texto original, el que más se le parece.

En el caso de los libelos políticos de Quevedo, los obstáculos aumentan, pues a los problemas textuales se añaden los que plantean sus propios temas. En estos libelos, escritos muchas veces bajo la influencia de la emoción provocada por acontecimientos históricos precisos de gran impacto, el libelista integró alusiones a personajes y sucesos bien conocidos de los contemporáneos, pero de nimia importancia y, por lo tanto, rápidamente olvidados, y totalmente desconocidos hoy. El lector de ahora se enfrenta, pues, con textos cuanto más difíciles de leer que ignora a qué se refieren. Además, los sucesivos copistas, al ignorar ellos también los hechos referidos o aludidos, multiplicaron las faltas y erratas. Incumbe pues al crítico deseoso de editar estas obritas no sólo restituir la mejor lectura posible, sino también redactar las notas aclaratorias necesarias para que los eventuales lectores entiendan tales opúsculos y conozcan mejor la idiosincrasia de su autor.

Josette RIANDIÈRE LA ROCHE

PARA UNA EDICIÓN CRÍTICA DE LAS *NOVELAS EJEMPLARES*

La intención de esta ponencia es proponer algunas directivas para la edición crítica de las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Para ello repasaré algunas de las principales ediciones críticas de las *Novelas,* excluyendo la mía, aunque es claro que los criterios que empleé en ella se reflejarán en mi evaluación de los utilizados por otros editores. Por razones de tiempo no tomo en cuenta las ediciones de novelas individuales, algunas de ellas excelentes. Si de este breve repaso pudieran extraerse algunas conclusiones, quizá serían ellas aplicables a la edición del resto de la obra cervantina.

La primera edición crítica de las *Novelas* es la de Rodríguez Marín para Clásicos Castellanos en 1914. Es una edición incompleta: el editor escoge las «mejores» novelas, que son «las más vividas [?] por su autor» *(La gitanilla, Rinconete y Cortadillo, El licenciado Vidriera, El celoso extremeño, El casamiento engañoso, El coloquio de los perros).* Rodríguez Marín moderniza la ortografía y la puntuación e indica los diálogos por medio de guiones. Sigue el texto príncipe fielmente, cotejándolo con el de 1614, cuyas lecturas adopta a veces, mas sin aclararlo siempre. Como de costumbre en las ediciones de este crítico, muchas de sus notas filológicas e históricas son útiles, y muchas también inútiles.

La edición de Fernando Gutiérrez para Editorial Juventud, de 1958 (hasta hace poco la más usada en Estados Unidos, por haber sido reimpresa allí), se basa también en la de 1613, que el editor moderniza siguiendo a Rodríguez Marín.

Entre 1922 y 1925 apareció la edición en tres tomos de Schevill y Bonilla. Esta edición reproduce el texto de la príncipe, corrigiendo sólo obvios errores tipográficos (lo que se indica siempre en notas), e incluye las principales variantes de la edición de 1614, supuestamente también por Juan de la Cuesta, pero seguramente fraudulenta. La edición Schevill-Bonilla es pues textual, o casi textual, pues los editores aplicaron ciertas normas modernas a su versión del texto original, tales como división en párrafos, indicación del diálogo por medio de comillas, conversión de los dos puntos en punto y coma, inclusión de signos de interrogación y de exclamación, eliminación de mayúsculas en los casos en que el uso moderno las proscribe (por ejemplo, en «gitana»).

La segunda edición crítica moderna de importancia de las *Novelas* es la de Harry Sieber, en dos tomos (Cátedra, 1981). Este editor lleva el modesto proceso de modernización de Schevill y Bonilla mucho más lejos: indica el diálogo por medio de guiones, revisa de acuerdo con el criterio moderno no sólo la acentuación y la puntuación, sino la ortografía, y corrige el texto cuando le parece errado (por ejemplo, en *El amante liberal:* «cayó Ricardo *muy* enfermo y indispuesto que su amo»..., se convierte, como lo exige nuestra sintaxis, en: «*tan* enfermo»). El editor no incluye las variantes de la edición de 1614, aunque reconoce su importancia, siguiendo a González de Amezúa («pulen, alisan, mejoran y perfeccionan el texto de 1613»). Sin embargo, el que no sepamos con certeza si se deben o no a Cervantes debe parecerle razón suficiente para desatender esa importancia.

El problema que enfrenta todo editor contemporáneo de Cervantes y de cualquier autor clásico que haya optado por la modernización del texto, como es casi de rigor que suceda habida cuenta del público al que se dirige el libro, es decidir qué modernizará y qué dejará tal y como aparece en el texto original. Ya vimos que también Schevill y Bonilla, aunque se mantuvieron fieles a la ortografía de la edición de 1613, hicieron concesiones a aquello que seguramente les parecía (apenas dicen nada sobre el criterio de su edición) que resultaba tan imperativo adaptar al uso moderno como corregir obvios errores tipográficos. En ediciones como la de Cátedra, dirigidas a un público no necesariamente erudito, se hace aún más imperativo que el texto clásico resulte «legible» sin demasiada dificultad. Sieber mantiene la grafía original cuando le parece que así lo justifica «la inestabilidad de la lengua a principios del XVII» (por ejemplo, «recibir», «sospiros»), y moderniza, pero indicando por medio de corchetes que agrega una letra, palabras como «accidente». Según señalaban las reseñas de esta edición, algunos de los cambios causan lapsos, de suerte que hallamos en el texto «efeto» y «efecto», y palabras como «asumpto» o «epitecto» se mantienen, en tanto que «vitoria» aparece como «victoria», con la «c» entre corchetes. Un crítico (Isaías Lerner) ponía objeciones al cambio de la «s» en «x», que le parecía innecesario cuando el sonido que resulta es el mismo, y también a la eliminación de la «h» inicial en palabras como «harriero» y «harpa». Muchos cambios le parecían a ese crítico innecesarios y hasta confusos, sugiriendo que debería haberse mantenido la lectura de la edición príncipe y poner nota para los cambios. En general, la modernización del texto de las *Novelas* por Sieber le parece a Lerner excesiva y a veces hasta incorrecta. Lo cual nos lleva a otro problema, y es que sólo un editor con perfecto dominio del castellano contemporáneo puede llevar a cabo la modernización de un texto clásico, no importa su conocimiento de la lengua del período, ya que el manejo de ésta opera allí en función de su modernización.

La edición de Avalle-Arce, en tres tomos (Castalia, 1982), opta también por la modernización. Ya que resulta imposible establecer la mano de Cervantes en los textos de las ediciones príncipe de sus obras, el editor moderniza «a ultranza» la edición de 1613, e ignora también, como Sieber, la de 1614. Avalle-Arce conserva lo que a su entender es errata en forma de notas, como también hacía Sieber a veces, pero no vacila en corregir el texto de 1613 (por ejemplo, también la frase antes citada de *El amante liberal,* cuya versión original ambos editores anotan). Avalle-Arce mantiene, sin embargo, ciertos arcaísmos: formas verbales y de tratamiento, la ortografía original de nombres propios personales y geográficos; de suerte que conserve el texto algo de su sabor antiguo.

R. M. Flores, cuyo minucioso estudio de la composición tipográfica de las ediciones príncipe de ambos *Quijotes,* el de 1605 y el de 1615, reveló el papel que la intervención de los tipógrafos tuvo en la ortografía y hasta en la sintaxis del texto que nos habíamos acostumbrado a creer salido de la pluma de Cervantes, publicó en 1982 un artículo sobre la edición de las obras de Cervantes. Tras mostrar, por vía de ejemplo, las diferentes formas en que la palabra «vuestra» y sus formas masculinas y plurales aparecen en las ediciones príncipe del primer y segundo *Quijote,* Flores concluye que fueron los tipógrafos y no Cervantes los responsables de esas variantes, a veces enormes. El crítico insiste en que toda edición de las obras cervantinas debe basarse en los textos de las ediciones príncipe, pero regularizando «the countless compositorial vagaries found in the first editions, without, on the other hand, falsifying or ignoring Cervantes' masterly handling of the language, and without giving undue authority to later editions or to non-Cervantine manuscripts». Esto puede realizarse de tres modos: recuperando la ortografía de Cervantes y produciendo una edición de sus obras con la ortografía, acentuación y puntuación de las originales; recuperando la lengua de Cervantes, pero modernizando sólo lo que es accidental en ella, o bien modernizando la ortografía y la lengua de las primeras ediciones sin destruir los varios niveles lingüísticos manejados por Cervantes. —Los editores de una edición erudita, crítica y modernizada de las obras de Cervantes, concluye el crítico— deben poner al día tanto la ortografía como el léxico de las ediciones originales, de modo que el término «vuestra merced», por ejemplo, se transcriba siempre como «usted», puesto que ha desaparecido del uso, mientras que otras formas aún usadas pueden mantenerse en su versión original. El primer tomo de esa edición modernizada consistiría en una introducción sobre los principios o directivas generales de la edición y las correspondientes a la edición de cada una de las obras cervantinas, más aparato filológico y bibliográfico, lista de errores tipográficos en las ediciones príncipe, etc. Esa edición no llevaría notas, pues no pretendería reemplazar a las muy excelentes ediciones comentadas que ya existen.

El artículo de Flores provocó una respuesta, en el número siguiente de la misma revista donde apareció, *Cervantes,* por el eminente cervantista John J. Allen, la cual titula, parodiando el célebre artículo de Swift, «A More Modest Proposal for an *Obras completas* Edition». Allí Allen rechaza como inconsistente el modernizar «one of the many historically-bound systems of significance in the work (the linguistic) While leaving others intact (historical, cultural, etc.), particularly in the noteless edition Flores proposes. This is quite a different matter from the customary modernization of ortography, which does not affect meaning. I cannot conjure up a hypothetical reader who would be put off or confused by *vuestra merced,* and yet need no help with el *Alcaná de Toledo* or *la Santa Hermandad*». Asimismo le parece injustificado el modernizar el léxico, según propone hacer Flores, y en particular la transformación de «vuestra merced», que es perfectamente comprensible, por «usted», forma que va cayendo también en desuso. Aunque el propósito de Flores de llevar a cabo una edición capaz de recuperar la ortografía cervantina le parece loable («una suerte de Schevill-Bonilla para el siglo XXI»), Allen propone un término medio. Este lo constituiría una edición que modernizara ciertas letras, agregara la «h» donde fuese necesario, modernizara los acentos y regularizase dos tipos de variantes ortográficas (consonantes, como en «conceto», y vocales no acentuadas, como en «cevil»). En su edición del *Quijote,* Allen limitó esas regularizaciones a aquellos casos en que la palabra aparece también en su forma más moderna en el texto original; ahora le parece que podría generalizarse esa modernización sin alterar la dimensión histórica de la lengua de Cervantes.

En 1983, otro eminente cervantista, Daniel Eisenberg, publicó un artículo, también en *Cervantes,* sobre la edición del *Quijote,* el cual, muy modestamente, pretende limitar sus observaciones a las necesidades del hispanista y el estudiante de la literatura española en los Estados Unidos, aunque resulta obvio que aquéllas son de aplicación universal.

Eisenberg propone una edición dirigida al lector erudito, la cual debe mantenerse lo más fiel posible a la apariencia tipográfica del texto original, de modo que restringirá la modernización de éste a la transformación de la «u» en «v», «i» en «j» o en «y», «f» en «s»; a la modernización de la acentuación (y la eliminación de la diéresis), excepto cuando el acento en la edición príncipe corresponda verdaderamente a una práctica del período. Igualmente acepta Eisenberg la división en párrafos y la sustitución de las abreviaturas por la palabra correspondiente, pero se opone terminantemente a lo que ha sido hasta ahora la práctica de los editores modernos, la cual suma a las modernizaciones citadas la de la puntuación y la capitalización, cuyo uso por Cervantes, Eisenberg defiende como absolutamente acertado. La última parte del artículo está dedicada a la descripción de otra edición del *Quijote,* la definitiva, dirigida sólo a los cervantistas, y que contendría el texto

original sin modernización alguna y rigurosamente anotado respecto a las variantes de todas las ediciones de Juan de la Cuesta. Esa edición sería el resultado del cotejo de al menos seis ejemplares de la edición príncipe (ya que la práctica de los impresores del XVII resultaba en que variasen los ejemplares de una misma edición). A continuación, Eisenberg demuestra cómo el análisis de la composición tipográfica del *Quijote* por Flores no puede producir los resultados a que aspira sino en el mejor de los casos a muy largo plazo, y, lo que es aún más importante, que el establecimiento de la ortografía original de Cervantes, incluso cuando fuese ello posible, no es en modo alguno crucial, pues Cervantes, por lo que podemos juzgar de sus autógrafos, no era excesivamente cuidadoso en su práctica ortográfica, además de que muchas de las correcciones de los tipógrafos de De la Cuesta son justas.

En un largo artículo de 1986, «La edición definitiva de las obras de Cervantes», también en *Cervantes,* José M. Casasayas pasa revista a las propuestas de Flores, Allen y Eisenberg. Como al último, le parece la intención de Flores de recuperar la ortografía cervantina no sólo dificilísima, sino imposible de lograr, y su propuesta de modernización, arbitraria. Más razonables le parecen las modernizaciones propuestas por Allen y por Eisenberg, pero las rechaza a los efectos de componer una edición definitiva: «Si supiéramos que una determinada modernización iba a resistir los embates del tiempo, por lo menos de cierta unidad de tiempo bastante larga, aún podríamos recurrir a este sistema. Pero... lo que fue válido para ayer ya no lo es hoy, y lo que es válido para hoy ya no lo será mañana [...]. He aducido antes dos claros ejemplos de cómo los editores pasan por alto temas y detalles que pueden y deben merecer mayor respeto y mejor consideración; y ¿vamos a incurrir ahora en los mismos defectos de falta de atención hacia el texto primitivo?». Lo que propone este investigador es una edición del tipo de la que pedía Eisenberg para los cervantistas, basada en los mejores textos existentes de las ediciones príncipe de las obras de Cervantes. Esa edición llevaría, en la parte izquierda, el texto de las ediciones príncipe rigurosamente reproducido, y en la derecha su versión modernizada *sólo* en cuanto a la puntuación y señalización de párrafos, más un aparato de variantes que incluiría todas las de alguna importancia que aparecen en las varias ediciones; en cuanto al *Quijote,* desde las otras de De la Cuesta y las contemporáneas a ellas hasta las modernas. A ese texto doble seguirían introducción, bibliografía y catálogo de variantes y concordancias.

¿Cómo debe ser la edición definitiva (o casi definitiva) de las *Novelas ejemplares*? Esa edición se destina no al «vulgo», el cual tiene a su disposición varias ediciones de carácter más o menos popular, total o casi totalmente modernizadas, con algunas notas o sin ninguna, y las que es de esperar que continúen reeditándose, sino que se destina al estudioso de Cervantes o de la literatura hispánica, y al estudiante que es potencial-

mente un hispanista, es decir, al público de las ediciones recientes de Cátedra, Castalia y Taurus. Por lo tanto, tal edición debe mantenerse fiel al texto de 1613, no al extremo que lo era la ya agotada de Schevill-Bonilla, sino al modo que propone Eisenberg para el *Quijote,* modernizando ciertas grafías y la acentuación y señalando párrafos, pero manteniendo la morfología original de las palabras, el uso de las mayúsculas y la puntuación de la edición príncipe. Porque a ese lector a quien se dirige la edición que describo no puede molestarle el leer «continos» o «vuestra merced». Por el contrario: aun cuando la forma, que no el sentido, de esas palabras sea nueva para él, ella sirve para acercarlo al habla del autor que está estudiando. Esa edición debe también incluir referencias, en notas, como lo hacían Schevill y Bonilla, a las variantes de la edición de 1614. Dejo para el proyecto de una edición definitiva del tipo de la que describe Casasayas, el establecimiento de un texto que sea el resultado de cotejar los ejemplares existentes de la príncipe (Palau menciona seis, a los que hay que agregar el de la Biblioteca Nacional). Idealmente —aunque es dudoso que alguna editoral esté dispuesta a sufragar ese gasto—, la edición que propongo debería incluir, frente al texto modernizado, una copia facsímile del original.

Respecto al aparato de notas más adecuado para esa edición, también me parecen las observaciones de Eisenberg atinadísimas: «As already stated, these scholarly readers need annotations explaining the more difficult words and allusions, and references to the points which have been discussed by scholars and summaries of many of the discussions. The also need textual notes, so that they can determine where the editor has emended the text-and every modern editor emends the text somewhere, and rightly so». No me parece impertinente, sin embargo, como a Eisenberg, el anotar también, siempre que sea de forma brevísima, ciertas referencias culturales bien de orden general o específicamente cervantinas que Eisenberg prescribiría, pero que en una edición dirigida al lector culto no especialista no están de más (Babieca, Bucéfalo, Roland, la Universidad de Sigüenza, las implicaciones del nombre de Aldonza Lorenzo, son los ejemplos de Eisenberg). Estas son las notas del tipo que Casasayas llama de interpretación anecdótica: «personajes citados, alusiones ocultas, referencias geográficas, aspectos autobiográficos, etc.».

Mientras que el exhaustivo cotejo de los comentarios al *Quijote* que Casasayas describe como parte de su proyecto de una edición comentada, requiere el trabajo de un equipo de investigadores, los comentarios a las *Novelas* no son tantos que resulte demasiado difícil a dos investigadores, por ejemplo, o hasta a uno solo si dispone del tiempo necesario para ello, de cotejarlos todos. Dicho lo cual, me apresuro a aclarar que queda muchísimo por anotar en las *Novelas ejemplares,* pues especialmente aquellas cuya lengua es más coloquial o que abundan en expresiones populares, están llenas de frases y vocablos todavía oscuros. Otro

aspecto de la lengua de Cervantes que queda en gran medida sin anotar, y del que hay más de una muestra en las *Novelas,* es el de la influencia en ella del italiano.

Lo que me parece absolutamente inadmisible a modo de nota es el comentario interpretativo de la intención de Cervantes o del sentido del pasaje en cuestión, todo lo cual, aparte de su posible valor, pertenece a otro orden de texto que una edición crítica. Finalmente, me parece que facilitaría extraordinariamente el manejo de esa edición, el acompañarla con un glosario de las palabras cuyo sentido no resulta inmediatamente accesible al lector contemporáneo, pero que no requieren comentario textual o filológico (en general o en relación a la obra cervantina). De ese modo se limitarían las notas a la explicación de aquello que verdaderamente requiere ser anotado.

Julio RODRÍGUEZ LUIS

PRINCIPALES OBRAS CITADAS

ALLEN, JOHN J.: «A More Modest Proposal for an *Obras completas* Edition», *Cervantes,* II, 2 (1982), 181-184.

AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA, ed.: MIGUEL DE CERVANTES, *Novelas ejemplares,* Madrid: Castalia, 1982, 3 t.

CASASAYAS, JOSÉ M.: «La edición definitiva de las obras de Cervantes», *Cervantes,* VI, 2 (1986), 141-90.

EISENBERG, DANIEL: «On Editing *Don Quixote*», Ibid., III, 1 (1983), 3-34.

FLORES, R. M.: «The Need for a Scholarly, Modernized Edition of Cervantes Works», Ibid., II, 1 (1982), 69-78.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, AGUSTÍN: *Cervantes, creador de la novela corta española. Introducción a la edición crítica y comentada de las «Novelas ejemplares»,* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956-58, 2 t.

GUTIÉRREZ, FERNANDO, ed.: MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *Novelas ejemplares,* New York: Las Américas, s. a., 2 t. (origin., Editorial Juventud, 1958).

JONES, JOSEPH R.: Reseña de HARRY SIEBER, ed., *Novelas ejemplares, Cervantes,* III, 1 (1983), 77-78.

LERNER, ISAÍAS: Reseña de Idem, Ibid., V, 1 (1985), 76-79.

RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO, ed.: CERVANTES, *Novelas ejemplares,* Madrid: Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1962, 2 t. (origin. 1914).

SCHEVILL, RODOLFO, y BONILLA, ADOLFO, eds.: Obras completas de MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *Novelas ejemplares,* Madrid: Gráficas Reunidas, 1922-25, 3 t.

SIEBER, HARRY, ed.: MIGUEL DE CERVANTES, *Novelas ejemplares,* Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 1981, 2 t.

LA AVENTURA DE EDITAR A UN COMENTARISTA DE GÓNGORA

SOBRE LA EDICIÓN DE LAS *ANOTACIONES* DE PEDRO DÍAZ DE RIVAS

El intentar desentrañar la confluencia de mundos poéticos que Góngora, con clara conciencia de su dificultosa propuesta, concilia en el *Polifemo* y las *Soledades,* es una aventura compleja y apasionante. Por ello es que, desde el momento mismo de su difusión, y con el fin de «descubrir lo misterioso que encubren» [1] estas obras, muchos «ingenios» con fecundo fervor exegético se esmeraron en dar a entender a su poeta favorito y en darse a conocer. La causa que motivó tales empeños, como es sabido, fue la polémica en torno a la nueva poesía que enfrentó a opositores y defensores, quienes pronto abandonaron la contienda menuda para pertrecharse de eruditos razonamientos doctrinales. Así fueron surgiendo anotaciones, comentos, defensas e ilustraciones desde los más distantes lugares de España, muchos de los cuales quedaron manuscritos y, perdidos o localizados, duermen hoy en bibliotecas; unos pocos, en cambio, después de la muerte de don Luis tuvieron mejor suerte editorial y vieron la luz a partir de 1629: Salcedo Coronel, Pellicer y Salazar Mardones, exégeta exclusivo de la *Fábula de Píramo y Tisbe.* Y también tuvieron su guerra propia por la prioridad en el hallazgo erudito, la cita más recóndita o la lectura pertinente [2].

La suerte de estos afanosos intérpretes ha estado fatalmente unida a la de la poesía de Góngora, y con su revaloración crítica ha ido creciendo el interés por la labor que realizaron. Por ello, creo que para lograr una cabal dimensión del problema en su conjunto, para percibir grados de preeminencia, disentimiento o coincidencia, hay que ampliar al máximo las posibilidades de acceso a estas fuentes, y a las impresas y conocidas deben sumarse ediciones de las que se conservan manuscritas.

[1] Carta de don Luis de Góngora «en respuesta de la que le escribieron» en la edición de Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid: Aguilar, 1961 [5], p. 896.

[2] Véase al respecto el excelente artículo de J. M. MICÓ, «Góngora en la guerra de sus comentaristas. Andrés Cuesta contra Pellicer», *El Crotalón,* II (1985), 401-472. También el de L. IGLESIAS FEIJOO, «Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Pellicer al fondo», *BBMP,* LIX (1983), 141-203.

Precisamente entre éstas se encuentran las *Anotaciones al «Polifemo» y a las «Soledades»* del Licenciado Pedro Díaz de Rivas, amigo de Góngora y también cordobés, cuya edición estoy preparando junto con el estudio sobre su significado y alcance. Se trata de los famosos «comentos» que López de Vicuña, en los preliminares de las *Obras en verso del Homero Español* (1627), prometía para la segunda parte nunca publicada con estas palabras: «Aún se aumentará el volumen con los comentos del *Poliphemo* y *Soledades,* que hizo Pedro de Ribas, luzido ingenio cordoués» [3]. Su participación en la contienda antigongorina nos lo muestra empeñado en la más franca defensa de don Luis, respondiendo en particular a los ataques del *Antídoto* de Juan de Jáuregui, y por eso sus obras, entre las que se encuentran también los *Discursos Apologéticos por el estylo del Polyphemo y Soledades* y unas *Anotaciones a la «Canción a la toma de Larache»* editadas por Eunice Joiner Gates [4], tienen un decidido tono combativo, condicionado por su carácter de réplicas.

La redacción de las *Anotaciones* fue temprana, pues, al menos las de la *Soledad Primera,* debieron ser iniciadas tan pronto se difundió el *Antídoto,* o sea, a partir de 1616, mientras que el conjunto de los escritos de Díaz de Rivas antes mencionados se los aúna en el ms. 3726 bajo el «anno 1624» [5]. Si bien es difícil determinar prioridades, pues las respuestas a Jáuregui surgieron casi simultáneamente, no resulta arriesgado asignarle a nuestro comentarista las primeras posiciones junto al *Examen del Antídoto,* del Abad de Rute y a la perdida defensa de la *Soledad Primera,* de don Francisco de Amaya [6]. Por otra parte, hay suficientes datos internos para delimitar el término *ad quem* de las *Anotaciones,* ya que las obras contemporáneas que son citadas o aludidas no van más allá de 1620 [7].

En cuanto a su incidencia en la tarea de los posteriores intérpretes gongorinos, cabe recordar que García de Salcedo Coronel menciona a Díaz de Rivas en más de una ocasión, pero que Pellicer —tal como es habitual en tan zarandeado personaje— es acusado de «no acordarse de él, habiendo favorecídose de mucho de lo que él ha escrito sobre el Polifemo y Soledades de Don Luis» [8]. Por lo tanto, el ser uno de los

[3] En *Al lector* en los preliminares sin foliar, Madrid, 1627; ed. facsímil de Dámaso Alonso, Madrid: CSIC, 1963.

[4] Los *Discursos Apologéticos,* en su: *Documentos gongorinos,* México: Colegio de México, 1960, pp. 31-67; «Las Anotaciones a la *Canción a la toma de Larache* de Pedro Díaz de Rivas», *RFE,* XLIV (1961), 69-94.

[5] Cf. f. 72.

[6] Véase L. IGLESIAS FEIJOO, art. cit., pp. 172-188.

[7] El dato es provisorio, pues corresponde a las obras que he localizado hasta ahora; la más avanzada es el libro del Padre Juan de Pineda, *In Ecclesiastem Commentariorum liber unus,* París, Apud Michaelem Sonnium, M.DC.XX; citado por Díaz de Rivas en el ms. 3726, f. 138 v°.

[8] Esta queja de Díaz de Rivas la reproduce don Francisco de Torreblanca en una carta de Pellicer. Véase L. IGLESIAS FEIJOO, art. cit., p.88.

iniciadores de este movimiento exegético de los poemas mayores de Góngora le confiere un valor paradigmático a sus *Anotaciones,* a las que —conviene recordarlo— Dámaso Alonso considera «en general inteligentes y sensatas y con mucha y buena erudición» [9].

Como sería imposible ofrecer un panorama completo de la desventurada aventura que supone la empresa de editar textos de las características del que nos ocupa ahora, voy a centrarme tan sólo en algunos aspectos que considero pueden ser de interés, atendiendo a los problemas relacionados, por un lado, con el texto en sí mismo (colación de manuscritos, variantes, etc.), y por otro, con la anotación necesaria para aclarar una variedad ingente de cuestiones (bibliográficas, filológicas, etc.).

1. Sobre el texto de las «Anotaciones»

Los datos esenciales sobre los manuscritos que han llegado hasta nosotros de Díaz de Rivas fueron reunidos por Dámaso Alonso, y otros —parciales y complementarios— se encuentran en los trabajos de Eunice Joiner Gates y Robert Jammes [10]. La mayor parte, cuatro en total, se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid y uno en la Biblioteca Universitaria de Salamanca, reunidos en volúmenes de «varia» junto a materiales por lo común de la polémica. Estos cinco ejemplares no contienen los mismos escritos, pues, mientras algunos se duplican y hasta multiplican, de las *Anotaciones a la «Segunda Soledad»* sólo hay una copia.

A partir del estudio de conjunto de los manuscritos, me fue posible obtener un cuadro completo y analítico de los textos con su localización y la determinación del número, variedad y calidad de las copias, de donde resulta como conclusión que los mss. 3726 y 3906 de la B. N. de Madrid son fundamentales para la preparación de la edición, pues contienen la totalidad de los comentarios conservados. En efecto, con excepción de las *Anotaciones a la «Canción a la toma de Larache»* que sólo se encuentran en el ms. 3726 y se repiten en una transcripción del siglo XVIII, la del ms. 5566, y de las *Anotaciones a la «Segunda Soledad»* que no están más que en el ms. 3906, el resto de los escritos se duplican en ambos, por lo cual fue necesario efectuar el análisis comparativo de sus versiones para determinar dependencias e interrelaciones. Los resultados obtenidos de la colación de estos dos manuscritos y de sus

[9] En *Góngora y el «Polifemo»,* 2 vols., Madrid: Gredos, 1961[5], I, p. 67.

[10] E. J. Gates, op. cit.; R. Jammes, «*L'Antidote* de Jáuregui annoté par les amis de Góngora», *BHi,* LXV-3/4 (1962), 193-215. Para una mejor información agregamos al final un *Anexo* con el resumen de los comentarios gongorinos de Díaz de Rivas conservados en manuscritos.

variantes, tanto entre sí como con el resto, me llevaron a la siguiente elección:

1. Para las *Anotaciones al «Polifemo»* utilizo como texto base la versión del ms. 3906 (ff. 103-141), que es la más completa, pues contiene 11 notas a la «Dedicatoria al Conde de Niebla» y 145 a la «Fábula», o sea, 156 notas en total.

2. Para las *Anotaciones y defensas a la «Primera Soledad»*, y a pesar de ciertas lecturas erróneas, he preferido el texto del ms. 3726 (ff. 104-179) por la claridad y calidad de la copia y por no ofrecer mayores variantes. Son en total 239 notas: 14 a la «Dedicatoria al Duque de Béjar» y 225 al poema. Es el único ejemplar que tiene ese título, destacándose así el tono polémico con que fueron redactadas, pues responde Díaz de Rivas a los ataques de Jáuregui. Esto le otorga un particular carácter dialógico presente en menor grado en el *Polifemo* y ausente en la *Segunda Soledad.*

3. Para las *Anotaciones a la «Segunda Soledad»* forzosamente debe utilizarse para la edición el ms. 3906 (ff. 248-281) con 161 notas, por cuanto no se conserva ninguna otra copia.

Desde el punto de vista textual, es en la transcripción de este único ejemplar donde se presentan los mayores incovenientes para resolver lecturas difíciles agravadas por las abreviaturas en las citas de autoridades latinas e italianas, y aun griegas pero en versión latina, que Díaz de Rivas prodiga en abundancia. La interpretación de algunos pasajes resultó una tarea ardua, que he podido resolver en parte satisfactoriamente, aunque siempre quedan dudas y también —al menos para mí— casos insalvables.

En cambio, en las *Anotaciones al «Polifemo»*, de las que nos han llegado cuatro ejemplares, y en las *Anotaciones a la «Primera Soledad»*, de las que hay tres, el margen de interpretaciones erróneas se reduce mucho al poder verificarlas en más de un manuscrito, mientras que se agrega el problema de las variantes, que no voy a considerar aquí, y que en buena medida son el resultado de distintos copistas y diversas lecturas. Esto demuestra, además, la importancia y difusión que los comentarios de Díaz de Rivas tuvieron su lugar destacado en la polémica de la nueva poesía.

Pero, si bien la tarea de preparar el texto definitivo para la edición se encuentra erizada de inconvenientes, es indudable que, cuando esta riesgosa etapa de la aventura va siendo superada en forma aceptable, comienza otra llena de obstáculos, en la que puede llegar a experimentarse la descorazonadora sensación de que nunca se va a acabar. Me refiero a los muchos problemas que plantea la anotación de obras como éstas, concebidas con todo el despliegue de erudición poética grecolatina y el acarreo de materiales de segunda mano, extraídos de manuales y enciclopedias consagrados por el saber humanístico del siglo XVII.

2. SOBRE LA ANOTACIÓN DEL TEXTO

Comprobar y localizar la enorme cantidad de citas y referencias hechas no siempre con rigor y precisión, verificar autores y títulos, resolver y desarrollar abreviaturas es una empresa de proporciones inusitadas, sobre todo porque no es fácil desandar el camino seguido por Díaz de Rivas en su intento de penetrar en los misterios y dificultades de los poemas mayores de Góngora. Para nosotros, el problema más grave consiste en que desconocemos o no estamos acostumbrados a frecuentar los libros que usaban los humanistas para aclarar más o menos encubiertas alusiones mitológicas, precisar referencias históricas, geográficas o científicas, o puntualizar los lugares de los autores clásicos y modernos, parafraseados o traducidos por el poeta. Considero que no hay mejor modo de afrontar esta cuestión que tratando de dar con esos instrumentos de trabajo, porque si no corremos el peligro de perdernos dentro del laberinto. Para el caso concreto de Díaz de Rivas, la búsqueda y consulta de algunas de estas fuentes, mencionadas o aludidas en el texto, me permitió desentrañar su *modus operandi* al componer ciertar notas de erudición.

Para ilustrar este aspecto, voy a referirme al modo en que llegué a desentrañar la razón por la que el caudal de citas de Virgilio como autoridad imitada, superaba significativamente al resto de los autores presentes en las *Anotaciones* [11]. Si bien era aceptable pensar que tan copioso *corpus* virgiliano fuese el resultado de una voluntaria imitación por parte de Góngora, condicionada por la materia bucólica del *Polifemo* y las *Soledades,* no era menos lógico sospechar que los comentarios a las obras del poeta latino sirviesen de instrumentos utilísimos para desplegar técnicas interpretativas basadas en la determinación de sucesivas imitaciones y en el acopio de conocimientos diversos para ilustrar la expresión poética. Entre los escoliastas de Virgilio, el más citado por Díaz de Rivas es el Padre Juan Luis de La Cerda, un jesuita contemporáneo de Góngora y autor de ediciones prolíficamente comentadas de las *Bucólicas* y las *Geórgicas* (1608[1] y 1619[2]) y de la *Eneida* en dos volúmenes (1612 y 1617), que cuentan con valiosos índices en cada tomo e incluyen en el último el *Index Erytrhaei* «ad faciliorem vocum disquisitionem» [12]. Por tratarse de obras cercanas a la génesis del trabajo de nuestro comentaris-

[11] Virgilio está presente en 188 notas de las 556 que suman las *Anotaciones,* lo que determina aproximadamente el 33,81 %.

[12] La descripción bibliográfica de los ejemplares es la siguiente: *P. Virgilii Maronis Bvcolica et Georgica Argumentis, Explicationibus, notis illustrata,* Auctore 10. Ludouico de la Cerda Toletano (...), Editio cum accurata, tum locupletata, et Indicibus necesariis insigniti, Lugduni, Sumptibus Horatii Cardon, 1619 (la primera edición es de 1608); *Priores Sex Libri Aeneidos Argumentis, explicationibus, notis illustrati* (...), Cum indicibus necesariis, *ídem,* 1612; *Posteriores Sex Libri Aeneidos* etc., Accessit al ealtem *Index Erytrhaei* ad faciliorem vocum disquisitionem, *ídem,* 1617.

ta y de características similares, me detuve a consultarlas y así comprobé que existe una estrecha vinculación entre ambos autores, ya que Díaz de Rivas en muchas oportunidades extrae sus notas con citas virgilianas, íntegras o fragmentadas, de las explicaciones con que La Cerda ilustra los correspondientes lugares de Virgilio. Veamos unos ejemplos.

Una muestra de fidelidad para con la fuente consultada se manifiesta en la reproducción de notas de tipo enumerativo como las de los diccionarios, donde se asienta el autor y se dan los datos de la obra en que un vocablo o construcción aparece, sin transcribirlo. Así en la nota 142 a los vv. 640-641 de la *Soledad Primera* («haciéndole atalayas del ocaso / cuantos humeros cuenta la aldehuela»), Díaz de Rivas explica:

> Que significaban la noche con sus humeros. Alude a lo que dice Virgilio, *Eglog.* 1:
>
> *Et iam summa procul villarum culmina fumant*
>
> El mismo argumento de la noche hay, por el humo, en Dionisio, lib. 9 *Antgui.;* Livio, lib. 2; Ammiano, lib. 17 y otros [13].

La Cerda, al comentar el verso de Virgilio, es decir, el 83 de la *Egloga I,* señala:

> Simile e fumo argumentum est in Livio lib. 2, in Dionys, lib. 9 Antiq., in Ammian. lib. 17, in Appian. 1, Ciu [14].

Es evidente la coincidencia de ambos textos. Hay otros casos semejantes que nos llevaron a determinar que el enorme caudal de buena y mala erudición, acumulada de siglo en siglo y reunida en obras accesibles, es el factor determinante de la frecuencia con que Díaz de Rivas recurre a lugares de Virgilio para relacionarlos con expresiones gongorinas cuya conexión, al margen de las semejanzas que guarden entre sí, se establece a partir de herramientas prácticas del consulta del tipo del *Index Erytrhaei,* tan útil para localizar cierto adjetivo sorpresivo modificando a algún inesperado sustantivo, o para el acopio de casos en que una misma palabra aparece en versos distintos.

Un ejemplo interesante en este sentido lo constituye la nota 6 a los vv. 11-12 de la *Soledad Primera* («lagrimosas, de amor, dulces querellas / da al mar...») [15], donde para ilustrar el uso particular del verbo *dar* en Góngora, y justificarlo frente a algunas censuras, aporta Díaz de Rivas veintiocho casos en los que Virgilio emplea el verbo *dare* en construcciones equivalentes. Para comprobarlos y precisar el número de verso correspondiente y la obra, me fue muy práctico el *Index* antes mencionado, operación que muy probablemente también efectuó nuestro comenta-

[13] Ms. 3726, f. 152 v°. Modernizo ortografía, acentuación y puntuación.
[14] En el vol. *Bucolica et Georgica,* ed. cit., p. 20.
[15] Ms. 3726, ff. 113-115 v°.

rista para reunir el material [16]. De este modo, me fue posible verificar textos, precisar lecturas dudosas, confirmar nombres de autores y obras, en un importante número de notas. Queda mucho camino por andar, aunque buena parte se hizo en compañía provechosa.

Pero las interrelaciones valiosas no concluyen con los trabajos virgilianos de La Cerda, porque como este descubrimiento aguzó mi interés por los exégetas de otros autores clásicos presentes en las *Anotaciones,* encontré que la misma utilidad podía obtenerse de la edición de las tragedias de Séneca (1593) del Padre Martín del Río [17], y en menor grado de los comentarios de Mateo Radero a los *Epigramas* de Marcial (1612²) [18], importantes ediciones que cuentan con índices muy prácticos para la determinación de palabras y versos.

Por consiguiente, creo que la desconstrucción del procedimiento seguido por el intérprete de Góngora, el rastreo de los materiales en que se apoya para trabajar, son una clave fundamental para la anotación de su texto. De igual modo, encuentro que es mucho más productivo para comprobar, por ejemplo, citas de escritores italianos, el buscarlas en ediciones cercanas a las que pudo consultar Díaz de Rivas, y no en modernas. Pongo por caso una docena de versos de Marino seleccionados para ilustrar el uso del acusativo griego después de una metódica lectura poema a poema, como lo muestra el orden de la paginación de las citas, constatadas en una edición necesariamente anterior a la de 1614 [19]; o la treintena de versos de Chiabrera extraídos de su edición de las *Rime* de 1610, que no se encontraban en otras posteriores [20].

Esta aproximación a los dificultosos y accidentados itinerarios, recorridos y por recorrer, al preparar la edición de las *Anotaciones al «Polifemo» y a las «Soledades»,* de Pedro Díaz de Rivas, nos muestra que por su carácter de fuentes válidas para el estudio de un autor de la complejidad de Góngora constituyen un testimonio necesario para evocar las voces con las que dialoga o para aprehender el modo en que se le entendía, explicaba y defendía. Es verdad que muchas veces nos

[16] Para otros ejemplos de deudas con La Cerda, véase mi artículo: «Las fuentes virgilianas de un comentarista de Góngora», *Actas del VII Simposio Nacional de Estudios Clásicos (Buenos Aires, 1982)*, Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios Clásicos, 1986, 373-382.

[17] Martini Antonii Delrii ex Societate Iesu, *Syntagma Tragoediae Latinae,* in tres partes distinctum, Antuerpiae, ex officina Plantiniana apud Viduam et Ioannem Moretum, 1593. En las *Parte secunda* y *Parte Tertia* están las tragedias de Séneca y sus comentarios.

[18] Matthaei Raderi de Societate Iesu, *Ad M. Valerii Martialis Epigrammaton libros omnes,* (...), curae secundae, Ingolstadii, ex typographico Adami Sartorii, 1611.

[19] Es ésta la fecha de la edición de Venecia en que libro pasa a titularse *La lira* y donde Marino agrega la Parte Terza de la que no cita Díaz de Rivas ningún ejemplo. Véase mi trabajo: «Los escritores italianos y Góngora desde la perspectiva de sus comentaristas», *Fil,* XXI-1 (1986), 117-141.

Para este caso he utilizado una edición de 1608-1609.

[20] Ni la primera edición ni una posterior de 1781 resultaron acordes con las citas de Díaz de Rivas; véase nuestro art. cit., p. 136.

abruman con su erudición excesiva, pero éste es un mal del que tampoco están libres muchos pasajes de los poemas gongorinos, saturados de alusiones y conocimientos enciclopédicos que hoy no podríamos entender de no mediar la anotación de sus comentaristas. Por ello es que creo, que, a pesar de sus muchos inconvenientes y obstáculos, no es tan desventurado arriesgarse a concretar tan enriquecedora aventura.

Melchora ROMANOS

ANEXO

COMENTARIOS GONGORINOS DE PEDRO DÍAZ DE RIVAS CONSERVADOS EN MANUSCRITOS

1. *Discursos apologéticos por el estilo del «Polifemo» y las «Soledades»*

   Ms. 3726 B.N.M., ff. 72-101
   Ms. 3906 B.N.M., ff. 68-91 v°

2. *Anotaciones a la «Canción a la toma de Larache»*

   Ms. 3726 de la B.N.M., FF. 319-343 (Total = 64 notas)
   Ms. 5566 de la B.N.M., pp. 537-601 (Copia del anterior)

3. *Anotaciones al «Polifemo»*

   Ms. 3726 de la B.N.M., ff. 180-221 (10 ± 139 = 149 notas)
   Ms. 3893 de la B.N.M., ff. 1-28 (11 ± 113 = 124 notas)
   Ms. 3906 de la B.N.M., ff. 103-141 (11 ± 145 = 156 notas)
   Ms. 2006 de la B.U.S., ff. [1- 45]* (10 ± 136 = 146 notas) *Ff. sin numerar

4. *Anotaciones a la «Primera Soledad»*

   Ms. 3726 de la B.N.M., ff. 104-179 (14 ± 225 = 239 notas
   Ms. 3906 de la B.N.M., ff. 183-247 (13 ± 225 = 238 notas
   Ms. 2006 de la B.U.S., ff. [1- 58]* (13 ± 181 = 194 notas) *Ff. sin numerar

5. *Anotaciones a la «Segunda Soledad»*

   Ms. 3906 de la B.N.M., ff. 248-281 (Total = 161 notas)

SIGLAS: B.N.M. = Biobleteca Nacional de Madrid
B.U.S = Biblioteca Universitaria de Salamanca

PRELIMINARES PARA LA EDICIÓN DEL AUTO SACRAMENTAL *LA CRUZ DONDE MURIÓ CRISTO*

El primer problema que plantea el auto sacramental, hasta ahora inédito, *La cruz donde murió Cristo,* es el de la autoría. La mayoría de los testimonios lo atribuyen a Calderón de la Barca. Aunque la pieza no aparezca consignada en la *Memoria de los Autos Sacramentales* ni en la *Memoria de los títulos de los autos* para el duque de Veragua, que el propio Calderón realizó, sin embargo ya la encontramos atribuida al dramaturgo madrileño en la lista de Vera Tassis [1]. Atribución que reiteran los cuatro manuscritos que poseemos del auto —como veremos luego— y algunos repertorios bibliográficos como, por ejemplo, el de C. A. de la Barrera [2] y el de Paz y Meliá [3]. Por otra parte, J. I. Fajardo [4], en su disertación manuscrita sobre los autos de Calderón, fechada en 1718, atribuye la pieza a José de Valdivieso; dato que reitera J. Alenda [5]. Valbuena Prat [6] incluye el auto entre «los que no pertencen de seguro a Calderón», aunque señala que por el tema es análogo a su comedia *La exaltación de la Cruz* [7].

Como se puede comprobar, pese a que los testimonios que atribuyen el auto al perfeccionador del género sean mayoritarios, habrá que seguir

[1] Cf. La relación confrontada de las tres listas en K, y R. REICHENBERGER, *Biliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico Calderoniano,* Kassel: Thiele & Schawarz, 1981, vol. III, p. 38.

[2] *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII,* Madrid: Gredos, 1969, p. 594b (ed. facsímil).

[3] *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional,* Madrid: Blass, 1934-35,2 vols., p. 128 del vol. I.

[4] Ms. 209 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, fol. 10v.

[5] «Catálogo de Autos Sacramentales, Historiales y Alegóricos», *Boletín de la Real Academia Española,* III (1916), p. 678.

[6] «Los autos sacramentales de Calderón (Clasificación y análisis)», *Revue Hispanique,* LXI (1924), p. 38.

[7] Cf. al respecto mi trabajo «*La cruz donde murió Cristo,* ¿un auto inédito de Calderón? (Analogías con *la exaltación de la cruz)*», *Atti* del *Colloquium Calderonianum Internazionale,* L'Aquila: Università, 1983, pp. 365-384. Nada dicen sobre el auto otros repertorios bibliográficos como los de F. Medel del Castillo, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores,* Madrid: Imprenta de A. de Mora, 1735, reproducido por J. M. Hill en *Revue Hispanique,* LXXV (1929), pp. 144-369; y V. García de la Huerta, *Theatro Hespañol,* Madrid, Imprenta Real, 1785.

investigando —como me propongo— para zanjar definitivamente la cuestión. De lo que quisiera ocuparme ahora es de algunas fases de la *recensio* que toda edición crítica exige antes de llegar a la *constitutio textus*.

De *La cruz donde murió Cristo* conocemos, hasta el momento, cuatro versiones manuscritas [8] que lo atribuyen a Calderón:

1. Ms. *M* (Biblioteca Nacional de Madrid, núm. 16.279, fols, 287r-342r, con letra del XVIII, procedente de la biblioteca del Duque de Osuna) [9].
2. Ms. *S* (Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, núm. 209, fols. 342r-400v, de la parte séptima, continuación de las publicadas por Pando y Mier, recogida por J. I. Fajardo en 1718) [10].
3. Ms. *L* (British Library de Londres, Eg. 1.789,3, fols. 41r-56r, con letra del XVIII) [11].
4. Ms. *T* (Iglesia de San Martín de Trujillo, Cáceres, volumen segundo, fols. 69r-110r, con letra de fines del XVII o principios del XVIII) [12].

Antes de entrar en el análisis de las *fontes criticae* haré dos observaciones: no voy a realizar aquí un cotejo exhaustivo de todas las variantes y de todo el auto —cosa que dejo para la edición crítica que preparo—, sino que elijo los mil primeros versos aproximadamente; y tomo como base el ms. *T* por no poder establecer, en principio, el *codex optimus* o al, menos, el *antiquior*.

Examinando las cuatro versiones manuscritas podemos constatar que no son autógrafas ni idiógrafas (al no haber sido copiadas bajo el directo control de su autor); son copias apógrafas (al haber sido tomadas de otros códices perdidos hasta el momento); y finalmente —en esto nos adelantamos un tanto— no estamos ante unos códices *descripti* (por no ser copias directas unos de otros).

Tras la segunda etapa de toda *recensio*, la *collatio codicum*, nos encontramos con un vasto repertorio de variantes a través de las cuales, y

[8] En el *Manual* de K. y R. REICHENBERGER sólo constatan tres manuscritos, obr cit., vol. I, p. 756. El *T* fue descubierto por A. Lorente y por mí en la bella localidad cacereña.

[9] Cf. K. y R. REICHENBERGER, obr. cit., vol. I, págs. 515-516; y E. RULL y J.C. DE TORRES, «Manuscritos calderonianos de autos sacramentales», *Boletín de Filología Española*, 34-35 (1970), págs. 58-59.

[10] Cfr. K. y R. REICHENBERGER, obr. cit., vol. I. p. 519; M. ARTIGAS, *Catálogo de los manuscritos de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, Santander, J. Martínez, 1930, pp. 332-333; y E. RULL y J.C. DE TORRES, «Manuscritos calderonianos de autos sacramentales (III), *Segismundo*, 17-18 (1973), pp. 199-201.

[11] Cf. K. y R. REICHENBERGER, obr. cit., vol. I, p. 517.

[12] J. ROMERA CASTILLO y A. LORENTE MEDINA, «Dos nuevos manuscritos de autos sacramentales calderonianos», *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de Oro*, Madrid: CSIC, 1983, vol. I, pp. 291-292.

gracias al proceso de *examinatio* y *selectio*, podremos intentar una filiación de los cuatro manuscritos. Como afirma Alberto Blecua [13], «por el momento, el único método lógico, basado en una elemental teoría de conjuntos, es el que sólo utiliza los errores comunes para filiar los testimonios». Cuatro son los tipos de errores que en el acto de la copia el amanuense puede cometer. Veamos algunos en las versiones manuscritas de *La cruz donde murió Cristo:*

1) *Por adición*

Los errores por adición de un fonema son los más frecuentes. Además de los plurales (ciencia-ciencias, dios-dioses, etc.), aparecen variantes más significativas, como por ejemplo:

— baldona (*T*: 70v, *M*: 227v y *S*: 342v).
abaldona (*L*: 42r).
— us (por os) (*T*: 73r, *M*; 291v y *S*: 346v)
eus (*L*: 43v)
— exalan (por exhalan) (*T*: 76r, *M*: 295r y *S*: 350r)
excalan (*L*: 44v)
— plátanos (*T*: 72v y *M*: 290)
plántanos (*S*: 345v y *L* 43r) [14].

Ante ello, podemos constatar que el ms. *L* es el que más se aleja de los demás, aunque coincida con *S* en el último caso señalado.

2) *Por omisión*

Además de las omisiones de sílabas o palabras —que aquí no tendremos en cuenta—, en las que el ms. *L* se sigue apartando de las demás, nos centraremos sólo en un hecho importante como es el de la omisión de versos. Veamos:

Hay un pasaje muy significativo que nos puede servir para la filiación de los testimonios. Es el siguiente, en el ms. *T*:

CABALLERO 1.º: *Pues la torre poderosa*
de oro y plata fabricada,

[13] *Manual de crítica textual*, Madrid: Castalia, 1983 (excelente guía metodológica que sigo en este trabajo). Puede consultarse, entre otros, el útil volumen de PABLO JAURALDE, *Manual de investigación literaria*, Madrid: Gredos, 1981.

[14] Modernizo las citas de los textos manuscritos.

	a donde se ve cifrada	(No aparece en *M* y *S*.
	esa gloria milagrosa,	En *L* con variantes)
5	*en que se vea con destreza,*	
	mirando parte por parte,	(No aparecen en *M, S* y *L)*
	que ha parecido que el arte	
	venza a la naturaleza;	
	pues ninguno la verá,	(Variantes en *S, L* y *M*)
10	*considerando este suelo,*	
	que no diga que es el cielo	
	y que, sin duda, es verdad.	
CABALLERO 2.º:	*Eterno gozes su esfera*	
	y el príncipe, mi señor,	
15	*venga presto vencedor*	
	de Heraclio como se espera.	
[Acotación]:	Suenan cajas y clarines dentro.	(No aparece en *M, S* y *L*)
CÓSDROAS:	*Pero ¿qué rumor inquieta*	
	la quietud de nuestro oído	
	que el aire se queja herido	
20	*de la caja y la trompeta?*	
CABALLERO 2.º:	*Aquí viene, gran señor,*	
	el Capitán General	
	de tu ejército.	
CÓSDROAS:	*Leal*	
	es; oiréle con amor.	

(El texto en *T*: 74R-75V, *M*: 294r, *S*: 349v y *L*: 44r.)

Del cotejo podemos sacar algunas conclusiones:

a) Hay un error conjuntivo entre los ms. *M, S* y *L*, por no contener las tres redondillas (vv. 5-8 y 13-20) que aparecen en *T*. Este error común nos llevaría a establecer, en principio, dos ramificaciones: por un lado, situaríamos al ms. *T*; por otro, a los demás. Hecho que se confirma, además, porque sólo aparecen en *T* los dos versos siguientes:

> *y aunque hizo, como valiente,*
> *una resistencia honrosa* (fol. 75v).

Y falta también en *T* el segundo verso del terceto siguiente, que sí lo traen los otros tres:

> *en cautivos convierta su tristeza*
> *y la cruz soberana traigas libre*
> rescatando su efigie y mi pobreza
>
> (*M*: 301r, *S*: 356v y *L*: 46r).

b) Dentro del segundo grupo, el ms. *L* —además de la incorrecta división de los versos que a veces practica— se aparta en ocasiones de *M* y *S*. Trae el verso tercero de la primera redondilla, que falta en *M* y *S*, aunque con alguna variante respecto a *T*: *a donde tienes fundada;* en lugar de *a donde se cifrada. Lectio* que no permite afirmar que *L* derive de *T*, pero sí que no lo hace de *M* y *S*. El ms. *L* se aparta de los demás en otras ocasiones, como por ejemplo al suprimir parte de dos versos:

L: *tan soberbio con riquezas* (fol. 47r)
T, M y *S*: *tan soberbio y atrevido*
porque se vio con riquezas (fols. 83v, 305v y 361v).

c) Los mss. *M* y *S* coinciden en un error común, al faltarles el verso tercero (*a donde se ve cifrada*) de la primera redondilla. Pero entre ambos hay alguna variante que, pese a no ser un fenómeno de omisión, conviene constatar por estar analizando el texto propuesto. Me refiero al verso noveno:

T: *pues ninguno la verá*
M: *que un hombre que la vea habrá*
S y *L*: *que hombre habrá que la verá.*

De nuevo vemos que T difiere de los demás y que *M* se aparta levemente de *S* y *L*. Por todo ello podemos afirmar que no estamos ante unos códices *descripti*; que podemos establecer dos ramificaciones en un hipotético *stemma* (*T*, por un lado; y *M, S, L,* por otro); y que en la segunda ramificación será preciso establecer unas subramificaciones en las que *L* tiene aspectos separativos con *M* y *S* y éstos, a su vez, los tienen entre sí.

3) *Por alteración del orden*

Por lo que respecta a la alteración del orden de las palabras es el ms. *L* el que más se aleja de los otros testimonios, cambiando también a veces algunos términos. El hecho no afecta a la rima por diversas razones. Por producirse el cambio al inicio o en el interior del verso:

T, M y *S*: *que auxiliar a los que imploran* (fols, 77v, 297r y 352v)
L: *que a todos auxilia y implora* (fol. 45r).
T, M y *S*: *latría, adoración me den* (fols. 78r, 298r y 353v)
L: *oración, latría me den* (fol. 45r).

En otras ocasiones la alteración al final del verso no tiene mayor trascendencia por haberse procucido en el impar del romance que no necesita asonancia, como en el siguiente caso:

T, M y *S*: *en las criaturas frágiles* (fols. 82v, 304v y 360v)
L: *en las livianas criaturas* fol. 47r).

Pero el cambio puede alterar la estructura estrófica como ocurre en el caso siguiente en el que queda deshecha la rima correcta de la redondilla:

T, M y *S*: *con gloria victoriosa* (fols. 74r, 293r y 348v. Rima correcta).
L: *y con victoriosa gloria* (fol. 44r).

El ms. *T* se aparta de los demás en estos versos:

T: *robamos vasos, preciosas*
lámparas de oro de más (fol. 76v)
M, *S* y *L*: *robamos vasos, (y en M) aromas*
de oro lámparas de más (fols. 296r, 351v y 44v).

Y *M* de los demás:

T, *S* y *L*: *Licaonia y Astiages cruel* (fols. 85r, 363v y 47v)
M: *Licaonia y al cruel Astiages* (fol. 307v).

Por lo que respecta al orden en que aparecen los *dramatis personae*, al inicio del auto, hay que señalar que coinciden, en general, *T* y *M*. A su vez no son paralelos en el orden *S* y *L*, aunque coinciden en un error como es el siguiente: *El infante, hijo de Cósdroas;* mientras que los dos anteriores indican correctamente: *El infante, su hermano.*

Hay también dos hechos significativos referidos a alteraciones. El ms. *T* pone en un verso, en algunas ocasiones, lo que los demás lo hacen en dos. Y el ms. *L* comete un error de dividir en dos los versos endecasílabos (que alternan con heptasílabos) de la silva con que se inicia el auto (fols. 42r y v); situación que vuelve a reiterar posteriormente (fols. 45r-46r).

4) *Por sustitución*

En la tarea de la copia el amanuense comete a veces una serie de errores debidos a la paleografía (no entiende algo y se inclina por la *lectio facilior*, confunde abreviaturas o realiza mal la división de palabras), aunque también el copista puede contaminar el primitivo texto con una serie de intervenciones voluntarias para hacerlo más asequible a los posibles receptores (máxime en el teatro) o por otras razones de índole variada. Examinemos algunos casos significativos en *La cruz donde murió Cristo:*

a) El ms. *T* difiere de los otros en algunas ocasiones:

T	*M*, *S* y *L*
«deidad suprema del *orbe*» (fol. 75v)	*mundo*
«como la divina *antorcha*» (fol. 75v)	*aurora*
«que proceda de tal *sol*» (fol. 75v)	*día*

b) El ms. *L* es el que más se aparta de los otros tres al realizar una serie de sustituciones por sinonimia o *lectio facilior:*

L	*T*, *M* y *S*
«*suenan* las cajas» (fol. 42v)	*toquen*
«de aquesta *porra* traidor» (fol. 43r)	*maza*

«*sois un puerco*, vive Dios» (fol. 43r)	*lechón*
«*devóreme* el mundo todo» (fol. 44r)	*destrúyame*
«de mi mano *poderosa*» (fol. 45r)	*victoriosa*
«gran monarque de este *suelo*» (fol. 46v)	*imperio*
«a *contárselo*, señor» (fol. 46v)	*referirlo*
«todo hombre de ser *aflicto*» (fol. 46v)	*punido*
«a tu *emperador* ha fluido» (fol. 46v)	*rey*
«de *saber* y engrandecido» (fol. 47r)	*ciencia*
«el perverso más *dañino*» (fol. 47r)	*maligno*
«estrellas, esfera y *ricos*» (fol. 47v)	*signos*
«en reverencia me *animo*» (fol. 47v)	*estimo*

EL ms. *L* sustituye palabras con grafemas parecidos: *se* por *le*; *nadie* por *ninguno* (fol. 46r), etc. También se aparta de los otros al establecer un peculiar corte sintáctico:

T, M y *S*: *matizando su alabastro* (fol. 76v, 295v y 351r)
L: *matizan de su alabastro* (fol. 44v).

Sustituye una palabra por otra por atracción del contexto:

T, M y *S*: *notable y error perverso,*
Prosigue, pues (fol. 81r, 302v y 357r)
L: *desatino notable y error*
perverso persevera (fol. 46v).

Asimismo sustituye (y elimina) algún fonema por desconocimiento histórico del copista:

T, M y *S*: *Datán y Abirón malditos* (fols. 82v, 304v y 360v)
L: *y Atán y Birón malditos* (fol. 47r).

c) Los mss. *M* y *S*, aunque tengan más similitudes entre sí, presentan también su peculiaridades. Así, por ejemplo, *M* se aparta de los demás en:

T, S y *L*: *las siete zonas gobierna* (fols. 75v, 349v y 44r)
M: *a todo el orbe gobierna* (fol. 294v)
T, S y *L*: *de mostrar el valor que tenéis grande* (fols. 79v, 356r y 45v)
M: *de mostrar el valor que en esta hambre* (fol. 300v)
T, S y *L*: *que nuestro dios, gran señor,*
nos quiere hacer fols. 87r, 3366v y 48v)
M: *que nuestro dios con amor*
se deja ver (fol. 310v).

Pero hay una variante significativa que nos permitiría emparentar a *M* y *S*, ya que los otros dos dan otra *lectio* diferente:

T y *L*: *y condensándose en tropas* (fols. 76v y 44v)
M: *y condensándose en rosas* (fol. 295v)
S: *y condensándose en rojas* (fol. 351r).

Ni que decir tiene que la lección de *S* (*rojas*) es incorrecta por el sentido del parlamento y que es, a su vez, una mala transcripción de *rosas*, por lo que estos dos testimonios se aproximan más entre sí.

Hasta aquí nos hemos detenido en analizar unas cuantas variantes —que no todas— referidas, sobre todo, a los errores comunes. Pero no quisiera terminar sin apuntar algo sobre las grafías de la transcripción en los códices. En efecto, los mss. *T* y *M* son los que presentan un sistema ortográfico más antiguo. Así, por ejemplo, estos manuscritos, de los que no conocemos la fecha de la copia, son anteriores a 1726, ya que la Real Academia Española, en el prólogo del tomo primero del *Diccionario de Autoridades*, fijó la representación gráfica de las vocales *i, u,* según la forma actual. Sin embargo, en ambos manuscritos encontramos en varias ocasiones *u* por *v* (*lloraua, inuicto*, etc.), como también *y* por *i* (*imperio*, etc.) o viceversa (*cuios*). Respecto al sistema consonántico, la *c* aparece en escasísimas ocasiones (*ceguera*: fol. 81v de *T*), aunque se conserva la *z* ante *e, i* (*hazer, grazia,* etc.); así como, en ocasiones, la *x* por *j* (*dexar*); etc. El ms. *S*, fechado en 1718, es menos arcaico que *T* y *M*, ya que su copista (Fajardo) modernizó la representación gráfica.

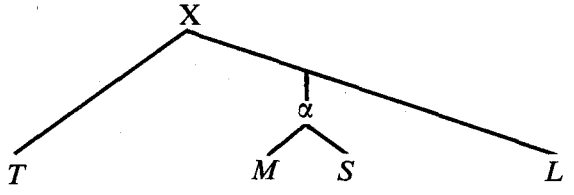
Pero el que en este aspecto más se separa de los otros tres es el ms. *L*. En él vemos una mayor confusión de *b-v*, ausencia o presencia indebida de *h*, etc. Mas presenta unos rasgos característicos, como son: el abundante seseo (*haser* por hazer, *sielo* por *cielo,* etc.); la sustitución de la dental *d* por *t* (*ciudat* por *ciudad, Davit* por *David, atquiere* por *adquiere*, etc.). Estos rasgos fonéticos nos hacen pensar en un copista del área catalano-valenciana, como lo confirma el verso siguiente:

T, M y *S*: «de amapolas muy vistosas» (fols. 76v, 295v y 351r)
L: «de *mermelletas* hermosas» (fol. 44v).

Esto nos hace suponer que el copista, al transcribir, siguió un códice en el que ya se encontraban estos aspectos, o, cosa más probable, que éste lo transcribió siguiendo estos hábitos lingüísticos, que él también poseía, para un autor y compañía de la zona.

En síntesis —y como conclusión— todas las fases de esta incompleta *recensio* —anteriores a la *constitutio textus* que haré en otro lugar- nos llevan a un objetivo sencillo (pero importante) y complejo (por problemático), cual es la posibilidad de formular una hipótesis —que como tal

puede ser reformulada— que nos permite la filiación de los cuatro testimonios manuscritos de *La cruz donde murió Cristo*, según el *stemma* siguiente:



Ahora bien —y con palabras de Alberto Blecua—, «aunque los problemas que el editor tenga que resolver en la *constitutio textus* serán distintos, no olvidemos que un *stemma* es, en el mejor de los casos, una orientación pero no una panacea universal que resuelve de forma mecánica un problema histórico» [20]. Y como decía un personaje de *El Criticón*, «nada es cuanto se ha dicho con lo que queda por decir».

José ROMERA CASTILLO

LOS REPERTORIOS LATINOS EN LA EDICIÓN DE TEXTOS ÁUREOS. LA *OFFICINA POETICA* DE RAVISIO TEXTOR

En tanto que avances técnicos y científicos están transformando el panorama metodológico de nuestra disciplina, una parcela de la investigación crítica de la literatura mantiene vivos los esquemas y planteamientos nacidos con la filología humanista. Superada la fase de la fijación textual, alimentada del rigor que le dieran Valla y Erasmo, la tradición editorial dispone el «comento», en el que la glosa medieval queda desplazada por el método filológico de la anotación.

Las anotaciones se erigieron desde los albores del Renacimiento en elemento fundamental de la tradición filológica, por el que se ponían en conexión, sobre la base del texto y con la perspectiva histórica definitoria de la filología, el presente y el pasado, el *hic et nunc* del crítico y el del autor, elevado ya a la categoría de clásico. Desde la edición comentada del *Laberinto de Fortuna* por Hernán Núñez (Sevilla, 1499) a las *Anotaciones* herrerianas, inteligentemente preludiadas por el Broncense, la disciplina filológica recorre todo el Renacimiento castellano, convertida en una espina dorsal que, con la explicación de los textos, fija modelos, precisa el gusto literario y determina los cambios en su evolución. El Comendador Griego cerraba las puertas del Medioevo y abría las del pleno Renacimiento; el cantor de Luz daba por concluido el Renacimiento, convirtiéndolo en el modelo clásico del que habían de surgir los nuevos esquemas manieristas. La culminación barroca del proceso podría fijarse en 1651, cuando Trillo y Figueroa anota su propio poema épico *La Neapolisea* antes de entregarlo a los tórculos de la imprenta [1], junto a un prólogo en el que se consagra la superación del «canon de Ferrara», que había marcado la épica culta del Renacimiento.

En esta línea, la filología actual persiste con las mismas notas de erudición que marcaron la labor de estos humanistas, pero intensificándolas cuando el crítico ha de enfrentarse con una poesía como la áurea, en la que este componente constituye parte de su misma esencia. La propia naturaleza de las poéticas de los Siglos de Oro determina, por esta

[1] *Neapolisea, poema Heroyco, y panegirico, al Gran Capitan Gonzalo Fernandez de Córdova,* Granada, por Baltasar de Bolibar y Francisco Sánchez, 1651.

razón, que los repertorios latinos resulten *instrumenta* obligados, no sólo para la aclaración textual de pasajes dificultosos —no oscuros— al lector actual, sino sobre todo para aclarar, a partir de la determinación de su uso por el autor, el concepto de poesía que éste manejaba y la opción que mantenía en la cuestión de la lengua poética que marcó el paso desde el inicial Renacimiento italianista al Barroco nacionalista y castizo.

Entre los autores más frecuentados en una creación poética marcada por la erudición, sobresale Ravisio Textor. A caballo entre los siglos XV y XVI (1430-1524), fue profesor de Retórica en el Colegio de Navarra y rector en la Universidad de París. Su obra, escrita en latín, se proyecta desde modalidades medievales a la materia poética renacentista, abarcando la *inventio* —con la *Officina*[2]—, la *elocutio* —con el *Specimen Epithetorum* (1518)— y hasta parte de la *actio* —con *De Prosodia libri IV* (1522)—. La unidad de la disciplina retórica es la que le da sentido tanto al conjunto de las obras como a cada una en particular. Por ello, su uso por los poetas posteriores constituye un buen índice de las ideas retóricas de los mismos, en las que se reflejan los cambios producidos en los conceptos poéticos.

La tradición de estos repertorios latinos hunde sus raíces en los siglos anteriores, constituyendo una versión humanista de las *summae* medievales, consagrada por antonomasia en calepinos y polianteas. Jean Seznec señala cómo el Renacimiento nace con la necesidad de sustituir la *Genealogia Deorum* de Boccaccio, buscando nuevas codificaciones para una de las materias fundamentales de la poesía culta. Así surge el *Diccionario* de Robert Estienne (1512) o las compilaciones de Coelius Rhodiginus y de Petrus Crinitus, culminando la *Officina* de Textor el paradigma del género[3]. Los repertorios se multiplicaron e impregnaron las obras de los autores más importantes del Renacimiento europeo, como Montaigne o Shakespeare, documentándose en sus bibliotecas[4]. Su trascendencia se multiplicó cuando obras como la propia *Officina*[5] se incorporaron a otros tipos de repertorios, como la literatura emblemática, o fueron asimilados por compilaciones que codificaron la materia en el período barroco, como ocurrió con el *Teatro de los dioses de la Antigüedad*,de fray Baltasar de Victoria[6], que cita expresamente a Textor en distintas partes de la obra.

[2] La edición más antigua es la de Basilea de 1503, citada por JEAN SEZNEC, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid: Taurus, 1983, núm. 28. Cito por *Officinae Ioannis Ravisii Textoris Epitome*, t. I y II, Lugduni: Apud Haered. Seb. Grryphii, 1560.

[3] Véase J. SEZNEC, ob. cit., p. 190.

[4] Para la *Officina*, véase J. SEZNEC, ob. cit., pp. 256-258.

[5] Para ALAN S. TRUEBLOOD estos repertorios «tertiary sources they might be called» («The *Officina* of Ravisius Textor in Lope de Vega's *Dorotea*», *Hispanic Review*, XXVI, 1958, p. 135), aunque ello no implique necesariamente que los recopiladores no acudieran en ninguna ocasión a fuentes originales.

[6] *Primera Parte*, Salamanca, por Antonia Ramírez, 1620; *Segunda Parte*, Salamanca, por Diego Cussio, 1623; edición conjunta, Valencia, por Bernardo de Nogués, 1646.

En España la *Officina* no conoció un gran éxito editorial[7]. Sin embargo, sí puede atestiguarse una importante difusión, como pone de manifiesto, junto al reflejo en otras obras poéticas, su presencia en los anaqueles de autores como Barahona de Soto[8] o que en una biblioteca como la actual Biblioteca Pública del Estado de Córdoba se conserven cuatro ediciones diferentes —de 1532, 1560, 1585 y 1593— de la obra, junto a una edición de 1588 del *Epithetorum opus*, todas ellas procedentes de distintas prensas europeas. Como índice de una determinada concepción poética, el repertorio de Textor también marcó en cierta medida la mentalidad crítica del Manierismo y del Barroco, pues, si bien no constituyó exactamente un instrumento crítico, coincidía con la naturaleza de las anotaciones del Brocense y de Herrera, que conforman el eje de nuestra crítica áurea.

Como ha demostrado María Rosa Lida en su rastreo del episodio de Dido, convertido en lugar común en estos siglos[9], no todas las referencias a los temas clásicos provienen de conocimientos indirectos o a través de repertorios, sino que existieron frecuentemente contactos directos con las fuentes grecolatinas e italianas. Sin embargo, no siempre ocurría así, y en otros casos eran los mismos repertorios los que conducían a los poetas hasta las fuentes originales, lo que resulta determinante en muchas ocasiones para explicar la falta de huellas en el proceso de *imitatio* o la ausencia de referencias a estos repertorios en obras de la naturaleza de las *Anotaciones* herrerianas. Por otra parte, la preferencia de los escritores áureos por argumentos frente a personajes o nombres propios introduce en éstos un proceso de emblematización que condiciona el uso de los repertorios o los desplaza en favor de los libros de emblemas más o menos moralizados. Al funcionar con un procedimiento de antonomasia, que fija a los personajes en características distintivas[10], la *Officina* se constituye con series paradigmáticas que participan de la tópica literaria vigente en los siglos XVI y XVII. La aparición de estos personajes en las obras poéticas no indica necesariamente una referencia repertoriada, sino la pleitesía del autor a un lugar común. En este sentido, la obra de Textor venía a ser no sólo un auxilio eficaz para el creador, sobre todo para la inclusión de enumeraciones en su obra, sino también un instrumento de descodificación en manos de los lectores, que podían identificar así las

[7] No he podido localizar ninguna impresión española. Tampoco menciona ninguna PALAU y DULCET en los 28 volúmenes del *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona-London: Palau-Dulcet/The Dolphin Book, 1948-1977.

[8] Véase su localización en F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, 1903, recogido por José Lara en su edición de *Las lágrimas de Angélica*, Madrid: Cátedra, 1961, p. 79.

[9] «Dido y su defensa en la literatura española», *Revista de Filología Hispánica*, IV, 1942, pp. 209-252 y 313-362.

[10] «Abstemii» (II, 333), «Clementes & humani» (II, 191), «Tetrici & seuerissimi» (II, 349), «Homines male olentes» (I, 128), «Mulieres doctae» (I, 264), «Venatores» (I, 354), etc.

alusiones, actuando como un código explícito y necesario para mantener en todo momento la comunicación entre emisor y receptor. El propósito de las misceláneas renacentistas, de desinteresada divulgación humanista, se remodela en el Manierismo y en el Barroco en una práctica utilidad al servicio del nuevo concepto de poesía.

Aunque algunas de las entradas que configuran el índice de los dos tomos de la *Officina* recopilan principios generales de la materia poética en estos siglos [11] o proporcionan modelos concretos para las descripciones [12], la mayoría de ellas recogen series de personajes que encarnan de manera paradigmática una cualidad o una acción [13] o series de animales u objetos de fácil emblematización [14], mientras que en la *Cornucopia*, unida a la *Officina* [15] se ofrece una relación de lugares abundantes en distintas materias. En todas estas series se combina realidad y ficción, historia y mito, cultura clásica y cultura bíblica, haciendo convivir a dioses y héroes del Parnaso, reyes visigodos, papas y personajes del *Antiguo Testamento*. El lector de la *Officina* se encuentra así con unos repertorios que puede utilizar en paradigmas de antonomasia, enumeraciones y emblemas. El uso de los mismos varía sustancialmente, acompañando el paso del Renacimiento, que acude a la *Officina* en busca de temas y argumentos, al Barroco, cuyos autores encuentran en los repertorios clásicos elementos culturalistas para la elaboración de su forma poética, como precisa en un momento de plenitud barroca Trillo y Figueroa en las palabras prologales de *La Neapolisea* [16]. En este texto las demostraciones eruditas se introducen por el juego cultista con la alusión y la elisión a la manera gongorina, no con la sarta de elementos, sustituyendo lo extenso de la enumeración por la intensidad de la referencia. Según el modelo wölffliniano, estaríamos ante una muestra más del proceso de desplazamiento de la composición lineal, equilibrada y unitaria, ante el sentido barroco del volumen, el aparente «desorden» y el principio de variedad. El Lope barroco, pero poco innovador en la

[11] «De Diebus, Annis & Tempore» (I, 176), «Elementa quatuor» (II, 150), etc.

[12] «Meridiei descriptio» (I, 458), «Noctis mediae descriptio» (I, 463), «Ortus diez descriptio» (I, 455), etc.

[13] «Athletae, Pugiles & Palaestritae» (I, 313), «Deformes» (I, 211), «Formosi & formosae» (I, 201), «Molles, Effoeminatus & Elegantes» (I, 221), «Mulieres habitum virilem mentitae» (I, 226), etc.

[14] «Animalia honorata sepulchri» (I, 107), «Solis equi» (I, 363), «Spectacula & Ludi» (I, 325), «Auium nomina» (II, 180), «Venti diuersi» (II, 455), «Orbis miracula septem» (II, 248), etc.

[15] Así aparece en el volumen que cito, con portada propia (*Cornucopiae Io. Ravisii Textoris Epitome*, Lugduni, Apud Haered. Seb. Gryphii, 1560) y paginación independiente, pero sin solución de continuidad en la encuadernación.

[16] «Razon desta obra, partes de que se compone, estilo, imitación, intento i erudición». Insistiendo en el concepto de *imitatio*, precisa, tras ironizar sobre los versificadores «de centones» (f. 17r.), «admirame mucho la arrogancia con que estos escritores obstentan dos lugarcitos de erudición muy pagados de auerlos hallado, vendiéndolos por muy exquisitos, como si no estuuieran impresos, y huuiera en esta parte quien tuuiesse libros» (f. 21 v.).

lengua poética, marca un punto de reflexión con las largas enumeraciones de algunas de sus loas, alimentadas por este tipo de repertorios [17], en un proceso de evolución que lleva desde el Renacimiento quinientista al Barroco del siglo siguiente.

La funcionalidad de un repertorio latino como la *Officina* de Textor radica fundamentalmente en dos géneros diferentes en los distintos períodos: de un lado, las misceláneas renacentistas, guiadas por un propósito humanista de recopilación, asimilación y divulgación de los materiales clásicos; y, de otro lado, la poesía narrativa barroca de carácter culto. Superado el «canon de Ferrara» renacentista, la épica mantiene aún en la consideración poética barroca la categoría de género más elevado y de estilo más sublime, por lo que se convierte en el terreno abonado para los materiales culturalistas que proporcionan los repertorios, tanto por su mayor aliento, que determina una extensión mayor que la del poema lírico, como por ser el único género en el que la preceptiva clásica acepta un estilo de elaboración cultista. A partir de esta consideración, y en un período de algo más de cien años, de mediados del XVI a mediados del XVII, es posible apreciar a través de un reducido número de ejemplos la serie diacrónica que refleja en el uso de la *Officina* los cambios históricos operados en el desarrollo de las ideas poéticas.

Concretando en la *Silva* (1540) de Mexía el modelo de la miscelánea renacentista, podemos destacar en el género la ausencia de referencias a repertorios como el de Textor, ya que los elementales principios de verosimilitud imponían el uso exclusivo de la cita directa y no parecía procedente hacer una divulgación de un material ya repertoriado, aunque es posible constatar el uso evidente de la *Officina*, como en los siguientes casos:

Silva (18)		*Officina*
— «Quienes fueron las bellicosas amazonas, y que principio fue el suyo, y como conquistaron grandes Prouincias y ciudades, y algunas cosas particulares y notables cuyas» (I,x)		
—«Amazones»	(I, 277)	— «Quan detestable vicio y peccado es la crueldad, y muchos y grandes exemplos de crueldades, y hombres que fueron muy crueles» (I,xxxiv)

[17] Véase, por ejemplo, el prólogo al auto sacramental *El viaje del alma*, incluido en *El peregrino en su patria*, o el proemio de *El Hijo Pródigo*, contenido en la misma obra. Además del artículo citado de Trueblood y la bibliográfia que él recoge, véase EDWIN S. MORBY, «Levinus Lennius and Leo Suabius in *La Dorotea*», *Hispanic Review*, XX, 1952, pp. 108-122, donde recogen consideraciones generales sobre el uso por Lope de los repertorios latinos.

[18] *Siva de varia lection: compuesta por el Magnifico Cauallero Pero Mexia. Nueuamente agora añadida enella la quarta parte, por el mismo Auctor: en la qual se tractan muchas cosas; y muy agradables y curiosas*, Sevilla, por Sebastián Trujillo, 1563.

—«Crudelissimi homines»	(II, 278)	— «En que se cuenta la continencia que Alexandre Magno vuo con la muger de Dario; y Scipio affricano con otra donzella: dubdase qual dellos deue ser mas alabado: dexando la determinación al discreto lector» (II,xxx)
—«Castissimi»	(I, 257)	— «Que mugeres fueron las sibilas, y quantas, y en que parte, refierense algunas de sus Prophecias tratantes a nuestra christiana religión» (III,xxxiv)
—«Sibyllae decem»	(I, 271)	

Significativamente, en el libro IV, añadido a partir de la sexta edición (Sevilla, 1547), no se encuentra ningún ejemplo del uso del repertorio de Textor.

Esta tendencia se acentúa en las obras misceláneas posteriores, en las que se operan incluso cambio en los modelos narrativos, como ocurre con el *Jardín de flores curiosas* (1576), de Antonio de Torquemada, en el que su moderno editor no ha podido señalar niguna conexión con la *Officina* u otros repertorios similares en sus amplias y documentadas notas [19]. Los autores de este segundo Renacimiento se inclinan por el uso de los autores originales, que Torquemada emplea con abundancia, o en el apoyo en misceláneas anteriores, como la de Mexía, citada profusamente en el *Jardín*, como un índice del proceso de nacionalización y modernización de los personajes, temas y asuntos recopilados. El proceso, naturalmente, se acentúa en las obras posteriores del género y culmina en sus formas barrocas.

La tendencia general de la épica áurea muestra a lo largo de la centuria barroca una doble línea de desarrollo, al margen de la pervivencia de componentes y argumentos clasicistas. De una parte, la pérdida del tono épico renancentista conduce a la parodia. De otra parte, el proceso de nacionalización se extiende a los argumentos, que se vuelven a la historia patria como fuente de inspiración, lo que constituye una de las líneas maestras de la épica española, iniciada ya en los poemas renacentistas. Por apuntar algunos ejemplos de usos del repertorio comentado en estas categorías, cabe destacar en primer lugar el género de la fábula mitológica, que recorrió todo el período áureo como una de las variantes del poema narrativo de orden más clasicista. En este decurso *El Endimión*, de Marcelo Díaz Callecerrada, representa una verdadera encrucijada: aparecido en período barroco [20], recoge todas las características del poema renacentista, en tanto que atraviesa las polémicas poéticas de su época dando entrada a «algunas voces de ajena lengua, no fáciles ni muy sabidas», pero encomendando el texto al magisterio de

[19] Ed. GIOVANNI ALLEGRA, Madrid: Castalia, 1982.
[20] Madrid, por Luis Sánchez, 1627.

Lope de Vega [21]. El tono cultista del poema se apoya en la *Officina*, pero, más que en la línea argumental de la referencia a Endimión en la entrada «Somnolenti» (II, 154), en algún apoyo textual, como la coincidencia en el uso de los verbos «adamar» y *adamare*, poco frecuentes en castellano y en latín, o, más remotamente, en la distinción entre los dioses Letargo y Sueño y la descripción de sus moradas, aunque no se corresponden exactamente con la tríada que distingue Textor en los «Ministri Somni» (II, 164) ni con la descripción que ofrece Ovidio en el Libro XI de sus *Metamorfosis*, al que remite la misma entrada de la *Officina*. Estas circunstancias anulan toda posible simplificación y plantean el problema de las fuentes en términos de tradición poética o imitación compuesta.

En el proceso de novelización de los poemas épicos en la línea de los libros de caballerías, cabe destacar el poema en octavas y variantes polimétricas *Florando de Castilla, lauro de caballeros, compuesto por el Licenciado Hieronino de Güerta* [22], en el que pervive la utilización del material fabuloso de la épica culta ferrarense, pero superando las continuaciones de mediados de la centuria, como *La segunda parte de Orlando*, de Nicolás de Espinosa [23], o el *Orlando determinado*, de Bolea y Castro [24]. En el único pasaje descriptivo de los trece cantos del poema de Huerta, el que abre el segundo de ellos, «en el cual se pinta la casa donde Claricesa vivía», la presencia de Ravisio Textor se denota justamente en la aparición de series paradigmáticas en las que los distintos elementos funcionan por antonomasia, sea de la riqueza, sea de la grandeza de una construcción. Así, parangonando el esplendor de una pedrería, la octava recoge que «Tanta riqueza en esta parte había, / Que no era tanto el imperial tesoro / De Ciro, de Heliogábalo ni Midas, / Ni las joyas por Danao recogidas» [25], nombres recogidos en la *Officina* como «Divites» (II, 297) y que no resultan muy frecuentes —salvo Midas— al comparar el rasgo de la riqueza. En la relación de fundadores de ciudades, vuelven a reflejarse lo recogido por Textor como «Conditores diuersorum locorum» (II, 247), tanto en lugares más comunes (como la relación de Dido y Cartago, de Rómulo, la loba y Roma o de Semíramis y Babilonia), como en casos menos frecuentes (Busiro, fundador de Tebas). Otros lugares no aparecen en Textor, pero pertenecen a la tradición culta, como la fundación de Atenas por Atenea o de Venecia por Véneto; otros, en cambio, muestran oposición a la versión del repertorio, como en el caso de la fundación de Troya o de Menfis.

[21] Véase la Dedicatoria «A don Martín Rodriguez de Ledesma y Guzmán» y «Al lector», en *Poemas épicos*, t. II, ed. CAYETANO ROSELL, BAE, t. XXIX, Madrid: Atlas, 1948, pp. 457 y 458.

[22] Alcalá de Henares, por Juan Gracián, 1588.

[23] Zaragoza, por Pedro Bernuz, 1555.

[24] Lérida, por Miguel Prats, 1578.

[25] *Curiosidades bibliográficas*, ed. Adolfo de Castro, BAE, t. XXXVI, Madrid: Atlas, 1950, p- 230.

Centrándose en su protagonista femenina, la materia ariostesca conoció otras continuaciones, contemporáneas al *Florando*, como *Las lágrimas de Angélica* (1586), de Barahona de Soto, o dentro ya de la centuria siguiente, como *La hermosura de Angélica* (1602), de Lope. Para el cordobés, las notas de José Lara en su edición [26] ya pusieron de relieve el uso frecuente de los datos de la *Officina*, así como del *Epithetorum opus*. En el caso de Lope, a falta de un estudio detenido del poema, basten las consideraciones recogidas en los artículos de Morby, Trueblood y A. K. Jameson [27], y, como otro indicativo, la falta de notas en este sentido en la edición de *La Gatomaquia,* a cargo de Celina Sabor de Cortázar [28].

Otro poema de esta vena paródica en la poesía épica, como es *La Mosquea,* de José de Villaviciosa [29], pese a ser algunos años anteriores a las *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos* [30] y mediar entre ellas considerables cambios estéticos, no muestra tampoco indicios del uso del repertorio de Textor. Por citar algunos *topoi* en los que Villaviciosa ignora la *Officina*, resultan ilustrativas las referencias a sólo dos caballos del carro del Sol —Textor recoge los cuatro «Solis equi» (I 363), la mención a Bruto como asesino de César, que no aparece entre los «Liberi parentum interfectores» (I, 44), o la utilización de marcos cronológicos y descripciones temporales que no proceden ni de la «Temporis longi descriptio...» (I, 445) ni los demás modelos de la *Officina*. Muchos otros elementos del poema épico-burlesco podrían provenir de repertorios latinos, como la frecuente aparición de héroes clásicos, el empleo de la astrología, la pintura de ejércitos y batallas, la enumeración de máquinas de guerra y otros, pero en ningún caso tienen su origen en la obra de Ravisio Textor. El juego no está exento de fuertes dosis de ambigüedad, ya que el empleo de elementos cultistas forma parte de la estructura paródica de la obra, al igual que sus peculiares recursos narrativos y el propio proceso de animalización de sus personajes.

El cambio definitivo se produce ya a la altura de mediados del siglo, cuando aparece *La Neapolisea* y su autor defiende en las aclaraciones prologales la creación de un estilo elevado, con el carácter sublime de la épica, a partir de la limitación. Pero ésta se ha separado ya de los modos y modelos que abrieron el Renacimiento, pues la nacionalización de temas y de argumentos ha determinado la nacionalización de motivos y de modelos a imitar, abandonados ya los repertorios latinos vigentes una centuria atrás.

[26] Ed. cit.

[27] MORBY, ob. cit.; TRUEBLOOD, ob. cit.; A. K. JAMESON, «The Sources of Lope de Vega», *Hispanic Review*, V, 1937, pp. 124-139.

[28] Madrid: Castalia, 1982.

[29] Cuenca, por Domingo de la Iglesia, 1615.

[30] Madrid, en la Imprenta del Reyno, 1634. En el volumen se incluye *La gatomaquia.*

En medio de este camino estético podemos situar las *Rimas*[31] de Colodrero Villalobos y con estas consideraciones enfrentar la anotación de las fuentes de las mismas. En la edición podemos distinguir básicamente dos tipos de poemas: los breves, especialmente sonetos, de naturaleza lírica; y los poemas más extensos, en los que alienta una cierta nota épica, bien sea en la elevación estilística de la descripción, como en la *Sylva*, bien en la narración de las dos fábulas mitológicas, la *Fábula de Theseo y Ariatna* y la *Fábula de Hypomenes y Atalanta*. Esta última, cuyo tema motivó un extenso poema épico en 12 cantos en octavas[32], está escrita en romance y con un tono paródico, en el que se mezclan lo trágico y lo cómico, lo épico y lo grotesco, al modo del Góngora de los romances de Hero y Lendro y de Píramo y Tisbe. Soslaya las pretensiones cultistas, reducidas a lugares comunes en los que no tienen entrada los repertorios clásicos. En los otros dos poemas las circunstancias son distintas.

En la *Sylva* me detendré en tres series de motivos: de aves, florales y frutales, en los que perviven ciertos rasgos de composición manieristas. El primero responde con bastante exactitud a lo recogido por Textor, como lo demuestra el cotejo textual de las dos series:

Sylva	*«Auium nomina» (II, 180)*
— «Ruyseñor parlero»	— «Lusciniae (...) recitant»
— «Genidora la Tortola repite de su consorte arrullos requebrados»	— «Turtures (...) semper gemit»
— «El Sylgero de plumas ramillete, que parece bolando Sancramente Rosicler errando»	— «Corduelis (...) auiuncula est capite rubro, alis luteis, albo nigroque distinctis»,

cotejo que muestra la coincidencia en los motivos destacados. Las referencias a flores constituyen en algún caso lugares comunes de una tradición clásica que, si bien cabe en las páginas de la *Officina*, no parece demandarlas necesariamente para su aparición en estos versos: «La Rosa del valle», «Afectan hermosura los Narcisos», «Los Lyrios candidez de las blancuras», son versos que pueden beber de cualquier repertorio clásico, pero la aparición de «Los Claveles lisonjas carmesíes» nacionaliza el motivo floral y lo aleja de las codificacioanes latinizantes y las compilaciones clásicas, a las que tampoco hay que acudir para anotar el tópico de «Esposas son las vides de los olmos», como ha demostrado el exhaustivo estudio de Aurora Egido[33]. Finalmente, tal como Lara señala

[31] *Varias Rimas de don Miguel Colodrero de Villalobos*, Córdoba, por Salvador de Cea, 1629.

[32] JUAN DE MONCAYO Y DE GURREA, *Poema trágico de Atalanta y Hipomenes*, Zaragoza, por Diego Dormer, 1656.

[33] «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo», en *Homenaje a Quevedo (Actas de la II Academia Literaria Renacentista)*, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 213-232.

en Barahona [34], en la enumeración de frutas Colodrero prescinde del catálogo de Textor, para inclinarse por el realismo de un conjunto compuesto por camuesas, guindas, membrillo y manzana. El proceso de distanciamiento culmina de esta manera en el poema citado.

En la *Fábula de Theseo y Ariatna* la utilización de la *Officina* resulta más compleja, pero igualmente ilustrativa del cambio de uso que conoció este *instrumento* poético. De una parte, la coincidencia de motivos denota su uso textual para la elaboración de determinados pasajes, como el de la exaltación celeste de Ariadna por Baco:

> Para Ariatra entretegio corona,
> que guirnalda del cielo es oy luziente,
> De la pompa fragrante, que ocasiona,
> Plazer a los sentidos floreciente:
> Este don dixo, que mi fe perdona,
> A tu deidad le erije reberente,
> Flores son que después vere contento
> Nuebe estrelladas en el firmamento,

que muestra más paralelismo con la reelaboración del episodio por Textor que con fuentes directas del tema:

> Ariadne filia Minois, foma fuit elegante, quam propterea Bacchus duxit in uxorem, eius que, coronam stellis ornatam in astra retulit. Catul. de ea & Theseo loquens, sic inquit: Hunc simulac cupido conspexit lumine virgo. Regia quam suaues expirans castus odores» («Formosi & formosae..., I, 201).

Las *Metamorfosis* ovidianas ofrecen una versión demasiado sintética del mito; la versión de las *Heròidas* contrasta su carácter lírico con el del poema de Colodrero; finalmente, resulta significativo que tome de Catulo justamente el elemento escogido por Textor, desarrollando la metáfora de la guirnalda de estrellas con la «pompa fragrante» que reitera el «expirans castos odores» clásico. De Catulo toma directamente, en cambio, todo el desarrollo argumental del poema, que superpone casi con total exactitud al plasmado en el poema LXIX del satírico latino, lo que parece indicar que la función del repertorio se había reducido ya a la de conducir a los poetas a las fuentes originales de los textos clásicos, clausurando así el ciclo iniciado en el apogeo del Renacimiento.

Pedro RUIZ PÉREZ

[34] Ob. cit., p. 208.

LA EDICIÓN DE LAS *ACTAS DE LOS NOCTURNOS*

Las *Actas de la Academia de los Nocturnos* es un manuscrito dividido en tres tomos in folio de unas 200 páginas cada uno, que contiene los *Nombres de los Académicos,* las *Instituciones* y las ochenta y ocho *sesiones* que se celebraron en la *Academia* desde el 4 de octubre de 1591 al 13 de abril de 1594. En dichas *Actas* se encuentran 805 composiciones en verso y 85 en prosa, correspondiendo a 50 autores distintos. La letra del manuscrito no es uniforme, encontrándonos con al menos tres manos distintas en su composición. Está escrito con tinta roja y negra, empleándose la roja para los titulares de las composiciones, así como en los pseudónimos de los académicos que leían en dicha sesión; la negra, para las composiciones leídas.

El manuscrito se encuentra actualmente lleno de tachaduras, la mayoría ilegibles, y de correcciones realizadas por diferente mano. También el segundo y tercer tomo, sobre todo, se encuentran bastante deteriorados, ya que la tinta de hierro ha corroído el papel o ha traspasado el folio, impregnando las otras hojas. La encuadernación de los tres volúmenes es muy deficiente, hasta tal punto que en varias sesiones quedan cortadas algunas líneas.

PROBLEMAS DE EDICIÓN

La edición de un manuscrito de las características y complejidad del de los *Nocturnos* plantea una serie de problemas de índole muy diversa, que intentaremos exponer de la forma más breve posible:

1) Problemas derivados del estado actual del manuscrito. Ya se ha indicado en la descripción previa, su estado deteriorado a causa de la mala calidad de la tinta y de la defectuosa encuadernación. Cuando nos ha sido posible, hemos completado aquellas palabras que por el sentido del verso o de la frase no ofrecían aparentemente dificultades. Sin embargo, hemos obrado con cautela, y en muchos casos hemos preferido poner corchetes con puntos suspensivos. Hay que hacer constar que las sesenta últimas sesiones ofrecen gravísimos problemas de transcripción a causa de la corrosión de la tinta, la cual se debió de producir en fecha

muy temprana, puesto que Fco. Cerdá y Rico en 1778 ya aludió a este problema. Por tanto sólo se podrá hacer una transcripción fragmentaria de dichas sesiones, e incluso nos veremos en la tesitura de suprimir algunas de ellas.

2) Problemas derivados de las diferentes manos que han alterado el manuscrito original:

a) La primera redacción es obra de una sola mano, que presumimos fue la del Secretario de la Academia, don Francisco Desplugues. La calidad de la letra es uniforme y excelente, lo que revela que los textos incluidos en el manuscrito eran copiados posteriormente a su lectura en la Sesión de la Academia. Existen unas pocas correcciones por parte del amanuense, y éstas son de erratas propias de cualquier copista, es decir, duplicación de palabras, omisión de palabras o letras, algún error de transcripción en palabras latinas y griegas, etc. Como ejemplos valgan los siguientes:

> En la sesión 19 podemos leer *bien bien antes*. La corrección ha sido suprimir un bien; en esta misma sesión encontramos el siguiente texto: *«Pero paréceme lo que has delicadamente mostrado pero paréceme lo que has delicadamente mostrado»*. La corrección consiste en tachar la frase repetida.

b) Refuerza la impresión de que se trata de un copista la existencia de espacios y folios en blanco, que corresponden a composiciones anunciadas para una sesión y que no fueron recogidas por el Secretario. Algunas veces se trata de la no lectura en la Academia de dicha composición por ausencia del propio interesado. Otras, por posible censura de los mismos miembros, ya que el Consiliario y el Presidente podían decidir si una composición era digna o no de inscribirse en las Actas. Otra posibilidad es que el autor no entregara nunca el manuscrito original al Secretario para su transcripción. Tres ejemplos bastarán:

> En la 1.ª Sesión encontramos: *«Siguiendo el orden de los académicos que yvan diziendo sus obras, el Fiel disputó con mucha eloquencia de palabras y probabilidad de razones si fue Lucrecia casta o no, y concluyó el argumento provando que lo fue.*
>
> *»Después relató Discuydo fidelissimamente la destruyción de Sagunto»*.
>
> (Caso claro de que no se entregaron al Secretario ambos textos, y éste se limitó a dejar constancia de su lectura.)
>
> En la 6.ª sesión se anuncia un discurso de Fiel sobre la *1 octava de la Araucana*, pero el Secretario hace constar lo que sigue: *«Y acudiendo todos a la hora que ordenan las instituciones, el Miedo (por ausencia justa del Fiel) leyó lo que se sigue...»*
>
> En la sesión 19 se anuncia, y se deja en su lugar un espacio en blanco, el siguiente poema: *«Soneto de un galán que hizo un niño cristiano con su dama.»* La censura salta a la vista.

c) Sobre ella hemos identificado otros dos tipos de letra diferente, que presumiblemente pertenecen a dos posibles revisiones del manuscrito, pero ya en época muy temprana, puesto que el propio Cerdá y Rico

da noticias de la existencia de tachaduras y correcciones. Es muy posible que dichas correcciones correspondan a uno o varios intentos de edición del manuscrito (al menos uno de ellos parcial), como puede observarse por la existencia de los nombres reales de los académicos al lado de los textos que suponemos se iban a editar.

Obedecen éstas a causas bastante diversas:

— Modificaciones lingüísticas: tímidos e incoherentes intentos de regularizar la ortografía de algunos sonidos. Estas correcciones se hacen escribiendo sobre la letra o letras que se modifican. Por ejemplo:

> Donde el texto pone *sagalas*, se corrige por *zagalas;* donde dice *quaxo*, se corrige por *quajo*, la frase *dan 'cesso', pues vemos muchos moços 'cesudos'*, se corrige por *dan 'sesso' pues vemos muchos moços 'sesudos'. etc.*

— Intentos de mejorar el estilo. Por ejemplo: Cambio en el orden de las palabras (sobre todo en poesía); supresión de redundancias y explicaciones superfluas; eliminación de fragmentos que a causa de sus características sintácticas eran de difícil comprensión.

Pondremos algunos ejemplos, que estimamos aclaratorios:

> En la sesión 24 nos encontramos: *«El resplandor de las saladas y acicaladas armas»*, y se han eliminado: *saladas y:* no cabe duda que la frase resultante es estéticamente más acertada. En la misma sesión, la expresión *vellaquerías* es sustituida por *maldades* y en la 20 el valencianismo *talpas* es sustituido por la palabra castellana *topos*. También podemos observar este tipo de mejoras estéticas en la poesía; así en la siguiente estrofa:
>
> *pues goza su poder qu'está ya essenta.*
> *Aquí perderá él su fuerça y brío,*
> *que pues se quedó sujeto al apetito*
>
> es modificada de la siguiente forma:
>
> *pues goza su poder y queda essenta.*
> *Aquí se perderá su fuerça y brío,*
> *que pues quedóse sujeto al apetito.*
>
> Es más frecuente en la poesía que en la prosa la supresión de fragmentos, en en un intento de mejorar la calidad del poema, como podremos ver al final del poema [...] en la misma sesión:
>
> *Más alargara mi pluma*
> *a bolar que fuera espanto*
> *si no pareciera en esto*
> *que le voy siguiendo el paso.*

que su versión original continuaba con la estrofa siguiente, que aparece tachada:

Ya también por no exceder
de solos quarenta y quatro
versos que quieren escriva,
que ser más fueran pesados.

— Censura ideológica: supresión de fragmentos de tipo irreverente, erótico o escatológico, tanto en la prosa como en verso; sustitución de expresiones malsonantes por eufemismos. Hay que tener en cuenta que la supresión de poemas por estas causas ha sido comentada más arriba.

Nos limitaremos, pues, a mostrar algunos ejemplos:

Las frases: *«libertades de los que gozan los poltrones y piconas»*, es transformada en: *«libertades de los que gozan los ganapanes»*, y la frase *«que sabe más oraciones que ay santos en el cielo»*, es corregida por *«que sabe más oraciones que días ay en el año»*.

Hay que hacer constar que aunque algunas veces la palabra o frase corregida se tacha mediante una raya horizontal, por lo que se puede leer con facilidad (lo que nos permite ofrecer las dos lecturas en la edición), sin embargo, lo más corriente es que se proceda a tachar por completo el texto original haciéndolo ilegible, lo que señalamos en nota.

Dada la complejidad del manuscrito y la falta de la más mínima coherencia ortográfica, hemos adoptado para nuestra edición los siguientes criterios gráficos y ortográficos:

a) Modernización de la puntuación, acentuación y uso de mayúsculas según el uso actual.

b) Desarrollo de las abreviaturas, enmarcando entre corchetes lo añadido, a excepción de la *q*, que se desarrolla sin más.

c) Todas aquellas partículas añadidas por nosotros para mejor comprensión del texto van entre corchetes.

d) Se separan las palabras aglutinadas mediante el apóstrofe: *quel* por *qu'el* o *qu'él; desto* por *d'esto, della* o *dellos* por *d'ella* o *d'ellos*, etc; y se agrupan aquellas que hoy en día constan de un sólo grafema: *aun que* por *aunque, tan bien* por tanbién, etc.

e) Las corrientes realizadas por distinta mano, las señalamos colocándolas entre corchetes y con letra más pequeña. Las tachaduras y correcciones las referimos en nota, señalando en su caso lo que en ella se decía, claro está, si es legible.

f) Cualquier corrección a las grafías se señala en nota, indicando la forma original, a excepción de: 1) La *u* y la *v*, que se transcriben según su valor: vocálico en *u* y consonántico en *v*. 2) La *i* con valor consonántico por *j*.

APARATO CRÍTICO

La complejidad de las anotaciones textuales puede dar una somera idea de la que concierne al *aparato crítico.* Este debe entenderse en el contexto del peculiar modo de generar cultura una Academia a finales del siglo XVI. Una cultura académica que, en el umbral de la modernidad, ofrece tres características esenciales: *a*) la *repetición* (fuentes, tópicos, maneras y modos retóricos); *b*) la *erudición* en sus múltiples lenguajes (desde la exégesis bíblica hasta la emblemática), y *c) la concepción de un proyecto enciclopédico* del saber y de una técnica de exposición oral basada en lo que Michel Foucault llama *entreglosamiento* (es decir, glosa de glosa) [1].

Con este punto de partida, hemos establecido una sistemática para las notas críticas que, sin agotar la prolijidad de nuestros académicos, se ajustaría a la siguiente clasificación:

A) *Notas léxicas:*

Hemos intentado reducirlas al máximo, excepto referidas a:

1. Algunos modismos o formas proverbiales de interés conectadas con la paremiología. En ocasiones estas fórmulas pueden originar el tema mismo de un discurso, como sucede en la Sesión 29, en la que Francisco Tárrega realiza una *Recopilación de las necedades más ordinarias en que solemos caer hablando introducidas en n[uest]ro lenguaje por el uso inadvertido y comun de los hombres* (su estudio, por cierto, podría determinar una postura frente al lenguaje en el tránsito entre los siglos XVI y XVII).

2. Valencianismos evidentes como en la Sesión 19, en la que, pese a una difícil lectura del manuscrito, se advierte el uso de la palabra *alimara* [2] por *almenara.*

3. Palabras cuya disidencia semántica respecto a la norma suponga una iluminación del contexto. Tal, *compadecer* en la Sesión 19 que aparece con el segundo sentido conferido por el *Diccionario de Autoridades:* «convenir o confrontar una cosa con otra».

4. Frases latinas, explicadas tanto en su significado como en su origen. Por ejemplo: *summum ius summa inuiria* de la Sesión 4.

[1] *Las palabras y las cosas,* Madrid: Siglo XXI, 1978, p. 48

[2] Fuego que se hace en los torreones y atalayas de la costa o en tierra para dar aviso de alguna cosa. La palabra la registra JOAN COROMINAS, en el *Diccionari Etomologic i Comparatiu de la Llengua Catalana,* Barcelona: Curial Edicions, 1980, t. I, quien recuerda que ocasionalmente a partir del siglo XVI se castellaniza en Aragón y en Valencia.

B) *Denotadoras de la cultura del hablante:*

Como uno de sus autores más evocados, Salomón, que, según el *Libro I de los Reyes* (5, 12-13), «pronunció tres mil parábolas y proverbios y sus cánticos fueron cinco mil» y que «habló desde el cedro del Líbano hasta el hisopo», los académicos valencianos desarrollan un extraordinario ingenio en la exposición de los temas impuestos por el Presidente (Catalá de Valeriola). En ocasiones hay que advertir la ironía del autor del discurso, quien se sabe víctima de la malevolencia de esta imposición. No de otro modo se puede interpretar, por ejemplo, la alusión de Gaspar de Aguilar en la Sesión 1.ª (celebrada el 4 de octubre de 1591), cuando se ve obligado a hablar de la excelencia de los convites frente a nobles y ricos hombres valencianos que sin duda le aventajaban en posición económica [3]. El caso es que el hablante obligará a una anotación múltiple que se estructuraría aproximadamente del modo siguiente:

1. *Notas de fuentes aisladas:*

a) *Bíblicas* o de *exégesis bíblica* y todas las referidas a la *patrística.* En ocasiones puede suponer el grueso del discurso, como la complejísima Sesión 21 (19 de febrero de 1592), en la que el académico Industria diserta sobre el Salmo 103: *Extendens caelum sicut pellem qui tegis aquis superiora ejus.*

b) *Autores clásicos,* sean poetas (Ovidio, Virgilio, Homero, etc.), filósofos (Platón, Aristóteles, Cicerón, etc.), geógrafos (Pausanias), historiadores (Quinto Curcio, Plutarco, Joviano Pontano, Solino, etc.), o médicos y científicos (Diescórides, Galeno, Claudio Eliano, Plinio...).

c) *Autores y obras medievales* y del *período humanista,* en donde predominan las notas de erudición filosófica, histórica y de ciencias naturales: las referencias a la obra de José de Acosta, *Historia Natural y moral de las Indias* (Sevilla, 1590), a Joachim Camerarius, al libro de Olivia Sabuco de Nantes *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* (1587) o al mismo Huarte de San Juan. Únase a ello la frecuente cita de retóricos como el valenciano Lorenzo Palmireno y de versos del Petrarca o novelas de Boccaccio.

d) Notas referidas a la *legislación o derecho eclesiástico,* como las referencias a los *Decretales* (libros que reunían las epístolas y decisiones papales).

[3] «Tratar de combites quien a hecho tan pocos, en presencia de quien a hecho tantos, mas parce qu'es descubrir faltas propias de publicar grandezas de ánimos agenos.»

2. *Notas de fuentes indirectas:*

Presuponen que el discurso en cuestión tiene como punto de partida una obra que el académico conoce. Puede servirse de ella como un simple programa o esquema: así nos parece que sucede en parte del discurso leído por Tárrega en la Sesión 2 (9 de octubre de 1591), en donde se extiende sobre la virtud de la fortaleza a partir de la *Polyantea,* de Dominicus Nanus Mirabello [4]. O en la mencionada Sesión 21, donde es evidente el seguimiento, para los comentarios del salmo de David, del esquema teofánico de comentadores como François Titelman [5] y otros [6]. En otros casos el académico sigue casi literalmente la fuente en cuestión, y ése parece ser el caso de la Sesión 11, donde Temeridad diserta sobre «las exellencias del cavallo» en un discurso todo él extractado del libro *De la naturaleza del cavallo,* de Pedro Fernández de Andrada (Sevilla, Fernando Díaz, 1580). El clásico esquema de *centón* [7] así ofrecido propende, naturalmente, no sólo a la posibilidad de la atribución o de la localización errónea (incluso falsas lecturas o *pseudographica*), sino a lo que a veces tememos flagrantes *apócrifos.*

3. *Notas de estimación de autoridades:* evocación de personajes históricos o autores célebres.

4. *Alusiones mitológicas* que demanden alguna explicación adicional.

C) *Denotadoras del contexto histórico-cultural del hablante.*

Son las notas que detectan indicios culturales o registros históricos más o menos concretos. Este grupo puede subdividirse a su vez en:

1. Notas que caracterizan *síntomas de la cultura académica* y de su contexto barroco. Así las numerosas referencias a la emblemática e iconología en general, en gran parte concretadas en el amplio discurso de la Sesión 2 sobre el emblema XXXVI de Andreas Alciato, *Obdurandum Adversas Urgentia.*

2. Notas que identifican *citas de obras del contexto literario más inmediato.* En este apartado deben destacarse los numerosos romances

[4] *Polyanthea hoc est opus suavissimis floribus celebriorum sententiarum tam graecarum quam latinarum exornatum, quos collegere Dominicus Nanus Mirabellis...* Saoane, 1514. El capítulo *De fortitudine iuxta veritatem* ocupa los fols. CLXXIIIVv. CLXXVr.

[5] *Elucidatio in omnes Psalmos iuxta veritatem...,* Parisis, 1545.

[6] *D. Iacobi Parem de Valentia Christopolitani Episcopi. Doctissime et Plane Divinae explanationes in centum & quinquaginta Psalmos Davidicos,* Venetiis, MDLXXXI. O bien de MICHELLE ANGRIANI, *Erudita Daviticos Psalmos Expositio,* 1542.

[7] Esta técnica llega a su punto culminante en la citada Sesión 29, en donde Tárrega realiza un verdadero catálogo de las impropiedades del lenguaje agrupados en un esquema próximo a las cuatro reglas preconozidas por la *Ratio Studiorum: latinistas o puristas, perspicuitas, ornatus y aptum.*

glosados o rehechos, algunos de ellos de gran celebridad, como el de *La bella malmaridada* en la Sesión 7 a cargo del académico Estudio (Jerónimo de Virués). Para tales casos es clara la ayuda de registros y catalogaciones como la de Antonio Rodríguez Moñino. En otras ocasiones, se trata de quasi refacciones o poemas construidos sobre un esquema anterior, como sucede en la Sesión 15 (8 de enero de 1592), en la que Soledad (Evaristo Mont) escribe un *Soneto a la muerte de su dama* de clara inspiración en el modelo elegíaco garcilacista. Traducciones o versión de textos latinos: *Pange lingua, Vexila Regis, Miserere,* de David, o versos de Andreas Alciato.

3. Notas que aclaran aspectos derivados del ritmo temporal de la Academia, muy marcado por el *Calendario eclesiástico,* es decir, por el ciclo litúrgico que abarca desde el Adviento hasta la Pascua de Resurrección, pasando por la Navidad y la Cuaresma. La Sesión 13, por ejemplo, está enteramente dedicada a la Navidad [8] y exigió una profunda anotación a este respecto. Lo mismo podría decirse de los ritos litúrgicos cuaresmales.

4. Finalmente, notas que filtran una *realidad histórica.* Bien inmediata, como la que comenta, en la Sesión 10, el rotundo alineamiento de Fabián de Cucalón a favor de la oración vocal, en un claro deseo de marcar distancias respecto a la oración mental de los erasmistas. O bien inmediata, como las notas destinadas a identificar, en el romance que lee Tárrega en la Sesión 25 (18 de marzo de 1592) «pintando el torneo q[ue] mantuvo el académico Relámpago cantando las galas y motes qy'en él huvo», a gran parte de la nobleza valenciana de la época.

Según todo lo expuesto, a nadie se le oculta que la mayor dificultad del editor (editores en este caso) a la hora de construir el aparato crítico de esta obra, es poner límites a su propio trabajo. Por ello, hemos resuelto trasladar gran número de las notas posibles a los estudios introductorios de los sucesivos volúmenes de que constará la edición. Por el momento, estas notas se van conformando en tres apartados fundamentales:

1. Los tópicos de la poesía, su métrica y las líneas generales de entronque con las tradiciones poéticas del Cancionero y de las Academias. Hay que tener en cuenta, en este sentido, que el llamado *Cancionero de los Nocturnos* fue ya parcialmente editado por P. Salvá y posteriormente por Martí Grajales [9], quien realiza la edición con enmiendas y veladas censuras harto discutibles.

[8] La única sesión publicada completamente hasta ahora y parcialmente anotada por D. ARTURO ZABALTA, *La Navidad de los Nocturnos en 1591,* Valencia: Castalia, 1946.

[9] *Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia, extractado de sus Actas originales,* por P. SALVÁ, Valencia 1869. Reimpreso con adiciones por F. Martí Grajales, Valencia, 1905-1912, 4 vols.

2. Las ideas literarias que emanan de las diversas manifestaciones de los académicos, bien en la prosa o en la poesía.

3. Las características de la *construcción retórica* del discurso académico: mecanismos del *exordio*, de la *captatio benevolentiae,* etc., que pueden, en nuestra opinión, conformar un modelo o modelos retóricos.

En forma de notas o usando las mismas como material acumulado para proceder a su estudio posterior en torno a los temas mencionados, el objetivo final de nuestro trabajo es intentar, de este modo, la reconstrucción, desde la práctica filológica, de una cultura, la todavía apasionante cultura de la Valencia del poshumanismo y del barroco.

Evangelina RODRÍGUEZ
Josep LLUIS CANET
Josep LLUIS SIRERA

EL DIÁLOGO HUMANÍSTICO: CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO Y SU REFLEJO TIPOGRÁFICO, ALGUNAS OBSERVACIONES PARA FUTURAS EDICIONES

¿Con qué finalidad se han escrito los textos? ¿Cómo se concebía su recepción? Estas son preguntas ineludibles, a mi parecer, a la hora de plantearnos el problema de una nueva edición, o de la edición de un manuscrito.

El reciente libro de G. Genette: *Seuils* [1], que estudia detalladamente todos los componentes textuales que rodean, acompañan el mismo texto de una obra, sirviéndole de marco, podríamos decir, pone de manifiesto la importancia de todo lo que llama Genette el «paratexto», en la lectura, comprensión e interpretación de una obra. «Paratexto» que aparece, en cierto modo, como un código de lectura, una clave interpretativa que, evidentemente, cabe tomar en cuenta a la hora de editar o reeditar una obra del Siglo de Oro, y, de modo muy especial, un *Diálogo humanístico*.

Tratándose de un género tan mal conocido en tanto que tal, hasta hace poco, haré hincapié en su especificidad para recalcar unas características que, a mi modo de ver, determinan la presentación tipográfica de cualquier *Diálogo humanístico*.

Desde sus orígenes este género se presenta como híbrido, con una vertiente literaria y una vertiente conceptual.

I. La estructura literaria y sus consecuencias tipográficas

Hablé de «recepción» de la obra y no de «lectura»: en efecto los *Diálogos humanísticos* son obras a caballo entre la cultura oral y la cultura escrita que surge del descubrimiento de la imprenta.

Los mismos *Diálogos* y/o los prólogos que los acompañan [2] dan cuenta de esta relación estrecha entre comunicación oral y transmisión

[1] París. Seuil. 1987.

[2] Véase *Les Dialogues espagnoles du XVI^e siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle consciencie*. Paris, Didier érudition, 1985. p. 996 y s.

escrita, tanto en lo que se refiere al origen de los textos como a su difusión y utilización.

La referencia reiterada a la conversación, que aparece como un comportamiento socio-cultural específico de la época, del que dan testimonio las Academias [3], acredita el peso de la oralidad en la formulación literaria del *Diálogo*. Peso de la oralidad que se refleja igualmente en los grandes textos de la Tradición greco-latina con la que enlazan los autores renacentistas, y le confiere al *Diálogo* una estructura precisa desde el punto de vista literario.

Esta estructura consiste en la distribución del texto en función del tiempo en el que se supone desarrollarse la conversación, o la serie de conversaciones. Cabe añadir que, a menudo, pero no siempre, una conversación coincide con un tema, pero que, de todas formas, lo determinante no es el tema sino el tiempo conversacional. (La apariencia «conversacional» permite precisamente entrelazar temas, cuando no superponer niveles de conversación.) Los *Diálogos* vienen así repartidos en días con sus mañanas y sus tardes y, a veces, noches: espacios de tiempo que materializan literariamente hablando los encuentros de los personajes; el encuentro, a menudo fortuito, del primer momento, da lugar a citas que justifican la serie dialogal muchas veces. La secuencia temporal, esencial a la verosimilitud de la obra, es la que configura y ordena el texto. Se trata de una convención básica, si bien admite tratamientos muy diversos: el autor o el narrador y/o los personajes pueden evocar con precisión este marco temporal de la conversación o apenas sugerirlo como olvidarse de él en camino.

Tiempo convencional, es extensible a gusto del autor: el texto puede presentarse como una conversación única (*Diálogo de la dignidad del hombre,* de Pérez de Oliva) o repartida sobre la mañana y tarde del mismo día (*Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* de A. de Valdés) o como una serie de conversaciones que transcurren en otros tantos días (*Diálogos del arte militar,* de B. de Escalante). La división del texto según la convención del tiempo conversacional representa una regla constitutiva del *Diálogo,* tan esencial como flexible, y es la única estructura «narrativa», ya que el marco espacial no sirve más que de decorado, cuya función es puramente ornamental (en varios *Diálogos* ni se menciona el lugar). La única relación que traban entre sí los personajes es la de esta conversación esencialmente intelectual, cuya meta es la objetivización de un aspecto de la realidad en torno, a través de la conceptualización del problema real contemplado. Los personajes de *Diálogos* se caracterizan por ser meramente conversacionales: no actúan (si bien se puede dar el caso de que la actuación pasada de uno de ellos se convierte en motivo de

[3] Véase: P. DE NAVARRA Y LABRIT: *Diálogos muy sútiles y notables: Diálogo de la preparación a la muerte.* Zaragoza, 1567.

conversación como en el *Viaje de Turquía*[4], o, mejor dicho, no se relacionan mediante ninguna clase de acción; a diferencia de lo que ocurre en una narración novelesca, se trata de una novela o de un relato de carácter histórico. Y en efecto: los personajes pueden perder toda existencia, reduciéndose su apariencia a la de una letra del alfabeto, como ocurre en el *D. de las Medallas,* de A. Agustín[5], lo mismo que puede desaparecer el decorado espacial.

De todo esto podemos deducir un primer criterio para editar *Diálogos humanísticos:* la división del texto la da el tiempo conversacional, ni más ni menos, y es preciso respetar esta división textual so pena de traicionar la estructura narrativa específica del género. A todas luces resulta impropio subdividirlo en capítulos, como si fuera una novela, ya que la única progresión narrativa es la de la conversación que implica una delimitación temporal. Se puede dar el caso, desde luego, en los *Diálogos* de corte lucianesco, de que intervenga un miniepisodio dramático, como cuando, en el *Diálogo de la lengua,* el personaje Valdés se va al jardín, mientras los amigos deciden del orden de las preguntas y esconden a un escribano para que tome apuntes: se puede, como lo ha hecho J. M. Lope Blanch, acudir a recursos tipográficos que hagan más explícita la estructura de la obra sin interrumpir por tanto el fluir del texto[6].

En efecto, la «literariedad» del género no es más que un recurso «retórico», que aparenta de hecho el *Diálogo* con la Oratoria[7] y numerosos dialoguistas confiesan abiertamente valerse de esta forma, que imita la conversación real, de la Corte y de la ciudad, para convencer más fácilmente al público, o seducir a un público que, de otra manera, se mostrara rebelde a la severidad de un *Tratado*[9], género al que se parece por su esencia conceptual.

II. La estructura conceptual de los diálogos y su reflejo tipográfico

La primacía del elemento conceptual sobre el elemento literario transparece en la pérdida, a veces, en el transcurso del *Diálogo,* de elementos literarios enunciados al principio: ni se despiden los personajes, ni sabemos lo que va a ser de ellos, por ejemplo.

Pero transparece de modo más evidente aún en la misma composición

[4] Véase mi artículo «Del Diálogo humanístico a la novela», en *Homenaje a José Antonio Maravall.* Madrid: CSIC, 1986, pp. 349-358.

[5] Tarragona, 1587.

[6] Madrid: Castalia, 1985, p. 52.

[7] Véase B. de Céspedes: *Discurso de las Letras Humanas, llamado El Humanista,* escrito en 1600, ed. de Santos Díaz Gonzalez. Madrid, 1785, p. 96.

[8] Véase por ejemplo Fr. Juan de los Ángeles: *Diálogos de la Conquista del espiritual y secreto reino de Dios.* Prólogo. Ed. de A. González Palencia. Madrid, 1946, p. 45.

de la obra, que superpone a la estructura literaria de la conversación la estructura conceptual del *Tratado*. Esta estructura conceptual se traduce principalmente por la distribución ideológica del texto, que se superpone a la distribución literaria conversacional del mismo, dando lugar a «argumentos» explicativos, a títulos y subtítulos, a anotaciones marginales, y se refleja especialmente en la Tabla que acompaña con frecuencia los *Diálogos*.

1. *Los «Argumentos»:* Suelen venir inmediatamente después del título de la obra: en unas pocas líneas el autor expone el interés informativo de su texto o la interpretación moral que cabe darle, al mismo tiempo que presenta a los protagonistas. De tipo informativo son los argumentos de los *Coloquios* de P. Mexía o de los *Coloquios matrimoniales* de P. de Luján.

Algunos de los argumentos de los *Coloquios satíricos* de A. de Torquemada responden a una problemática más compleja. Si en los *Coloquios* que tratan del *Juego,* del *Comer y Beber,* del *Vestir,* de la *Honra* y de los *Médicos,* el argumento se presenta como un breve resumen del tema y de la posición ideológica del autor en consonancia con el texto, en los *Coloquios* de tema pastoril el argumento, especialmente en el *Coloquio de las excelencias de la vida pastoril,* le permite al autor darnos una clave irónica esencial para la comprensión del texto, al terminar así:

> ...Es muy provechoso para que las gentes no vivan descontentas con la pobreza ni pongan la felicidad y bienaventurança en tener grandes riquezas y gozar de grandes estados.

De la misma manera cabe notar que el último *Coloquio,* que se presenta con una parte novelesca —el relato de los amores pasados del pastor Torcato—, viene precedido de dos argumentos entre los que Torquemada intercala una especie de prólogo-advertencia al lector, en que justifica la colocación de este *Coloquio* en los *Coloquios satíricos*.

Esta complejidad, que podemos tachar de torpeza desde el punto de vista estético, delata la primacía del elemento ideológico sobre el elemento literario.

El *Diálogo* presenta, en fin de cuentas, grandes afinidades con el *Tratado*. Veamos unos ejemplos: el Bachiller Francisco Martínez, autor de un *Coloquio breve... sobre la materia de la dentadura...,* que se considera hoy como el primer tratado de dentistería en castellano, emplea él mismo esta palabra de *Tratado* para designar el *Coloquio:* «Comiença la primera parte deste tractado...» [9] El *Sueño del Marqués de*

[9] Edición facsímil realizada en 1975 de la edición primera de Valladolid 1557. Madrid: Vassallo de Mumbert, f. 9, p. 36.

Mondéjar, del médico Montaña de Monserrate, se presenta, según las palabras del autor, como el «remate» de su *Libro de anothomía del hombre,* al que sigue, a modo de «recapitulación», como también escribe el médico de Carlos V, que puede interesar a «algunos curiosos y amigos de saber». Y, después del *Diálogo,* vienen, en la primera edición, unas figuras ilustrativas del *Libro de la anothomía del hombre.* La formulación literaria aparece aquí como un modo de «vulgarización» de conocimientos. Es de notar, de paso, que en este *Sueño del Marqués de Mondéjar* el impresor respeta la forma dialogada, separando gráficamente el discurso de cada personaje con una línea en blanco cada vez.

De hecho, ocurre frecuentemente que no se marque gráficamente la intervención de los personajes. Por ejemplo, en el *Diálogo* de Sagredo intitulado *Medidas del romano* [10] figura entre paréntesis y en forma abreviada, rápidamente, el nombre de cada personaje, de manera que el texto tiene apariencia de *Tratado,* ya que va todo seguido.

Tampoco da cuenta de la forma dialogada la edición de 1596 de la *Philosophia antigua poética,* de López Pinciano, hasta el punto de dificultar la lectura, ya que la puntuación, a veces, hace dudar del interlocutor a quién corresponde una palabra.

Lo que más evidentemente emparenta el *Diálogo* con el *Tratado* es todo el aparato conceptual que a veces sobrecarga el texto, en forma de títulos y anotaciones marginales.

2. *Los títulos:* en el ya citado *Medidas del romano,* los títulos que corresponden a la materia tratada se destacan en letra grande sobre la primera línea, cortado así el discurso del personaje que está hablando; asimismo aparecen en letra grande las primeras palabras del personaje, que, prosiguiendo su discurso, inicia el tema anunciado por el título. Semejante presentación parece responder al deseo de ofrecer referencias visuales que permitan localizar rápidamente en el texto el punto que interesa y sobre el que querrá volver el lector, y, en este sentido resulta cuanto más necesaria que no hay índice. Ilustran el texto una serie de figuras geométricas que explicitan gráficamente las definiciones que se dan de los distintos tipos de columnas, molduras, frontispicios, etc. La presentación tipográfica responde a la composición de la obra en tanto que *Tratado* e ignora su aspecto de *Diálogo,* aunque el lector mantenga la ficción hasta el final.

Hacia finales de siglo (1583), los *Diálogos del arte militar,* de B. de Escalante, se pueden leer a la vez como una serie de *Diálogos,* es decir, de amenas conversaciones sobre la milicia, y como un *Tratado* sobre el arte militar: una serie de títulos y subtítulos permiten volver sobre el texto para encontrar una explicación precisa, por ejemplo en lo que se refiere a la elección de caporal o de sargento, o sea, para saber qué cualidades se

[10] Ed. facsímil de la ed. príncipe de Toledo, 1526. Valencia, 1976.

requieren del aspirante al correspondiente cargo, o en lo que toca al origen y características de las órdenes militares: el título, en letra grande, corta el discurso dialogal.

3. *Las tablas:* esta obra es, en cierto modo, particularmente representativa del género, por cuanto Escalante se cuida de la ficción literaria, situando a los personajes en un contexto social preciso (el joven noble recién llegado de Sevilla y que se asusta al oír de noche tocar a rebato) y en un decorado concreto (la playa de Tarifa y las garitas sobre el mar), al mismo tiempo que redacta un manual «para que los soldados bisoños leyéndolos (los *Diálogos*) se hagan prácticos en breve tiempo ya que en nuestra España falta de todo punto esta doctrina», según escribe en la Dedicatoria. Y además de los títulos y subtítulos ya mencionados, completan el aparato didáctico una serie de indicaciones en los márgenes relativas al contenido (por ejemplo, fol. 40, leemos esta anotación: «de qué nación salen más valientes soldados»), indicaciones dadas en bastardilla, y dos Tablas. La primera viene al principio del volumen con el título: «Lo que se contiene en estos cinco Diálogos militares», y consta de cuatro breves resúmenes que corresponden a los dos primeros *Diálogos* y a cada uno de los otros tres. La segunda tabla viene al final con la siguiente indicación: «Tabla de las personas, proezas y cosas que en estos cinco Diálogos se contienen, por las letras del A.B.C.».

Nos parece particularmente interesante esta Tabla por cuanto reúne elementos propios de la ficción con elementos informativos propios del Manual, fundiendo los dos aspectos del *Diálogo humanístico,* el literario y el ideológico, como si fuesen inseparables; y nos da, acaso, una clave de cómo se concebía la lectura de estas obras y sobre todo su «re-lectura», o sea, la posterior utilización del texto, después de leído.

La Microcosmia y gobierno universal del hombre cristiano, de Fr. M. A. de Camos, obedece al mismo sistema, todavía enriquecido: nos encontramos al principio del texto con dos tablas, la primera de los autores, «santos doctores y filósofos», citados en la obra; la segunda, que resume brevemente el contenido de los *Diálogos,* y, al final, una tercera tabla «de las materias y cosas notables deste libro» con la explicación de un complejo sistema de referencias para remitir al lector a todos los pasajes donde se toca el mismo tema, tabla que va seguida de una cuarta y última, de citas de la Sagrada Escritura que se comentan en el libro. Terminaremos esta somera descripción precisando que la tabla «de las materias y cosas notables» consta de 34 folios más un página, lo que indica la importancia que le concedieron autor e impresor para un manejo satisfactorio y concebido como indispensable de la obra. (El texto, a dos columnas, viene completado con anotaciones marginales en cada lado evidentemente.)

A la luz de estos ejemplos volvamos a un texto famoso cuya calidad literaria le confiere un rango totalmente aparte: el *Viaje de Turquía.* En su

edición Serrano y Sanz[11] justifica su división en *Coloquios* (esto nos reenvía a la primera parte de este artículo), y añade que no publica la tabla que sigue el prólogo («tabla muy copiosa de todas las cosas que en este libro se contienen») porque «ningún objeto llevaría»[12]. Y las siguientes ediciones también la suprimieron. Si bien el lector de hoy no va a leer el *Viaje* como lo hubiera leído, de poder hacerlo, un lector del siglo XVI —es decir, que no va a buscar informaciones sobre Turquía o la vida en las galeras—, no cabe duda de que le restamos significación al libro suprimiendo la tabla: le restamos la dimensión histórica que le confería su autor, y la función que le asignaba. Esta tabla, que consta de siete folios, reúne a la vez elementos de tipo informativo como «antiguallas de Roma», «cama de galeotes», «Parma y Plasencia» y elementos narrativos como «acuéstase Pedro», «encuentro de Pedro con sus compañeros», por ejemplo. Resulta claro que para el autor del *Viaje de Turquía* su libro era a un tiempo un libro de entretenimiento —la tabla permite seguir las aventuras de Pedro— y un libro de contenido informativo, y que podía servir de referencia, acudiendo el que lo hubiese leído a los pasajes de más interés para él, para volverlos a leer o para citarlos.

Un estudio pormenorizado de las ediciones del siglo XVI de los *Diálogos humanísticos* pondría de relieve la variedad de recursos empleados para darles a los textos mayor eficacia didáctica. (Por ejemplo, un Alonso de Fuentes escribe en verso las preguntas en su *Summa de philosophia natural* y la contestación en prosa[13]; en los *Problemas,* de Jarava[14], las preguntas vienen impresas en bastardilla y a continuación, en medio de la línea siguiente, la palabra «respuesta» a modo de título de la respuesta que sigue. Etc.)

Nos encontramos pues ante un género al que los autores asignan una doble función, de entretenimiento a través de la formulación literaria, y didáctica por su contenido, siendo la didáctica para ellos la función esencial, lo que se traduce a la vez en la misma composición de la obra y en su presentación tipográfica, con toda la variedad que admite el género (y, en cierto modo, le caracteriza). No tomar en cuenta en todos sus aspectos estas dos vertientes del *Diálogo humanístico* equivale a desvirtuarlo, a quitarle parte de la vida textual que le caracterizó, se trate de un texto de segunda o tercera categoría o de un texto fuera de serie; este último, como los demás, pertenece a determinado sistema de «comunicación», cuyo código no debemos ignorar.

Jacqueline S. DE FERRERAS

[11] N.B.A.E. Madrid, 1905, t. 2.
[12] p. 1, n. 1, y p. 3, n. 1. (viene escrito «llenaría»).
[13] Sevilla, 1547.
[14] Lovaina, 1544.

SOBRE UN APÉNDICE DEL *VIAJE DE TURQUÍA:* LA «TURCARUM ORIGO»

La estima crítica del *Viaje de Turquía* ha crecido y evolucionado sensiblemente desde que don Manuel Serrano y Sanz lo diera a conocer, a principios del presente siglo, como autobiografía de Cristóbal de Villalón [1]. Gracias, sin duda, al entusiasmo y autoridad crítica con que Marcel Bataillon lo abordó siempre [2], el diálogo ha dejado de ser el oscuro manuscrito quinientista que era para ser considerado como uno de los frutos más fascinantes de nuestro humanismo áureo. De hecho, el *Viaje* es, hoy por hoy, uno de nuestros diálogos renacentistas más atractivos y, sin duda, uno de los que más interés crítico ha despertado en los últimos años. Como fruto de tal interés, son multitud los aspectos del mismo sobre los que se ha arrojado nueva luz: manuscritos, autoría, léxico, etc. [3]. Sin embargo, no son menos los problemas por resolver e incluso restan todavía parcelas enteras por explorar.

Una de las más interesantes está representada por el apéndice que ocupa los últimos folios del ms. 3871 [4] de la *BNM:* la *Turcarum origo*. Se trata de un breve tratado histórico, un epítome de la historia turca, el

[1] Así lo interpretaba en la introducción al volumen en que lo incluyó: *Autobiografías y memorias, NBAE,* vol. II, Madrid: Bailly Baillière, 1905, pp. 1-104.

[2] Ya desde su magistral *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI,* trad. de A. ALATORRE, México: FCE, 1979, donde le dedica unas páginas fundamentales (669-692). La mayoría de sus trabajos posteriores sobre el tema pueden verse recogidos en *Le Docteur Laguna auteur du Voyage en Turquie,* París: Editions Espagnoles, 1958.

[3] Bastará con recordar algún que otro trabajo donde se abordan esos aspectos con mayor o menor profundidad y alcance: A. DELGADO GÓMEZ, «La medicina y el *Viaje de Turquía*», *BBMP,* LX (1984), 115-84; F. GARCÍA SALINERO, «El *"Viaje a Turquía"*: Los pros y los contras de la tesis "Laguna"», *BRAE,* LIX (1979), 463-98; L. y J. GIL, «Ficción y realidad en el *Viaje de Turquía* (Glosas y comentarios al recorrido por Grecia)», *RFE,* XLV (1962), 89-160; J. KINDCAID, *Cristóbal de Villalón,* Nueva York: Twayne, 1973, pp. 23-50; A. MAS, *Les turcs dans la littérature espagnole du siècle d'or (Recherches sur l'évolution d'un thème littéraire),* París: C.R.H., 1967 (vol. I, pp. 103-55); F. MEREGALLI, «Partes inéditas y partes perdidas del *Viaje de Turquía*», *BRAE,* LIV (1974), 193-201; M. SOL ORTOLÁ, *Un estudio del Viaje de Turquía. Autobiografía o ficción,* London: Tamesis, 1983; etc.

[4] Es, sin duda, el ms. base para cualquier edición seria, según sostuvo ya BATAILLON. Cfr., en concreto: «Les manuscrits du *Vieje de Turquía*», *Actele... Lea Congress I. de L. si Filologie Romanîca,* Bucarest, 1971, pp. 37-41. Una descripción rápida y global de los cinco ms. existentes puede verse en la introducción de García Salinero a su edición (Madrid: Cátedra, 1980).

cual ni siquiera ha sido publicado en las dos ediciones más importantes de la obra (la mencionada de Serrano y Sanz y la posterior de García Salinero), por considerarlo como un añadido farragoso del *Viaje*. Ello, a pesar de que ya Bataillon había sugerido que «las veinticuatro páginas de diálogo intituladas *Turcarum origo* y encuadernadas al fin del mismo ms. [3871] parecen contener lo esencial» [5] de la laguna ofrecida por el citado ms. (pp. 182-217), y por encima de que Meregalli ratificase incontestablemente esa idea, demostrando que la laguna en cuestión podía salvarse, en parte, echando mano del apéndice [6].

En efecto, tras el trabajo del crítico italiano, queda fuera de toda duda la pertinencia de la *Turcarum* al *Viaje* e incluso su posible ubicación originaria entre los dos diálogos (al final del primero) que integran la obra; las coincidencias entre los asuntos recogidos en la tabla referidos a las pp. 182 a 217 y los folios del apéndice así lo prueban. Más todavía, es el propio texto del supuesto apéndice el que nos da el argumento definitivo para sostener que la *Turcarum* iba ubicada primitivamente delante del segundo diálogo (el destinado a las costumbres turcas). Atiéndase si no a la siguiente observación con la que Pedro ataja la curiosidad de Mata:

> MATA. —El mayor de mis deseos es de saber quién fue ese Mahoma, que tan presto halló tantos que le siguiesen, y qué leyes hizo que ansí las abrazan.
> PEDRO.—Cada cosa a su tiempo. Cuando tratemos de su vida y costumbres será su propio lugar comenzar por ahí; agora pasemos adelante [7].

Indudablemente, cuando se redacta el tratado histórico, quien escribe tiene en mente continuar con la segunda parte del *Viaje*, con lo que aquél forma parte natural de la obra y no puede considerarse nunca como añadido insustancial.

Eso bien sentado, lo que pretendemos aquí es sencillamante aquilatar el alcance crítico de ese supuesto apéndice, abordándolo tal y como se nos ha conservado en los folios finales del mencionado manuscrito. Para ello revisaremos rápidamente la compleja paginación global del ms., las coincidencias detectables entre las referencias que la tabla de materias hace a las páginas de la laguna y los folios de la *Turcarum*, y los contenidos de ésta última.

* * *

El *Viaje de Turquía*, según nos lo ofrece el ms. 3871 de la *BNM*, lleva cuatro series de paginaciones que se han ido superponiendo sucesivamen-

[5] *Erasmo y España*, pp. 669-70, n. 2.
[6] En su valioso artículo ya mencionado en la n. 3.
[7] Citamos por el ms. 3971 de la *BNM*, fol. 139v.

te una a otra, de modo que cada una de las posteriores anula a todas las anteriores e incluso las tacha, cuando no se aprovechan los propios números de las antiguas para crear mediante ellos las últimas.

Estas cuatro series, de muy diversa extensión y alcance, parecen responder a otros tantos impulsos de paginación, por lo que podemos considerar al ms. en cuestión paginado en cuatro fases, según el siguiente orden y características: [8]

PRIMERA: en tinta marrón
páginas: 1-181 [...] [218] 219-291 [293]
laguna (*¿Turcarum origo?)*

Recorre, pues, todo el manuscrito y parece ser la paginación originaria, la cual abarcaría a la *Turcarum* en la laguna señalada.

SEGUNDA: en tinta negra
folios: 182r-207v

Arranca en la página 220 de la serie anterior y va hasta el final, *Turcarum* excluida. Lo que se hace ahora, pues, es continuar la numeración interrumpida en 181 para proseguirla en folios. Surge, quizá, para salvar la laguna producida en la paginación (182-217) por la extracción de la *Turcarum;* numera casi hasta el final, pues se interrumpe en el fol. 207.

TERCERA: en tinta negra
folios: 1-137 [138]

Se escribe tras tachar la segunda fase. Simplemente unifica la doble numeración (páginas-folios) resultante de la serie anterior. Es la numeración definitiva.

CUARTA: fase lápiz
folios: 1-150

Es moderna y coincide totalmente —repite— con la foliación de tercera clase.

Si todo ello es así, parece indiscutible que la triple paginación (dejamos de lado la escrita a lapicero) del manuscrito que nos ocupa es debida a la extracción de unas páginas centrales, luego recogidas en el actual apéndice. Claro que argumentar así exige admitir que los folios que actualmente integran la *Turcarum origo* no son los que originariamente se extrajeron del ms., pues los conservados no llevan ni rastro de paginación alguna en tinta, y los originales tenían que estar necesariamente paginados, dado que la tabla los contempla exactamente igual que a los demás. Esto es, a la luz de la paginación y dando por sentada la hipótesis de Meregalli, puede argumentarse ya que los actuales folios de la *Turcarum,* si bien recogen parte de los contenidos que iban en la laguna del ms., en ningún caso pueden ser los originarios (que tenían que ir paginados según la primera serie descrita). Posiblemente estemos ante

[8] Para la extracción de los datos que siguen trabajé en colaboración con la doctora Ana Vian, compañera de seminario en este Congreso. Sin embargo, he elaborado la presentación y conclusiones personalmente, por lo que son de mi exclusiva responsabilidad.

una copia de aquéllos. Diríamos que las paginaciones que siguen a la primitiva pretende salvar el vacío producido por la extracción de la primera redacción de la *Turcarum*, en tanto que el apéndice conservado representa quizá la segunda; una distinta en todo caso.

* * *

Esa hipótesis de que la actual *Turcarum* representa una segunda redacción —al menos una copia— del primitivo contenido encerrado en las pp. 182 a 217 se ratifica si revisamos detenidamente las referencias de la tabla de materias inicial que remiten a la laguna del ms. (primitivas pp. 182-217) y comprobamos cómo se reflejan y distribuyen en los folios conservados. La relación de tales referencias es la siguiente: (Al final de cada una de las materias reseñadas damos, entre paréntesis, el folio de la actual *Turcarum* donde se contiene el asunto en cuestión, para poder establecer así la correspondencia entre las páginas originales de la laguna y las conservadas en el actual apéndice. Cuando el fol. remite al ms. 6.395 de la *BNM* va escrito entre corchetes y en negrita).

181 — Remedio para q la buena cama no haga mal.
182 — cuento de p° de las questiones.

---

183 — aladino. (139r)
— origen de los turcos. (139r)
— Repruebanse los q anescrito El origen y ystorias deturcos. (139r)

---

184 — otomano pmer emp°r. (139r)
— origen de mahoma. (139v)

---

185 — industria del pescador para tomar aconst. (145r)
— traiçion destratigopoli. (145r)

---

186 — andronico suscedio a paleologo. (145v)
— discordia entre ju° paleologo y cantacusino su suegro sobre El imp°. (145v)
— Emanuel paleologo suscedio a andronico. (145v)
— muerte de otoma sobre burgia. (145v)
— [hay una línea cortada en la letra m].
— otoma conquisto muchas cibdades entre tanto q micael paleologo vino al concilio enleon. (145v)
— Respuesta del enfermo griego a los q se holgaban de q paleologo tomase aconstan. (145v)

---

187 — ginobeses pasaro los turcos En europa por El interese (146r)
— Pacto de Ju° paleologo co curcam. (146r)
— zerco de corcam aconst. (146r)
188 — muerte de corcam. (146r)
— terremoto de constan. (146r)

— sepulchro de amurato. (146v)
— amurato 3° emp°r paso en ungria. (147v)
— Hunt quiat. (147v)
— lazaro mato a amurato. (147v)
189 — andrinopoli hoy estia de olim.
— bayazeto 4° emp°r. (146v)
— bayazeto mato. 7. her°s/m. (146v)

— bayazeto tomo andrinopoli. (147r)
— bayezeto puso cerco a constantinopla. (147r)
— Emanuel paleologo pidio socorro al emp°r de tartalia sachetai El tamorlan. (147r)
— Ladis cordia delos prinçipes christ. haze ganar al turco. (147r)
— pintura de italia. (147r)

— bazayeto tomo la albanya y la belona. (147v)
190 — venida del tamorlan. con docientos mill hombres. en fabor de const. (147r)

— batalla del tamorlan y bayazeto. (147v)
— banqte del tamorlan a los principes de tartaria. (147v)
— Iaula enq andaba bayazeto. (147v)
— [¿190?] mas se ignora que se sabe.
— prision de bayazeto. (147v)

— muerte de bayazeto. (148r)
191 — mahameto. 5. emp°r cobro todo lo q El tamorlan tomo. (148r)

— amura toahogo asuhi°. (148v)
— amurato tomo asaloniq. (148v)
— Emanuelo paleologo partio El impi° en. 7. partes. (148v)
— saloniq. (148v)
— solta. amurat. 6. emp°r. pm°deste nobre.
192 — amurato tomo la parte del despoto andrea. (148v)

— amurato tomo asanina. (149r)
— animo que dio un geniçaro a amurat por donde ubo la victoria. (149r)
— despoto. (149r)
— venida de Ju° paleologo En italia al concilio. (149r)

— batalla delRei de ungria y duq de borgoña cotra murato. (149v)
193 — amurato saco los ojos a dos cuñados. (149v)
— Iurgo despoto suegro de amurato. (149v)
— muerte de amurato. (149v)
— mathias cobro a serbia.
— prision del duq deborgoña.

---

195 — perdida y destruçion de const. (150r)
— solta mahamet. 7. emp°r. ahogo unhr°. (150r)
— soltan mah. tomo asuburre. ya const. (150r)

---

195 — discordia entre El Rei de ungria y el despoto de serbia. (150v)

— muerte de constantino Emp°r. [161r]
— sol. mah. cortolacabeza al pncipe degocia. [161r]
— solta. m. conquisto abulgaria y desterro al Rei de caramaia. [161r]
— Soltan mah. conquisto aesmirne y fosçia y cortola cabeza al°rs de metellin.[161r]
196 — despoto thomaso llebo la cabeza de sant andres En Roma. [161r]

— des poto emanuelo sefue co soltamaha. y fue bien Rescibido. [161v]
— despoto demetrio sefue co maha. [161v]
— dabid congrino emp°r de trapisonda se Rindio.
— muerte de andrea moscobita.

— nicolo paleologo dexo de miedo a malvasia y diola a venecia [162r]

— solta. maha. tomo el Estado deLazaro despoto de serbia. [162v]
— sol. mah. conquisto a trapisoda. capha. sabastia y latona. [162v]
197 — Helena emptrizde trapisonda seRes cato y hizosanctabida.
— Helena emptrizde trap. enterro asumarido y hijos.
— sol. mah. mato a dabid emp°r y sus hijos y em pesento la hija a usam cazan.
— sol. mah. conquisto anegropoto, yçerco abelgrado. yconquisto acaraboyno.
198 — batalla de solta mahameto contra usa casan.
— fraiju° conpistro libro a belgrado.
— neglig^a demicolo capitan de venecia.
— pedro muzeñigo capitan veneciano valeroso.
— venetianos no son gente belicosa yan p-dido muchatrra.
199 — fernando Rei denapoles embioa don a° su hijoyganoaotrato.
— otranto en apulla tomarolos turcos.
— pactos de la paz de venecianos con sultan mahemeto.
200 — crueldad de soltan maha. asuhijoporq tomo la muger del baxa.
— maestro de solta maha.
— mezquita de solta maha.
— sol. mah. çerco a Rhodas. yhacia grades Cmds. yfuedocto en las lenguas arabiga y grie.
201 — cruel just^a desoltan maha. contra un cadi q sedexo sobornar.
— Epitafio de soltan mahamet.
— ochenta mill animas Esta muertas porcomisio de soltamah.
— muerte desoltan mahamet.
— sol.bayazeto susçedio amaha.
202 — El gran capitan tomo la Chefalonia.
— luis duq de milan pidio socorroabayazeto y se le embio. 20. mill. ho.
— pactos de venetianos con bayazeto enlapaz.
— zem soltano huyo a Rhodas yde alli alpapa ymurio encapua.
— solbayazet conquisto. adurazo. mudon yapuerto franco y perdiotodos los venecia nos qsstaban en su tierra.
— sol. baya. hizo la cerca deconst. y Renunçio El Impio enselim.
— solta. bayazet embio al papa Elyerro dela lança yotras Reliquias y la esponja.
— terremoto de const. q selayero todas cercas.
203 — batalla dezelim contrasu padre bayazeto.
204 — batalla de zelim y el sofi.
— marata de soltam bayazeto.
— soltan zelim hizomatar a su padre.
— soltan zelim secorono diadelade Rabena. ymato asushis y sobri°s.

205 — El patriarca Res cato lasReliquias.
— gazelli con cier tosmamelucos selebanto ensuria.
— muerte de soltan zelim.
— marata donde esta zelim.
— piri baxa mato agazelli.
— soltan. zelim conquisto alcairo exipto yjudea. yarrastro El cuerpo del soltan.
— soltam solima fue eligado Eldia q carlo en aquisgrana.
— sol. solima tomo abelgrado y taxo muchas reliquias.
206 — conla Religion deSant Ju se fuero de Rhodas muchos griegos y judios.
— Hadriano era papa qu° setomo Rhodas. 1522.
— solta soli. conquisto a Rhodas.
— sol. soli. mato azem soltan ydos hijos en rrodas.
207 — aomat baxa sealzo co El cairo.
— clemente. 7. socorrio a la cibdad de clera en ungria.
— El Rey Luis murio en un foso.
— muerte de aomat baxa.
— prognostico del papa hadriano.
— solta solima se hallo en la boda de ibrahim baxa.
— solta solima tomo abuda.
— solta solima se hallo en la boda de ibrahim baxa.
— solta solima tomo abuda.
208 — barba rroxa.
— El dia q tomaro las. 7. galeras tomaro en ungria. 13. baderas.
— muerte de ibrahim.
— palacios de ibrahim baxa.
— zina baxa tomo atripol Elgozo y las. 7.
209 — tistimonio de Rustan baxa a soltan mustapha.
210 — muerte de solta mustafa.
212 — El Rei don p° no fue cruel.
— mas crueles hobres ai agora q nunca.
— mejores escriptores abria agora sifuese pagados.
— virgilio hizo pocoy gano mucho.
213 — Iuan de mena no supo mucho.
— sol. so hizo matar su hijo y nieto yperdio aguebra ii viaje enpsia 60000 homb.
— sol. sol. hizo grandes fiestas aunq venia vençido.
214 — libros de caballerias abian de serbedados por la inquisicion.
216 — El juego es la mas vil cosa del mundo.
— las buenas letras son para quien tiene bien decomer.
— los trinchantes an perdido con El serbir ala flamenca.
217 — las castañas no son buenas.
— los Reyes yprincipes solian saber las buenas letras.
— zircumçision de los turcosal octavo año.

Como puede apreciarse, pues, a la luz de las correspondencias señaladas (y sin perder nunca de vista el elevado margen de error que tanto el método empleado como la defectuosa elaboración de la tabla entrañan), podemos concluir que en el apéndice final (la *Turcarum origo*) se nos ha conservado una copia de las primitivas páginas 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194 y el comienzo de la 195; además, la 195 y la 196 en los folios que el apéndice añade el ms. 6395.

Pero como tambien habrá podido apreciarse, la correspondencia entre las primitivas páginas reseñadas en la tabla y los folios de la *Turcarum* conservados no es ni mucho menos exacta. Si esquematizamos:

PRIMITIVAS PÁGINAS RECOGIDAS EN LA TABLA	FOLIOS DE LA *TURCARUM* DONDE SE HAN CONSERVADO
183	139r
184	139v
185	(IMPERIO BIZANTINO) 145r
186	145v
187	146r
188	146r, 146v, 147v,
189	146v, 147r, 147v
190	147r, 147v, 148r
191	148r, 148v
192	148v, 149r, 149v
193	149v

194	150r
195	150v, [161r]
196	[161r], [161v] [162r], [162v]

Salta a la vista, pues, tanto lo parcial correspondencia entre los contenidos de la laguna y los de la *Turcarum,* como la falta de identidad entre las primitivas páginas registradas en la tabla y los actuales folios. Podríamos, por ende, aventurar que el apéndice inédito del *Viaje* ha modificado (cambiado, recortado, ampliado) sustancialmente los contenidos de las pp. 182 a 217.

* * *

Pero quizá, si arriesgamos posibilidades, de los datos expuestos podríamos extraer alguna correspondencia más. Recapitulando los datos barajados, tendríamos a la vista, a modo de conclusión, las siguientes hipótesis:

1. De las páginas originarias perdidas (182-217) se nos han conservado tan sólo de la 183 a la 195 en el ms. 3781 de la BNM y de la 183 a la 196 en el 6392 de la misma biblioteca.
2. La laguna del ms. 3871 de la BNM iba ocupada en su práctica totalidad por la *Turcarum origo,* quizá salvo en sus tres o cuatro últimas páginas, a juzgar por las materias recogidas tanto de las páginas conservadas como de las perdidas (por ejemplo, las páginas 198 a 201 bien podrían haber estado dedicadas a «soltan mahameto»; de la 202 a la 204, a Bayaceto; de la 203 a la 205, a Zelim; etc. Vid. la tabla de referencias).
3. Acaso lo que realmente nos ha quedado de aquellas páginas perdidas y ocupadas por el epítome sobre los turcos sea sencillamente una segunda redacción del mismo, un tanto alterada respecto a la versión primitiva (se suprime, se amplifica, se modifica...). A semejante conclusión se llega por no pocos motivos; claro que nos movemos en un terreno harto delicado y arriesgado:

— Los contenidos de las primitivas páginas no coinciden taxativamente con los folios conservados, según vimos en el anterior

esquema; lo que quiere decir que no se trata de antiguas páginas que se arrancara y se pusieran detrás, sino de una nueva redacción que las reelabora y, por tanto, surge una nueva distribución de las materias en las páginas (por ejemplo, las viejas páginas 188, 189, 190, 191, 192..., han ido a parar cada una a tres caras de folios distintas).

— Algunos folios contenidos en la *Turcarum* no vienen recogidos en la tabla; en concreto 140r-144v, donde se habla de los antecedentes romanos del imperio bizantino. Además, son folios bastante ricos en nombres históricos, lo que significa que de no figurar en la tabla es porque no estaban escritos cuando ésta se confeccionó. Seguramente fueron redactadas después para completar o enriquecer al pequeño tratado.

— Por otro lado, la tabla incluye multitud de alusiones de Bayaceto, Mahameto, Zelim..., referidas a algunas de las páginas perdidas. Pero resulta que a esos bajás se les dedican sus correspondientes capítulos en los folios conservados. Sólo se puede explicar el hecho argumentando que las hazañas referidas a los mismos se detallaban mucho más en la primera redacción y que ahora se han resumido un tanto, dejando hechos sin contar e incluso folios vacíos.

— En fin, sólo de este modo puede explicarse que los contenidos de la *Turcarum* tal y como se nos han conservado aparezcan registrados en la tabla con sus respectivas páginas aun sin llevar muestra alguna de paginación ni numeración. Se tenían delante las páginas arrancadas y se volvieron a redactar sin paginar; eso es lo que se nos ha conservado.

Florencio SEVILLA ARROYO

PARA UNA EDICIÓN DE LAS COMEDIAS DE GIL VICENTE

El objetivo de esta ponencia es sólo el de exponer brevemente algunos criterios orientativos en vistas a una posible edición de las comedias de Gil Vicente. En realidad, lo que voy a decir podría ser considerado como una *avant propos* de un estudio más articulado y completo, que aborde el problema de las ediciones vicentinas desde nuevas perspectivas. Ateniéndome al título, trataré de presentar de manera sintética un plan de trabajo circunscrito al proyecto de una futura edición de las comedias de Gil Vicente, aludiendo sumariamente a la problemática que ello conlleva. Problemática que no pretendo resolver, pues de lo que aquí se trata es, en realidad, de esbozar algunas ideas, maduradas en varios años de estudio, sobre la conveniencia de editar juntas las cuatro obras contenidas en el Segundo Libro de la *Copilaçam,* es decir, el Libro de las Comedias. Al mismo tiempo se verán las dificultades que dicha tarea puede presentar.

SOBRE LAS EDICIONES DE LAS COMEDIAS

Antes de entrar de lleno en el argumento, me parece indispensable hacer varias consideraciones sobre la fortuna editorial de la comedia vicentina en los países de lengua española. Al hacer un recuento de la situación bibliográfica [1], se nota inmediatamente que, en áreas castellanas, se han editado sólo obras escritas enteramente en español (ni siquiera de las obras bilingües hay ediciones), lo cual lleva a la lógica conclusión de que los editores hispanistas se han guiado por un criterio basado fundamentalmente en el bilingüismo del autor. Se han privilegiado las obras castellanas, tanto en ediciones aisladas como en las de conjunto; por otra parte, tampoco se han hecho traducciones [2]. Por lo que se refiere a las comedias, la situación editorial es la siguiente: la *Comedia del Viudo* ha sido editada por A. Zamora Vicente [3], por A.

[1] C. C. STATHATOS, *A Gil Vicente Bibliography,* Grant & Cutler, London, 1980.

[2] Hay que exceptuar algunos fragmentos de poesía como los publicados por D. Alonso (*Isla,* núm. 20, 1940).

[3] *Comedia del viudo,* Centro de Estudios Filológicos, Lisboa, 1962.

Titterington [4], y por M. L. Tobar [5]; la *Rubena,* por G. Tavani [6]; la *Coimbra,* por D. Rangel-Guerrero [7]; y la *Floresta de engaños,* por C. C. Stathatos [8]. Todo esto sin contar las misceláneas y las obras completas hechas en varios países (algunas en ediciones bilingües). Es decir, todas las comedias han sido editadas en distintos países, pero sólo *El Viudo* lo ha sido en el ámbito hispano. El criterio lingüístico se manifiesta claramente, incluso, en el título de muchas colecciones (*Obras dramáticas castellanas, Obras en español*). Esto y el hecho de que en las varias selecciones para hispanófonos [9] se incluya únicamente *El Viudo,* confirma lo que se ha dicho sobre el criterio seguido por los editores de lengua castellana, puesto que esta obra, a diferencia de las otras tres, está totalmente escrita en español. Indudablemente, la discriminación practicada ha hecho que Gil Vicente sea conocido por el lector medio de manera parcial, ya que, como dice T. Hart, «quien conoce sólo la parte castellana de su producción tendrá una visión incompleta y hasta cierto punto falseada de su teatro» [10].

PLAN DE LA EDICIÓN

Hacer una edición conjunta de las comedias, prescindiendo del criterio lingüistico, me parece cada vez más necesario, ya que contribuiría eficazmente a dar una visión más exacta de lo que es la comedia vicentina y de por qué es legítimo que solamente las cuatro obras del Segundo Libro de la *Copilaçam,* se precien de este título (partiendo, como es obvio, del punto de vista del autor). En realidad, tiene más afinidades de las que a primera vista pudiera parecer y, dentro de la indudable —aunque a veces más aparente que real— variedad temática, estructural y lingüistica, mantienen una unidad que refleja de manera evidente una idea unívoca de la materia cómica. En un artículo publicado recientemente [11], hablo del estrecho vínculo entre el concepto de comedia del

[4] *A Critical Edition of Gil Vicente's «Comedia do viúvo»,* Queen Mary College, London, 1962. No me ha sido posible consultarla (probablemente se trata de una tesis).

[5] *Comedia del viudo,* Peloritana, Messina, 1977.

[6] *Comedia Rubena,* Ateneo, Roma, 1965.

[7] *Comedia sobre a divisa da cidade de Coimbra,* University Mississippi, 1980.

[8] *A Critical Edition with introduction and Notes of Gil Vicente's «Floresta de engaños»,* University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1972.

[9] *Obras en español,* ed. R. Molinari, Nuevo Romance, Buenos Aires, 1942; *Antología mayor de la literatura española,* ed. G. Díaz-Plaja, Labor, Barcelona, 1959; *Obras dramáticas castellanas,* ed. T. Hart, Espasa-Calpe, Madrid, 1962; *Teatro y poesía,* ed. C. de Salamanca, Aguilar, Madrid, 1963; *Obra teatral y poética,* ed. A. Zamora Vicente, Oasis, Monterrey, 1963.

[10] *Gil Vicente. Teatro,* Taurus, Madrid, 1983, p. 30.

[11] *«Toda comedia comienza en dolores». Notas en torno a la comedia de Gil Vicente,* en «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», núm. 4 (1985), pp. 759-783.

autor Lusitano y el transmitido por los poetas medievales, puesto que él está más cerca de la división tripartita propagada en España, sobre todo, por Mena y Santillana, que de la teoría teatral propuesta por Torres Naharro. Es claro que, para Gil Vicente, la comedia empieza de manera triste y dolorosa y termina felizmente, con el consabido matrimonio de las protagonistas [12] —jóvenes bellas, virtuosas y modestas— con príncipes que, o poco o mucho, usan el disfraz como medio o expediente teatral amoroso. Los personajes, cualquiera que sea su extracción social, actúan con sencillez y hablan el lenguaje de lo cotidiano, según conviene a la obra cómica, sin demasiada retórica, aunque con una variedad expresiva notable. Todas y cada una de las cuatro obras del Libro de las Comedias responden a estas características, lo cual denota que, en realidad, los editores del *corpus* vicentino, recopilándolas juntas, han respetado la voluntad del autor, más de lo que, una parte de la crítica, ha querido entender. La única pieza que podría suscitar dudas es la *Floresta de engaños,* pero incluso en ésta se cumple plenamente el citado principio [13].

La edición de las comedias, además de poner en evidencia el hecho de que el dolor inicial es el elemento fundamental y definidor de la comedia vicentina, también pondría de manifiesto la evolución de su técnica teatral. Temática y formalmente hay una constante búsqueda de nuevas fórmulas que desembocan en construcciones dramáticas cada vez más complejas, en la elaboración de intrigas, personajes y situaciones siempre renovados y cada vez mejor definidos. A la lineal y simple estructura de *El Viudo,* se contrapone la complicada y rica arquitectura de la *Floresta.* La primera presenta una unidad interna propia de los autos tradicionales, si bien no está exenta de una cierta división en partes; su sistema métrico está basado exclusivamente en estrofas de pie quebrado (décimas y sextinas), con la intercalación de alguna canción; el número de los personajes es limitado; la acción está perfectamente contenida en estrechos límites espacio-temporales. A partir de la *Rubena,* Gil Vicente abandona este esquema y asistimos a un progresivo enriquecimiento de los elementos constitutivos de sus comedias, enriquecimiento que culmina en la *Floresta de engaños,* obra que conjura en un mismo espectáculo, introito-loa, comedia y entremeses [14].

Hay otro elemento que separa la *Comedia del Viudo* de las demás comedias, y que representa una prueba en favor de una colocación temporal precedente respecto a las tres restantes, y es la falta de prólogo.

[12] Como ya notaba A. PARKER (*The Approach to the Spanish Drama of Golden Age,* The Hispanic and Luso-Braziliam Council, 1957, p. 14), el matrimonio significa la voluntad divina de restablecer el orden social.

[13] *«Toda comedia...,* obra cit, p. 767 y ss.

[14] Para el entremés en Gil Vicente se puede consultar: M. L. TOBAR, «Para una protohistoria del entremés. Gil Vicente autor de piezas entremesiles», en *Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina,* núm. 1 (1983), pp. 601-627.

Es bastante significativo que Gil Vicente empiece a usar el introito a partir de 1521 [15], es decir, un año después de la publicación en España de la *Propalladia* (Sevilla, 1520). Esto llevaría a plantear de nuevo el problema de la fijación de una fecha para *El Viudo*. No puedo detenerme a examinar todas las cuestiones relacionadas con la prioridad entre la *Rubena* y *El Viudo,* cuestiones que tienen su origen en una contradicción ínsita en la misma *Copilaçam* (según las respectivas acotaciones iniciales, El Viudo es de 1514, la *Rubena,* en cambio, es de 1521, pero esta última está colocada antes y su acotación dice, además, que es la primera de las comedias). Esta ambigüedad ha llevado a muchos críticos a posponer la fecha de *El Viudo* [16]. A mi entender, después de un atento examen de los elementos textuales y extratextuales, las hipótesis propuestas no se basan en datos irrefutables.

Habría que revisar, además, la división textual de las obras. Sólo la *Rubena* presenta un conato de división formal en escenas, pero, también en este caso, se nota una discrepancia entre lo que se lee en las acotaciones, en las que se hace referencia a tres partes, y lo que dice el Licenciado que presenta la obra. Este personaje hace mención explícita de dos partes solamente. Las demás comedias carecen totalmente de indicaciones de división textual. De todas formas, teniendo en cuenta elementos internos como el cambio de escena, los intermedios cómicos, la versificación, la lengua, etc., incluso *El Viudo,* presenta una implícita y clara división en partes.

Al hacer una edición conjunta de las comedias, se plantearía otra cuestión importante relacionada con la lengua, en cuanto la *Rubena,* la *Coimbra* y la *Floresta* son bilingües. Aun partiendo de esta situación objetiva incontestable, sería necesario revisar el tipo de bilingüismos [17]

[15] Tomo la palabra en su significado específico de género teatral. Para el prólogo y sus funciones se puede consultar: E. CORATELO, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII,* Bailly Baillière, Madrid, 1911; J. A. MEREDITH, *Introito and Loa in the Spanish Drama of the Sixteenth Century,* University of Pensylvania, Philadelphia, 1929 (Gil Vicente, pp. 82-84).

[16] J. S RÉVAH, coloca la obra en 1524, es decir, diez años después de la fecha indicada por la *Copilaçam de 1562 (La «comedia» dans l'oeuvre de Gil Vicente,* en «Bulletin d'Histoire du Théatre portugaise», II, núm.1, 1951, pp.12, 22-23 y 31. T. P. Waldron, sin asignar a la obra una fecha concreta, dice que la comedia de *El viudo* es anterior al *Don Duardos (Tragicomedia de Amadís de Gaula,* Manchester University Press, 1951, p. 14). Casi todos los críticos tienden a cuestionar la fecha propuesta por Révah y, en general, colocan *El viudo* entre los años 1520 y 1521. Se han ocupado del problema, entre otros: L. KEATS *(The Court theatre of Gil Vicente,* Livraria Escolar, Lisboa, 1962, p. 111); T. HART, *Obras dramáticas... obra cit.,* pp. 37-38 y *Gil Vicente: Casandra and Don Duardos,* Grant and Cutler, London 1981, p. 18; J. H PARKER, *Gil Vicente,* Twayne, New York, 1967, p. 80; S. RECKERT, *Gil Vicente. Espíritu y letra,* Gredos, Madrid, 1977, pp. 23 y 38; M. L. TOBAR, *Due diversi livelli di comicità in Gil Vicente: la «Comedia do Viúdo» e «Don Duardos»,* en «Quaderni portoghesi», núms. 9-10 (1981), pp.266-267.

[17] Del bilingüismo en Gil Vicente se han ocupado sobre todo: P. TEYSSIER, *La langue de Gil Vicente,* Klincksieck, París, 1959; A. E. BEAU, *Sobre el bilingüismo en Gil Vicente,* en «Studia philologica, Homenaje a Dámaso Alonso», vol. I, Gredos, Madrid, 1960, pp. 217-

presente en ellas. En la *Coímbra,* la parte inicial (prólogo-loa), recitada por un peregrino encargado de presentar el espectáculo a la Corte portuguesa, está en portugués; la fábula heráldico-mitológica sobre el escudo de la ciudad, es decir, la escueta comedia, está toda ella en español; la parte final, una especie de apéndice a la comedia, presenta a unos personajes con función de pseudo-historiadores de la genealogía portuguesa [18]; por tanto, hablan en portugués. Algo parecido sucede en la *Floresta de engaños,* donde los dos entremeses que se introducen en la comedia están en portugues; en cambio, la comedia *strictu sensu,* está en castellano. Es decir, en los dos casos hay una distinción clara entre el cuerpo de la comedia y el resto del espectáculo teatral. El caso de la Rubena es más complejo, puesto que no hay una distinción tan palpable entre sus partes. Así pues, esta obra requeriría un examen más detenido y sería la más problemática, en el momento de adoptar el criterio lingüístico a seguir.

Por último, habría que dedicar un espacio al estudio de las acotaciones. No se pueden rechazar en bloque, ya que gracias a ellas ha sido posible fijar fechas y conocer circunstancias relativas a las obras; pero es evidente que no siempre son atendibles. A veces las contradicciones son patentes. Ya me he referido al tan debatido tema de la prioridad entre *El Viudo* y la *Rubena,* y a la no menos problemática cuestión de la división textual de la *Rubena.* Habría que añadir otros datos que probarían la lejanía del texto vicentino respecto a algunas indicaciones escénicas añadidas por Luis Vicente. Quizá uno de los casos más significativos lo presente *El Viudo.* Los datos sobre la situación social del Viudo que da la primera acotación están en contraposición con la realidad escénica. Todos los elementos internos de la obra nos llevan a colocar a los personajes en un contexto rural y agrícola, no en un ambiente urbano-mercantil, como dice la nota inicial.

CRITERIOS DE LA EDICIÓN

A pesar de todas las dudas que haya podido suscitar la Copilaçam de 1562, es la única fuente de la mayor parte de las obras de Gil Vicente y las comedias no presentan ninguna excepción. Así pues hay que partir de la edición *princeps* [19].

224; A. MONTEVERDI, *Bilingüismo letterario,* en «Boletim de Filologia», Lisboa, XIX (1960), pp. 87-93.

[18] *«Toda comedia... obra cit.,* p. 778.

[19] Obviamente habría que cotejar la edición princeps con la *Copilaçam de 1586,* sobre todo con un ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid (R. 11059). Se trata de un ejemplar defectuoso y, como tal, seguramente no destinado a la venta, y probablemente por eso mismo escapado a la censura inquisitorial. La consulta de las principales ediciones podría ayudar en la fijación del texto.

Antes de establecer criterios editoriales habría que plantearse el problema del destinatario. Dada la importancia de Gil Vicente en el ámbito de la cultura hispánica, y la poca difusión de sus obras en ese mismo ámbito, sería oportuno realizar una edición que permita extender su conocimiento a un sector más amplio de población. Una edición concebida en estos términos deberá ser de fácil lectura, lo que, inevitablemente, lleva a proceder según un criterio de modernización, que permita proponer a un vasto público un texto claro. Obviamente, modernizar no quiere decir abusar de un texto, sino que, por el contrario, se trataría de actualizar en base a normas rigurosamente científicas, que, lejos de alterar el texto, la mantengan fielmente con las características esenciales de su lengua. La fijación de límites en la modernización de un texto no es fácil tarea, y menos aún tratándose de un autor como Gil Vicente, en cuyo caso, a los problemas lingüísticos propios de su época hay que añadir los derivados de su bilingüismo o plurilingüismo. En efecto, una de las dificultades que el editor de obras castellanas de Gil Vicente tiene que afrontar está en relación con la presencia en ellas de numerosos lusismos de vario tipo. Ya Dámaso Alonso ponía el dedo en la llaga al notar el peligro que supone dejar errores no imputables al autor, si no se corrigen, y alterar el texto, si se corrigen indistintamente [20]. Más recientemente, T. Hart se muestra partidario de corregir muchos de los lusismos, «siempre que haya motivo para creer que se deben a un descuido ocasional, sea del poeta, sea de los que imprimieron su obra» [21]. Las correcciones, según el crítico, dan la posibilidad al lector no especializado de acceder al texto. Los motivos que aduce Hart son funcionales; por otra parte, la actuación del criterio expuesto no alteraría la esencia de la obra.

Por lo que se refiere a las partes portuguesas, hay que plantearse la cuestión en términos completamente diversos, puesto que partimos de un hipotético lector español. Por eso no es el posible hispanismo lo que puede preocupar en una edición destinada a un público hispano: el problema está en el texto mismo. Por razones obvias, no es posible identificar el bilingüismo de Gil Vicente con la moda teatral de su época de introducir personajes que hablan lenguas diversas, según su nacionalidad, aunque ambos fenómenos tengan muchos puntos en común. Si en el caso de otros autores la utilización de varios códices lingüísticos no ha supuesto obstáculo mayor, en el caso de Gil Vicente ha condicionado bastante su forma editorial. La barrera idiomática se podría superar dando la traducción de los parlamentos portugueses en nota, criterio ya seguido en la edición de obras por partes portuguesas, italianas, francesas, catalanas. Por supuesto, las acotaciones, siempre en portugués, también se traducirían.

[20] *Tragicomedia de Don Duardos*, CSIC, Madrid, 1942, p. 114.
[21] *Gil Vicente. Teatro*, Taurus, Madrid, 1983, p. 33, cf. también pp. 31-33.

Quizá fuera conveniente dividir los textos en escenas, partiendo de las divisiones internas, a que ya nos hemos referido, y que, indudablemente, responden a un designio del autor de diferenciar las varias partes de las obras. Por otra parte serviría para evidenciar que algunos espectáculos presentados por Gil Vicente constituyen verdaderas anticipaciones de los que se harán más tarde.

CONCLUSIÓN

La edición de las comedias tendría que estar precedida de una introducción articulada en varios párrafos: 1) autor y su época; 2) la comedia en la obra de Gil Vicente; 3) ediciones, problemas textuales, localización de ejemplares; 4) análisis de las comedias, argumento, estructura, acción, personajes, técnica teatral, lengua, versificación; 5) conclusión; 6) bibliografía; 7) normas de la edición.

El texto de las comedias tendría que contar con un aparato crítico adecuado. Un glosario y notas explicativas, si fuera necesario, serían complementos indispensables.

María Luisa TOBAR

HACIA UNA CRONOLOGÍA DE LA POESÍA SATIRICOBURLESCA DE QUEVEDO

Con esfuerzo y saber encomiables, los profesores Blecua y Crosby lograron establecer en sendas listas una cronología fiable para algo más de 300 poemas de Quevedo. De éstos, 144 pertenecen a la sección satíricoburlesca, que en la edición de Blecua comprende un total de 363 poemas [1]. Como me propongo explorar las posibilidades de ampliar en este grupo el número de poesías datadas y de precisar en algunos casos las fechas conocidas, será conveniente examinar primero los criterios empleados por los ilustres quevedistas.

Forzosamente, los criterios para vincular poemas y fechas han sido bastante heterogéneos y se han alcanzado grados desiguales de certeza. Para abreviar, y en orden descendente de exactitud, se podrían agrupar en cuatro apartados: 1.º A falta de las fechas que el poeta o un editor fidedigno pudieran haber asignado a cada poema expresamente, en alrededor de una quincena se ronda este ideal por indicios casi equivalentes: por las fechas de las cartas que incluyen versos (700, 678, 680, 802), por alusiones autobiográficas, como edad del poeta (711), estancias en ciertos lugares (667, 729, 782, 737, 758, 766), por indicación del autor (en carta, en el caso de *Orlando*) o del editor González de Salas (584, 763, 770). 2.º Con más precisión, por ejemplo, que las notas de este último, sirven de indicio en cerca de 30 poemas las pragmáticas o los acontecimientos —festejos o viajes cortesanos, llegadas de embajadores, etc.— a que hacen referencia y que lógicamente son causa inmediata de la composición. 3.º Las alusiones a personas vivas o a obras literarias en las poesías quevedianas se insertan en un período más o menos dilatado de tiempo, determinado por la desaparición del personaje en cuestión o por los ecos de una obra como el *Quijote* (733) o las *Soledades*. 4.º Por último, un importante contingente de poesías carece de otro indicio cronológico que no sea el término *ad quem* de la fecha de impresión o de

[1] Tales listas pueden verse en F. DE QUEVEDO, *Obras Completas, I. Poesía original*, Barcelona: Planeta, 1968 [2], pp. 1396-1403, y en J. O. CROSBY, *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid: Castalia, 1967, pp. 95-174 y 245 y ss. En lo sucesivo, para las citas de versos se dará en el texto el número de la composición a la que pertenecen en la edición de Blecua.

recopilación, cuando figuran en obras propias o, mucho más corrientemente, ajenas: las antologías y florilegios colectivos, impresos o manuscritos, reunidos en vida de Quevedo y seguramente sin su intervención. Claro está que cuanto más tardío sea el romancero o cancionero que acoge poemas de Quevedo, tanto más dudosa será la datación [2].

Con las reservas apuntadas, las listas de Blecua y Crosby consiguen reunir cuanta evidencia cabe inferir de los datos objetivos encontrados dentro o alrededor de los poemas. Pero no siempre tales datos se prestan a una interpretación inequívoca. Algunos críticos ya se han ocupado de enmendar, aclarar o matizar las inferencias, en general acertadas, de Blecua y Crosby [3]. Algún detalle, pasado por alto, habría podido reforzar en algún caso una hipótesis de fecha de composición: ésta se infiere en el romance 752 «Fiesta de toros literal y alegórica» de la alusión al embarazo de la reina Isabel de Borbón, del que se esperaba el ansiado heredero, nacido efectivamente el 17 de octubre de 1629 (vv. 77-80). Pero, como desde 1621 hasta entonces se habían sucedido cinco partos reales malogrados, de los que en vano se había esperado descendencia masculina, hay que acudir a otras referencias que confirman y precisan la fecha apuntada: la mención del título de reina de Hungría para referirse a la infanta María (vv. 81-2), desposada por poderes con el hijo del Emperador en abril de 1629, y de la que se anuncia la inminente partida a Alemania, efectuada en diciembre del mismo año; las alusiones a la guerra entre España y Francia por la sucesión del ducado de Mantua, pretendida por el francés duque de Nevers, entre 1628 y 1631 (vv. 75-76, 105-8, 157-160); el nombramiento del viejo marqués de Spínola como general para dicha guerra en el verano de 1629 [4].

Hay ocasiones, sin embargo, en que el dato que permite fechar un poema plantea un dilema insoluble. Así, las notas de González de Salas que no especifican el destierro o la prisión concretas en que se gestaron ciertos poemas o un par de versos, en el «Epitalamio en las bodas de una viejísima viuda, con cien ducados de dote, y un beodo soldadísimo de Flandes, con calva original» (625), de los que no se ha percatado la crítica: «Si él, que de las Dunas / sus armas sacó ayunas» (vv. 131-2). Identificado el lugar por una nota de Salas como un puerto inglés, las Dunas es el nombre de al menos tres derrotas españolas durante el siglo XVII, dos de ellas, en vida del poeta, frente a los holandeses, en 1600 y 1639 [5].

[2] Esta última sección ronda un total de 60 poemas. Dejo para otra ocasión el desglose más detallado.

[3] Tal es el caso, por ejemplo, de los sonetos 514 y 584. Véase I. ARELLANO, *Poesía satírico burlesca de Quevedo,* Pamplona: Eunsa, 1984, pp. 363-4 y 473-4, respectivamente.

[4] Saco los datos sobre doña María del P. E. FLÓREZ, *Memorias de las reinas católicas de España,* Madrid: Aguilar, 1945, II, pp. 478-79; sobre los partos reales, *ibid.,* pp. 491-97.

[5] Véase, por ejemplo, A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Desde Carlos V a la paz de los Pirineos,* Barcelona: Grijalbo, 1974, pp. 50, 98, 110; M. TUÑÓN DE LARA, ed., *Historia de España,* V, Barcelona: Labor, 1982, pp. 107, 229.

Ante estas aporías de la crítica positivista, es preciso recurrir a claves distintas que superen las limitaciones del método. Basta comparar el «epitalamio» mencionado con poemas y obras satíricas de la última época, para inclinarse por una fecha de composición más próxima —aunque no demasiado, por representarse a un soldado ya carcamal— a la primera que a la segunda batalla. No deja de ser ciertamente una impresión subjetiva, de menor validez que el dato objetivo que proporciona una fecha incontrovertible. Pero ya hemos visto que tales casos representan una minoría y abundan, en cambio, los casos con vagas indicaciones temporales, que pueden con todo ofrecer un sólido punto de partida.

En el breve espacio asignado, no puedo más que esbozar un proyecto o plan de trabajo que permitiría establecer unas fases de desarrollo estilístico dentro de la producción poética satírica y burlesca de Quevedo. Naturalmente, estas premisas se montan sobre el supuesto de que se verifican en el estilo de la poesía satírico-burlesca parecidos procesos evolutivos a los de la prosa[6]. A simple vista, resaltan las afinidades estilísticas entre poemas contiguos en el tiempo y las diferencias con otros poemas más alejados en el tiempo. Así, una primera y elemental etapa de la investigación consistirá en distribuir los poemas, a partir de la evidencia reunida por Bleuca y Crosby, en grupos delimitados por las fechas conocidas, distinguiendo los casos más claros de los dudosos o de los que sólo cuentan con términos *a quo* y *ad quem*. A continuación, y preferentemente a partir de los poemas de fecha más segura, se procederá a comprobar las concordancias de léxico y estilo hasta extraer un conjunto de rasgos coincidentes al que se ajuste un buen número de poemas y que difieren del modelo correspondiente a otros períodos. El cotejo con obras satíricas en prosa o con los entremeses, con fechas de composición generalmente conocidas, puede ser de utilidad para perfilar mejor una serie de recursos estilísticos. Sin alcanzar desde luego la exactitud que en varios casos ofrece un método positivista, el procedimiento esbozado aquí permitirá en fases subsiguientes insertar en las etapas temporales determinadas —por fuerza, de mayor extensión que años— los poemas de fecha incierta (por ejemplo, poemas escogidos en antologías o cancioneros y compuestos en diferentes épocas) y, con mayor osadía, los poemas de fecha desconocida y variantes atribuibles al autor.

De momento, sin embargo, habrá que clasificar y agrupar los poemas de fechas conocidas y extraer de ahí diferentes modelos estilísticos homogéneos. No se me oculta que esto último es lo más difícil de realizar, aunque últimamente se han afinado y perfeccionado considera-

[6] Esta evolución es resaltada por I. NOLTING-HAUFF, *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo*, Madrid: Gredos, 1974, pp. 16-66 y 217-94.

blemente los instrumentos de análisis de la obra satírica de Quevedo [7]. En este campo toda cautela es poca y se requiere un trabajo concienzudo: se han de consolidar lo conocido para extender después los resultados a lo menos obvio. Las etapas cronológicas y estilísticas más fáciles de establecer son los dos polos extremos entre los que discurre la producción literaria de Quevedo: por una parte, las poesías juveniles, en gran medida recogidas en las *Flores de poetas ilustres,* de Espinosa, o la *Segunda parte del Romancero general,* y por otra, los versos compuestos en la prisión de San Marcos. Si hubiera que caracterizar estilísticamente la primera etapa, se observa, además de poemas de factura estilística muy sencilla (seguramente, muy primerizos), una tendencia marcada hacia efectismos puramente verbales, en especial los llamados por Snell «resbalos del significado», en los que las operaciones metonímicas prevalecen sobre las metafóricas, y la realidad aún no aparece transformada por imágenes atrevidas, a lo sumo dotada de ambigüedades y dobles sentidos, como los que manifiestan poemas tan típicos como la conocida letrilla de don Dinero (660) o el romance de la sarna (780). Pero también cabría incluir las respuestas por equívocos de un galán a un catálogo de peticiones de una pidona (736) o el acopio de calambures y equívocos que contiene un soneto sobre la llegada de unos embajadores franceses en 1612 (525). La etapa podría, pues, extenderse hasta ese año y aun el siguiente, del que data un romance (711) sobre la vida en la aldea, llena de transposiciones con la vida de la corte, y con un chiste sobre la luna en cuartos (vv. 57-58), ya ensayado en dos poemas de la etapa vallisoletana (623, v. 30, 782, vv. 1-4). En suma, lo mismo que en el *Buscón* y los primeros *Sueños,* es evidente una preocupación casi obsesiva por las virtualidades engañosas del lenguaje, que, sin embargo, no pasa de la superficie. Como observa I. Nolting-Hauff en los primeros *Sueños,* el «estilo temprano de Quevedo es más agudo que descriptivo y se distingue por su brevedad esquemática... [su] caricatura... vive fundamentalmente de la ruptura ingeniosa de una evidencia no muy rica» [8].

Pese a algunas constantes y a reiteraciones de chistes, no puede ser mayor el contraste estilístico con la producción satírica del otro extremo temporal. En la «Matraca de los paños y sedas» (763) y la «Confisión que hacen los mantos de sus culpas» (687), por ejemplo, se reúnen en compendio todos los rasgos propios de los últimos escritos satíricos del autor: acumulación caótica de imágenes, registros de léxico vulgar, metáforas atrevidas, animización exacerbada, cosificación, unión de

[7] Especialmente, toman el relevo de viejos maestros, como Spitzer, Mas o Dámaso Alonso, A. Mª. SNELL, *Hacia el verbo: signos y transignificación en la poesía de Quevedo,* Londres: Tamesis, 1982; J. IFFLAND, *Quevedo and the Grotesque,* Londres: Tamesis, 1978 y 1983; I. ARELLANO, *ob. cit.*; L. SCHWARTZ LERNER, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo,* Madrid: Taurus, 1983, y *Quevedo: discurso y representación,* Pamplona: Eunsa, 1986.

[8] *Ob. cit.*, pp. 219 y 250.

imágenes dispares, predicaciones metafóricas con lexemas no solidarios, descripciones caricaturescas de personajes gesticulantes, escasez de juegos de voces equívocas, etc. Quevedo apuesta decididamente por la irrealidad y la fantasía de las situaciones sin ampararse como antes en las trampas del lenguaje. De este modo, una imagen bastante audaz en la descripción de la figura de Cabra, «con una nuez tan salida, que *parecía* se iba a buscar de comer forzada de la necesidad», se transforma bastantes años después en un rasgo de la «figura» de don Lesmes: «la nuez, que a buscar mendrugos / del garguero se le sale» (698, vv. 11-12). En otro romance (763), los animales que reclaman sus pieles a los humanos que las visten crean un torbellino similar al de *La hora de todos,* mientras que las metáforas heterogéneas descomponen más que componen a una vieja bañista (770, vv. 101-108).

Tales recursos estilísticos se hacen especialmente densos a partir de la década de 1620, según opina Lía Shwartz Lerner [9]: la línea divisoria entre dos estilos burlescos podría tal vez situarse hacia 1623 en que renacen las esperanzas cortesanas del poeta. Dentro de este período que llega hasta la muerte de Quevedo, las diferencias estilísticas entre los poemas fechados suelen ser de grado y de matiz. Son ilustrativos los tratamientos de un mismo tema en años sucesivos: las descripciones de fiestas taurinas y otros espectáculos de 1623 (673, 677, 723), 1629 (693, 752) y 1631 (767) revelan un proceso de adensamiento de las imágenes y del juego con la elipsis, que aun hoy parece recurso obligado en las crónicas taurinas. Por el hilo de las imágenes que, a lo largo de toda su carrera, le inspira la sequedad del río Manzanares, se comprueba la evolución estilística. El contraste máximo se da entre los versos de ambas puntas de la vida del escritor. En una letrilla muy temprana, quizá de 1602, se lee: «vi los ojos de un puente, / ciegos a puro llorar» (667, vv. 7-8). Y en un romance poco posterior, de hacia 1605, «considera tu Puente, / cuyos ojos claros muestran / que aún no les basta su río / para llorar esta ausencia» (781, vv. 41-44). La misma idea se refuerza con metáforas y un bordoncillo vulgar en un romance compuesto durante su prisión en 1642-43: «Llorando está Manzanares... por los ojos de su puente, / pocas hebras hilo a hilo, / cuando por ojos de agujas / pudiera enhebrar lo mismo» (770, vv. 1-6). En el mismo romance, la imagen de un cauce seco con charcos se traduce así: «En verano es un guiñapo, / hecho pedazos y añicos, / y con remiendos de arena, / arroyuelo capuchino» (vv. 21-24). Se observa en estos versos una profusión de imágenes y una completa metaforización, que suprime la animización de las demás imágenes del río, especialmente en un pasaje parecido perteneciente a otro romance, incluido entre los *Romances varios* (1643), pero remontable a 1623 por una alusión a la prohibición de los cuellos azules: «Estos, pues, andrajos de agua / que en

[9] *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo,* cit., p. 185.

las arenas mendigo, / a poder de candelillas, / con trabajo los orino» (719, vv. 29-32). De modo similar se expresa un romancillo, que por ciertas alusiones personales fecharía entre 1618 y 1621: «Gana de hacer aguas / tiene, o se me antoja: / mucha arena mea, / piedra se le forma» (799, vv. 107-110).

Observaciones parecidas en otros muchos casos facilitarán la posibilidad de asociar unos recursos estilísticos específicos con unos períodos determinados, cuando se conozca siquiera aproximadamente su fecha de composición. Más ardua es la tarea de decidir en los casos dudosos. Pero la mera división en dos grandes fases antes y después de 1620 ya permitiría proceder a revisiones radicales, por ejemplo, en los poemas incluidos en antologías y cancioneros de la última época. Así, de nada valdrá que sendas versiones del romance 776 figuren en los *Cancioneros antequerano* y *de 1628,* pues todo el poema está compuesto por las disemias y silepsis a que tan aficionado era en sus comienzos: «Ya sueltan, Juanilla, presos / las cárceles y las nalgas». Y así podría continuarse. También puede servir para dirimir entre dos o más opciones. Así, la letrilla 650 que comienza «Prenderánte, si te tapas» parece hacer referencia a una pragmática contra los mantos femeninos, pero es inadmisible que corresponda, como opinan Blecua y Crosby, a la promulgada en 1639, a causa del tipo más bien sencillo de juegos de voces que contiene: «la seda a la que se da», «cabestro» / «cabestrillo», «novio» / «novillo». La fecha de la ordenanza de 1610, si no otra anterior, sería más apropiada.

Lo que en definitiva propongo es cierto método y una atención especial al estilo para fundamentar atribuciones de fechas [10]. Con frecuencia confirmaremos intuiciones iniciales. Aun sin evidencia alguna de fechas, ¿a qué mediano conocedor de la obra de Quevedo se le ocurriría, por ejemplo, situar el famoso romance de Diógenes y Alejandro entre la producción primeriza del poeta? ¿Cuánto más seguras no serán nuestras suposiciones si contamos con las muletas imaginarias de unas cuantas indicaciones temporales y de varios importantes trabajos sobre el estilo jocoso de Quevedo? Por este camino, se fecundarán mutuamente nuestros conocimientos del estilo y una futura edición ordenada cronológicamente, aunque sin las arbitrariedades y la falta de criterio de Astrana Marín.

Carlos VAÍLLO

[10] De impresiones acertadas sobre el estilo se vale J. M. BLECUA para adjudicar una fecha a las canciones 622-623 y 626-627 (*ob. cit.*, pp. 625, 636 y 639 notas). También recurre a las comparaciones estilísticas el interesante estudio de R. MOORE, *Towards a Chronology of Quevedo's Poetry,* Fredericton, N. B.:York Press, 1977.

UNA EDICIÓN CRÍTICA PARA *LAS LÁGRIMAS DE DAVID*, LA COMEDIA MÁS DIFUNDIDA DE FELIPE GODÍNEZ

Entre la veintena de piezas supervivientes del teatro de Felipe Godínez, *Las lágrimas de David* merece, sin duda, una atención especial. Aparte de figurar netamente a la cabeza de toda su producción por el número de copias conservadas, es una de las más genuinas representantes de su teatro religioso, género al que debió principalmente su renombre de dramaturgo en lo antiguo. Sobre esta faceta inciden prioritariamente las alusiones de sus contemporáneos, desde las agrias de Quevedo a las encomiásticas de Lope, Montalbán, Ulloa Pereira, Enríquez Gómez o Bances Candamo. Es obra que produce a lo largo de los siglos XVII y XVIII referencias relativamente frecuentes en piezas de títulos de comedias y testimonios de diverso tipo a partir de 1635 en que está constatada su primera representación [1]. Todo ello nos está poniendo de relieve una aceptación y una pervivencia que pocas obras de nuestro teatro religioso disfrutaron.

El éxito de la obra encuentra fundamento en los valores poéticos y dramáticos que el autor ha conjugado en la madurez con sus conocimientos escriturarios, con sus preocupaciones religiosas y existenciales sobre una historia tan querida y evocada por él: la del pecado, el perdón y el arrepentimiento del más grande y trágico de los reyes de Israel. Ningún otro personaje le ha obsesionado tanto. Sus acciones y sus palabras están siempre prestas a aparecer en los pasajes más inesperados de su teatro, y no sólo del testamento [2]. Lo que confiere a la obra un punto adicional de interés.

[1] La comedia fue exhibida en Palacio por la Compañía de Juan Martínez el 14 de septiembre de 1635 (N. D. SHERGOLD y J. E. VAREY, «Some Palace Performances of Sevententh Century Plays», *BSS*, XL [1963], p. 228). El 23 de octubre de ese mismo año Sebastián González contrata cincuenta representaciones con el Hospital General de Valencia, figurando esta comedia entre las ofrecidas (V. ESQUERDO, «Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII; actores que representaron y su contratación por el Hospital General», *BRAE*, LV [1975], p. 463). Esta misma compañía la representa en Palacio en 1636 (Shergold-Varey, art. cit., p. 228).

[2] Antes de 1624 ya había compuesto una comedia con el Rey Profeta como protagonista, la cual aparece designada como *La harpa de David* entre los cargos que se le imputaban al autor en dos de las relaciones del auto de fe de ese año. Asimismo, debió de intervenir en

Por otra parte, la proliferación de copias, que su prolongada aceptación en otro tiempo originó, hace más necesaria una labor de crítica textual que depure las responsabilidades del autor y de los correctores e impresores en el texto que dichos testimonios presentan. Como resultado de tal labor, será posible ofrecer un texto que, aparte de otras variaciones sufridas en la lectura de los versos, no todas las ediciones recogen en su integridad o convenientemente. La gran mayoría por una u otra razón, reduce su número, escamoteándonos algunos pasajes de especial pertinencia, tanto para el sentido de la obra como para acercarnos al pensamiento del autor.

Esperamos que ello contribuya a un mejor conocimiento de su dramaturgia, al fundamentarlo sobre sólidas bases, evitando que pasen por suyas las hechuras de copistas y refundidores [3]. Desde su perspectiva más general, el análisis de la historia editorial de *Las lágrimas de David* puede servir de ayuda para un mejor entendimiento de la difusión impresa de nuestro teatro.

Son trece las ediciones antiguas que se han localizado hasta la fecha en diversas bibliotecas nacionales y extranjeras. Aun siendo amplio este número, las relaciones de dependencia que entre ellas se establecen permiten apreciar que son restos de un volumen de impresos más crecido. Al menos tres son imprescindibles para entender las relaciones que las conservadas establecen entre sí.

El texto transmitido de copia en copia es sustancialmente el mismo, y todos los indicios señalan a Godínez como su autor, permitiendo asimismo, conjeturar que fue compuesta poco antes de 1635, año de su primera exhibición constatada. El tratamiento de temas como el de la misericordia divina o el del honor, los porcentajes estróficos, la arboladura retórica, etc., hacen desaconsejable identificarla —como a menudo se ha hecho— con la denominada *La harpa de David* por dos de las relaciones del auto de fe de 1624 en que compareció Godínez. Temas, estilo, métrica, manifiestan claras afinidades con el teatro escrito en la década de los treinta, periodo relativamente fecundo en la carrera del autor. Esos mismos elementos que rechazan la responsabilidad de Tirso o

el texto refundido de *La venganza de Tamar*, que presenta una suelta tardía (Véase G. VEGA, *Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro. Estudios sobre Felipe Godínez*, Valladolid: Universidad, 1986). Las alusiones al pecado de David o las glosas de sus salmos aparecen en obras de muy diverso tipo, como *Basta intentarlo* o *O el frayle ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser frayle*.

[3] Existe una edición moderna de la comedia, llevada a cabo por E. V. COUGHLIN y J. O. VALENCIA (Valencia: Albatros-Hispanófila, 1986). En ningún momento, sus responsables reclaman para ella el calificativo de «crítica» y, efectivamente, no lo es. Sin atenerse a ningún criterio metodológico, se ha elegido una de las *sueltas* localizadas como base única, respetándose escrupulosamente todos sus dislates en grafías y puntuación, con la pretensión de «no alterar su natural belleza y riqueza sintáctica y estilística».

de cualquier otro autor en la elaboración de *Las lágrimas de David,* a pesar de lo apuntado en algún trabajo reciente [4].

A continuación daremos una noticia sucinta de los testimonios, remitiendo para su descripción detallada al excelente repertorio de M. G. Profeti o a nuestro complemento al mismo [5]. Unicamente se señalará el ejemplar utilizado prioritariamente para el análisis de cada edición; en el mencionado catálogo está reseñada una buena parte de los hasta ahora localizados. Encabezando cada entrada aparece la clave por la que será citada de ahora en adelante [6]:

1. **s.a.I:** 38 EL REY MAS ARREPENTIDO. / COMEDIA FAMOSA / DEL DOCTOR FELIPE GODINEZ. [s.l., s.i., s.a.] 16 hs. 4º sin num. (Profeti, p. 44b §c). MADRID. Nacional. T-14.792 [10].

2. **s.a.II:** LAS LAGRIMAS DE DAVID. / COMEDIA FAMOSA. / DEL DOCTOR FELIPE GODINEZ. [s.l., s.i., s.a.] 16 hs. 4º sin num. (Profeti, p. 45a §d). MUNICH. Staatsbibliothek. 4º p. O. hisp. 51 P.

3. **s.a.III:** LAS LAGRIMAS DE DAVID. / COMEDIA FAMOSA. / DEL DOCTOR FELIPE GODINEZ. [s.l., s.i., s.a.] 18 hs. 4º sin num. (Profeti, p. 44a §a). BARCELONA. Inst. del Teatre. 39.778.

4. **s.a.IV:** LAS LAGRIMAS DE DAVID. / COMEDIA FAMOSA. / DE EL DOCTOR FELIPE GODINEZ. [s.l., s.i., s.a.] 18 hs. 4º sin num. (Vega, p. 136). SANTANDER. Menéndez Pelayo. 34.126.

5. **s.a.V:** COMEDIA FAMOSA. / LAS LAGRIMAS DE DAVID. / DEL DOCTOR FELIPE GODINEZ. [s.l., s.i., s.a.] 18 hs. 4º sin num. (Profeti, p. 44b §b). OXFORD. Taylor. Butler Clarke w 20 (1).

6. **s.a.VI:** Num. 179. / COMEDIA FAMOSA. / LAS LAGRIMAS DE DAVID. / DEL DOCTOR FELIPE GODINEZ. [s.l., s.i., s.a.] 18 hs. 4º sin num. (Profeti, p. 45a §e). MADRID. Nacional. T-14.965.

7. **s.a.VII:** Nu. 179 / COMEDIA FAMOSA. / LAS / LAGRIMAS / DE DAVID. / DEL DOCTOR FELIPE GODINEZ. [s.l., s.i., s.a.] 18 hs. 4º num. las ocho primeras de la [1] a la 8. (Profeti, p. 45b §f). MADRID. Nacional. T-2.638.

8. **Va:** COMEDIA FAMOSA. / LAS LAGRIMAS DE DAVID, / DEL DOCTOR DON FELIPE GODINEZ. [Valladolid, Alonso de Riego, s.a.] 16 hs. 4º sin num. (Profeti, p. 46b §i). MADRID. Nacional. T-14.965.

9. **M:** Num. I. /COMEDIA FAMOSA. / LAS LAGRIMAS DE DAVID. / DEL DOCTOR DON PHELIPE GODINEZ. [Madrid, Manuel Sanz, s.a.] 16 hs. 4º sin num. (Profeti, p. 46b §g). MADRID. Nacional. T-14.792 [15].

10. **M (1740):** Num. I. /COMEDIA FAMOSA. / LAS LAGRIMAS / DE DAVID. / DEL DOCTOR DON PHELIPE GODINEZ. [Madrid, Antonio Sanz, 1740] 16 hs. 4º sin num. (Profeti, p. 47a §l). PARMA PALATINA CC*IV 28.033, XVI.

[4] Ver G. VEGA, op. cit., pp. 107-120.

[5] *Per una bibliografia di Felipe Godínez,* Verona: Università degli Studi di Padova, 1982. «Notas para una bibliografía de Felipe Godínez», *Castilla,* n.º 8 (1984), pp. 127-139.

[6] El orden propuesto pretende reflejar la posición que cada impreso ocupa en el *stemma.* Esto explicaría las aparentes arbitrariedades que existen en algunos puntos de la relación.

11. **M(1751):** *N. 191. /COMEDIA FAMOSA. / LAS LAGRIMAS / DE DAVID. / DEL DOCTOR DON PHELIPE GODINEZ. [Madrid, Antonio Sanz, 1751] 32 pp. 4º (Profeti, p. 47b §n). SEVILLA. Universitaria. 250/230.

12. **M(1751)II:** *N. 191 / COMEDIA FAMOSA. / LAS LAGRIMAS / DE DAVID. / DEL DOCTOR DON PHELIPE GODINEZ. [Madrid, Antonio Sanz, 1751] 32 pp. 4º (Profeti, p. 47b §m). MADRID. Nacional. T-6.443.

13. **B:** COMEDIA FAMOSA. / LAS LAGRIMAS DE DAVID. / DEL DOCTOR DON PHELIPE GODINEZ. [Barcelona, Pedro Escuder, s.a.] 32 pp. 4º (Profeti, p. 46a §h). MADRID. Palacio Real. Teatro español VIII 17.137 vol. IX.

Lo primero que salta a la vista al poner en relación las distintas ediciones es su adscripción a tres módulos básicos, configurados en lo sustancial por la inclusión o no de algunos grupos de versos en las diferentes sueltas:

A: Compuesto por las *sueltas* **s.a.II, s.a.III** y **s.a.IV,** cuyo modelo básico contabiliza 2.983 versos.
B: Representado únicamente por **s.a.I.** Su cómputo de versos es de 2.853.
C: Engloba a las nueve tiradas restantes: **s.a.V, s.a.VI, s.a.VII, Va, M, M(1740), M(1751)I, M(1751)II y B.** Aunque el número de versos puede variar levemente en alguna de ellas por omisión o adición, el modelo básico lo componen 2.910.

La extendida costumbre de la refundición nos ofrece ejemplos tanto del procedimiento del recorte de versos —los llamados *atajos*—, como del de la ampliación. ¿Cómo se ha operado sobre el hipotético original de Godínez en el caso que nos ocupa: por adición —y en este supuesto, sobre cuál de los tipos breves— o por supresión? Es decir, ¿cuál de los tres tipos básicos se aproxima más a ese presunto original? Todos los indicios señalan hacia el modelo A, el de mayor número de versos.

El cotejo de los distintos textos en seguida descarta que el **tipo B** haya podido dar origen a ninguno de los otros dos. Está representado B por una sola suelta: la única que presenta el título alternativo de *El rey más arrepentido* (s.a.1). De inmediato saltan a la vista sus características anómalas. En efecto, a lo largo de sus 2.853 versos, raro es que cada un número escaso de ellos no aparezca, además de las erratas de imprenta producidas por la impericia y el descuido del cajista, los errores garrafales debidos a *lectiones faciliores* de palabras sin que el sentido sea tenido en cuenta para nada. Pero el argumento incontestable para afirmar que se encuentra a mayor lejanía del original que el modelo más extenso nos lo proporciona la consideración de la pertinencia de los grupos de versos que ésta tiene de más sobre aquél.

¿Cuáles han sido los criterios seguidos en la refundición de B? El trueque del título de *Las lágrimas de David* por el de *El rey más*

arrepentido es un indicio de la pretensión del refundidor de hacerla pasar por una comedia diferente, aunque este afán no haya venido acompañado de un trabajo imaginativo de transformación y creación de versos, sino del poco cuidadoso de la supresión. Este, sin embargo, no es meramente caprichoso e indiscriminado. En efecto, parecen perfilarse dos móviles básicos en esta labor: Uno de carácter material, que tiene que ver con la costumbre de acomodar obras que se salen por exceso de la extensión «standard» a un tiempo de representación o a un espacio de escritura inferiores; y otro de tipo interno, que pretende una reconversión de aspectos de índole dramática.

La primera pauta se manifiesta en un buen número de casos, y consiste en restar grupos de versos, que a menudo adoptan el módulo 4: una redondilla, cuatro versos de romance... Así, poco a poco se consigue aligerar el volumen total. El segundo criterio que provoca la supresión de versos parece ser el de limitar las intervenciones cómicas que tienen por protagonista al gracioso Matatías. Un escrupuloso sentido del decoro poético ha podido aconsejar al refundidor el eliminar una parte muy sustancial de las ya de por sí escasas efusiones de donaire de una obra de asunto tan grave y elevado. El responsable de s.a.I ha sido drástico bajo los imperativos de este criterio, sin que en casi la mitad de los casos le haya echado para atrás la anomalía métrica resultante de la supresión.

También el **tipo A** manifiesta su prioridad sobre el **C**, en el que se incluyen los textos más abundantes y conocidos de *Las lágrimas de David*. La refundición tiene un carácter distinto al de B, aunque también consiste básicamente en la resta de líneas.

El interés por ajustar la medida de la obra parece haber tenido menor peso en este tipo, aunque es la única explicación que encontramos en algunos casos. En otros, la mayoría, la razón muy probablemente estribe en el significado de los versos escamoteados.

Con relativa claridad se aprecia el criterio seguido en la eliminación de tres de las secuencias, las cuales agrupan al grueso de los versos suprimidos: vs. 615-622, 1059-1082 y 1147-1150. Se trataría de moralizar, de atemperar, en parte al menos, el erotismo vivo de algunos momentos; característica esta que debió ser causa fundamental de la inclusión de la comedia en el *Indice de Rubín de Cevallos* (1790-1805).

El último de los *atajos* tiene una trascendencia muy superior a la del resto y responde a un criterio diferente. La sustracción de una de las décimas que pronuncia Urías cuando después de muerto se aparece a Bersabé (vs. 2671-2680) priva al lector de cualquiera de las nueve *sueltas* de tipo C —entre las que, como queda dicho, figuran las más conocidas de la comedia— de una de las ideas más absorbentes y repetidas de toda la dramaturgia de Godínez, a la que sin duda le inclinan las dolorosas vivencias por las que ha tenido que pasar en una sociedad que diciéndose cristiana se rige por códigos como los del honor, en virtud de alguno de

cuyos postulados ha sufrido la marginación por su procedencia racial. Tales ideas se encuentran también en la obra de otros autores, pero en ninguna como en la suya la necesidad de convencer al espectador provoca —de forma tan prudente como constante— tal variedad de argumentaciones [7]. Godínez, a través de Urías, cuyo comportamiento ha regulado por la convención del honor hasta un grado extremo incluso, como ningún otro personaje de su teatro, al final, con la trascendencia que las palabras pueden tomar proviniendo de un personaje bíblico, que además da noticia del más allá, manifiesta palmariamente su idea de la imperfección del canon. Esta es la décima que pronuncia Urías, mientras sostiene una espada en la mano derecha y una antorcha encendida en la izquierda:

> Si en este mundo infelice
> viviera yo menos sabio,
> ésta vengara mi agravio,
> de que no me satisfice.
> Más ésta me alumbra y dice,
> brillando en estos aceros
> rayos de luz verdaderos
> contra el duelo vengativo,
> que *en el mundo en que ya vivo*
> *tiene el honor otros fueros.*

La discrepancia con la crítica a este código, o con la forma en que se enfatiza ésta, debieron de motivar su supresión, de manera que el significado de la obra queda mutilado en uno de sus aspectos más importantes.

Un resumen gráfico de la relación de tipos de texto de las *Lágrimas de David* podría ser éste:

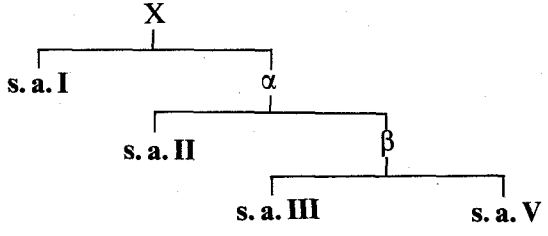
TIPO A
s. a. II
s. a. III
s. a. IV
2.983 vs. ±

TIPO B
s. a. I 2.853 vs.

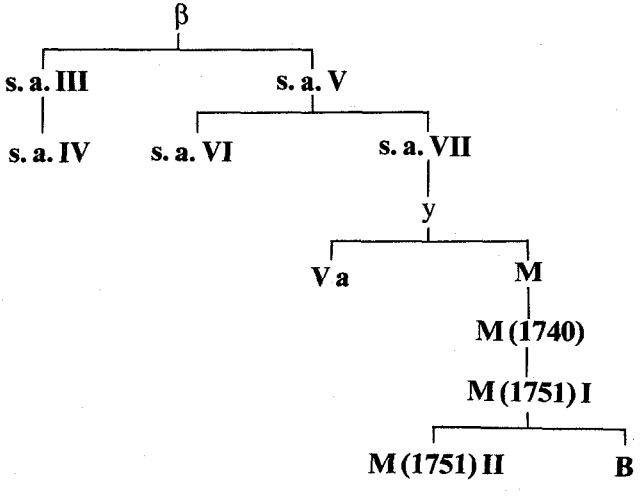
TIPO C
s. a. V s. a. VI s. a. VII Va M M (1740)
M (1751) I M (1751) II B 2.909 vs. ±

[7] Una y otra vez Godínez se encargará de mostrar a sus coetáneos la falacia de tal valor (*La Virgen de Guadalupe*) y su inconsistencia (*Basta intentarlo, Los trabajos de Job, La traición contra su dueño*), o insistirá en que éste no rige para Dios (*Celos son bien y ventura*), que el honor debe basarse en las virtudes y trabajos de cada persona. Esta idea nuclear de todas las contestaciones al código en la época, y sobre la que desde tiempo atrás inciden otros escritores, como Alarcón, teniendo quizá en Erasmo un mentor notable, aparece en bastantes piezas del autor: *Aun de noche alumbra el sol, O el Frayle ha de ser ladrón..., Los trabajos de Job, Cautelas son amistades.*

Tras una minuciosa *collatio* de todas las ediciones conservadas y del análisis de sus variantes, se llega a apreciar con meridiana claridad cuáles son las que se sitúan a la cabeza de la historia conocida de *Las lágrimas de David*. Estas deberán servir de base para reconstruir el arquetipo, el eslabón más próximo al texto de la comedia que se puede recomponer. Asimismo, sus posiciones indican cómo se debe operar con ellas:



Las variantes del resto de las ediciones son producto de los avatares de dicha historia y ajenas al autor:



En el árbol propuesto, X representa el texto de la comedia, hoy por hoy perdido, del que se derivan todos los conservados. Se trata del más cercano al original salido de las manos de Felipe Godínez que podemos recomponer a partir de los testimonios localizados hasta el momento. No hay por qué identificarlo con dicho original, ya que bien podría ser, como parece, una copia más o menos directa en la que se hubiesen deslizado, tanto algunas modificaciones imposibles de determinar con los

testigos disponibles, al haberse producido sujetándose a normas de coherencia métrica, como los errores que sí están apuntados por la transgresión de dichas normas [8]; aunque también cabe la posibilidad de que algunos hubieran sido causados involuntariamente por el propio autor.

Las tres letras del alfabeto griego hacen referencia a otras tantas copias de la obra perdidas, pero de cuya existencia da fe inequívocamente la difusión de determinadas variantes de unas ediciones a otras. Estas copias perdidas son las mínimas imprescindibles para recomponer el cuadro de relaciones que establecen entre sí los testimonios localizados; no quiere decir que no pueda haber más situadas en posiciones intermedias de los trazos o alargando éstos en condición de *códices descripti.*

En teoría, **s. a. I** debería primar sobre el resto de los testimonios de las ramas altas, con un peso para la elaboración del arquetipo del 50 %, frente al 25 % de **s. a. II** y el 12,5 % que tienen cada una **s. a. III** y **s. a. V.** Sin embargo, aparte de los abundantes *atajos* que presenta, los errores y las erratas menudean en los versos conservados, de tal forma que la suspicacia no puede por menos que asentarse en el ánimo del crítico: ¿Hasta qué punto la labor de modificación que se deja ver en las abundantes formas anómalas no afecta también a las que se presentan como correctas?

s. a. II es el más completo de todos los impresos en cuanto al número de versos; sólo a través de él podemos tener acceso a los 2.983 versos que se conocen de la comedia. Pero su relación con X no es directa, como la *recensio* ha demostrado, y así, a los cambios introducidos por α hay que añadir los suyos propios, puestos de manifiesto en las discrepancias con las lecturas coincidentes de **s. a. I, s. a. II** y **s. a. V** Estas dos últimas *sueltas* también tienen su función en cuanto permiten la reconstrucción de β, que a su vez junto con **s. a. II** posibilita la de α.

El resto de las ediciones debe ser desechado en su calidad de *codices descripti.* Es un testimonio de la rica trayectoria editorial de la comedia y, desde una perspectiva más general, ejemplifica sobre los mecanismos de elaboración de *sueltas* teatrales, pero no tienen ninguna funcionalidad en la *constitutio textus.*

Además de las conclusiones concretas sobre el texto de *Las lágrimas de David* que acabamos de ver, el análisis permite apuntar algunas cuestiones sobre la transmisión impresa del teatro español clásico, que vienen a coincidir con lo comprobado en otros casos.

Un vistazo a la familia de *sueltas* de *Las lágrimas de David* revalida,

[8] Son 34 los errores comunes presentes en todas las *sueltas.* Estos, por un lado, indican claramente la pertenencia de todas ellas a una misma familia, facilitando su filiación. Por otro, su volumen nos induce a pensar que el texto que en primera instancia podemos recomponer operando con el *stemma,* es decir, el del Arquetipo, no debe indentificarse con el del Original.

sin ningún género de dudas, lo postulado por distintos estudiosos del formato, con Edward M. Wilson como principal mentor: la prioridad cronológica de las que carecen de pie de imprenta [9]. Las siete analizadas se sitúan en el *stemma* por encima de las tres que aducen imprenta y lugar de edición y de las otras tres que incluyen también la fecha. Este criterio se refleja en las normas de catalogación de buena parte de los repertorios que de este tipo de impresos están viendo la luz últimamente.

La difusión en *sueltas* de una comedia sigue un proceso de copias muy simple y mínimamente crítico por lo general. Los distintos editores, pendientes de la ganancia mercantil, aprovechan un ejemplar impreso previo para copiarlo al pie de la letra. Las ediciones procedentes de las distintas imprentas acusan su evidente parentesco a través de las semejanzas en la distribución del título y personajes del reparto, la fiel correspondencia de versos por página, los paralelismos en la disposición espacial de los endecasílabos, en las grafías, en la puntuación, etc. Esto es lo normal; por supuesto, existen algunos textos que, bajo la responsabilidad del editor o de los miembros de alguna Compañía, consumidoras habituales de este tipo de impresos para sus montajes, han introducido correcciones a los fallos del modelo valiéndose de la conjetura, cuando no la han adaptado a sus intereses editoriales o escénicos, como ocurre en alguna ocasión en *Las lágrimas de David* [10]. Están ausentes, salvo en mínimas y dudosas ocasiones, los fenómenos de *contaminatio*. Ante los errores evidentes, los encargados de las sucesivas reproducciones hacen prevalecer la *enmendatio ope ingenii* sobre la *enmendatio ope codicum*.

Las imprentas se copian sin empacho. Datos aún parciales parecen apuntar determinadas direcciones en tales afanes. Un volumen mayor de trabajos de este tipo permitiría trazar un mapa de la difusión de impresos teatrales.

Germán VEGA GARCÍA LUENGOS

[9] Véase «The comedia suelta: History of a Format», en E. M. WILSON y D. W. CRUICKSHANK, *Samuel Pepy's Spanish Plays*, London: The Bibliographical Society, 1980, pp. 85-120; «*Comedias sueltas - a bibliographical problem*» en E. M. WILSON y D. W. CRUICKSHANK, *The Textual Criticism of Calderon's Comedias*, vol. I de P. Calderón de la Barca, *Comedias*, Farnborough: Hants: Gregg International Publishers, 1973, pp. 211-219.

[10] En dos de las copias de mayor talante corrector —s. a. VII y, sobre todo, M (1751) II— las modificaciones tienen todos los visos de haber sido introducidas con la mira puesta en la representación de la comedia. El incremento y la modificación de acotaciones, buscando una mayor precisión en el comportamiento escénico de los actores, así parecen indicarlo.

ÍNDICE

Páginas

PREÁMBULO 7

I. PLENARIAS

José Manuel BLECUA. *La transmisión de la obra poética de F. Luis de León* 13
James O. CROSBY. *La versión manuscrita de* La hora de todos . 31
Michele DÉBAX. *En torno a la edición de romances* 43
Jaime MOLL. *Aproximaciones a la sociología de la edición literaria* 61
Antonio SÁNCHEZ ROMERALO. *La edición del texto oral* 69
Alan S. TRUEBLOOD. *La traducción de los textos literarios: los sonetos de Góngora* 79
J. E. VAREY. *La edición de textos dramáticos del Siglo de Oro* . 99

II. COMUNICACIONES

José Luis ALONSO HERNÁNDEZ. *El* Teatro Universal de Proverbios, *de Sebastián de Horozco* 113
Ignacio ARELLANO. *Varias notas a lugares quevedianos: fijación textual y crítica filológica* 123
María Dolores de ASÍS. *Edición crítica de las* Castigationes in Pomponium Melam, *de Hernán Núñez* 133
Kenneth BROWN. *Problemas y otros detalles referentes a la búsqueda de fuentes manuscritas y a la preparación del texto crítico: un ejemplo, la poesía catalana del Barroco* 141
Sofía CARRIZO RUEDA. *Alcances de la presencia bíblica en textos del Siglo de Oro* 147
Antonio CRUZ CASADO. *Problemas en torno a una obra narrativa inédita:* Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique 153
María Pilar CUARTERO SANCHO. *Fuentes latinas del Renacimiento en la* Floresta española *de Melchor de Santa Cruz* 161

Ángel DELGADO GÓMEZ. *El hispanismo y la crónica de América: ¿por qué editar y estudiar a Hernán Cortés?* 169
Mariana DIMITROVA. *La edición de textos españoles clásicos en Bulgaria* 177
Henry ETTINGHAUSEN. *Editar la prensa* 183
Juan FERNÁNDEZ JIMÉNEZ. *La fijación del texto en el caso de manuscritos inéditos* 189
Manuel FERRER-CHIVITE. *Un provisional* stemma *para las ediciones de* La segunda parte de Lazarillo de Tormes *(1555)* 195
Carmen GALLARDO MEDIAVILLA. *Una edición de los «Fragmenta poetarum latinorum» de Antonio Agustín: mss. 7901 y 7902, de la Biblioteca Nacional de Madrid* 203
Víctor GARCÍA RUIZ. *Una nota explicativa a* El lindo Don Diego, *de Moreto: Mosquito revela la impotencia sexual de Don Diego* 209
Ana María GIL RIBES. *El* ornatus *y la* dispositio *en la edición de textos poéticos del Siglo de Oro (El* Libro de los Retratos *de F. Pacheco y las* Flores *de 1605 y 1611)* 219
Agustín de la GRANJA. *Una coma omitida en* El viaje entretenido 227
Margaret RICH GREER. *De la mano al ordenador: un proyecto mecanizado para la identificación de copistas teatrales del Siglo de Oro* 231
Luis IGLESIAS FEIJOO. *Modernización frente a «old spelling» en la edición de textos clásicos* 237
Ángel IGLESIAS OVEJERO. *El relato oral en la época clásica y en el folklore moderno: el caso del blasón popular* 245
Hans JANNER. *Nuevos criterios para editar glosas* 253
María Jesús LACARRA. *Pervivencia y transmisión del cuento medieval en la Edad de Oro* 261
Adrienne LASKIER MARTÍN. *La «sonetada», o los problemas de una escondida poesía bufonesca* 271
Adriana LEWIS GALANES. *Hacia una edición de* Historia de la Nueva México *de Gaspar de Villagrá (Alcalá: Luis Martínez Grande, 1610)* 279
María Luisa LOBATO. *La edición de textos teatrales breves* 287
Begoña LÓPEZ BUENO. *Sobre la práctica de edición de textos poéticos. Dos casos diversos: Gutierre de Cetina y Francisco de Rioja* 295
Donald MCGRADY. *Notas para la edición de las comedias de Lope, con énfasis sobre la anotación bíblica* 303
José M. MARTÍNEZ TORREJÓN. *Para una edición de* El Scholástico, *de Cristóbal de Villalón* 309
José María MICÓ JUAN. *Problemas de anotación del* Guzmán de Alfarache 319

Raquel Mirian de ALFIE. *El manuscrito autógrafo de* El águila del agua *de Vélez de Guevara: problemas de edición* 325
Michel MONER. *Aspectos de la teatralidad en el* Viaje de Turquía 333
Alberto MONTANER FRUTOS. *En torno a la tradicionalidad de los textos aljamiados: problemas de transmisión y criterios editoriales* 345
Bienvenido MORROS. *Problemas de Garcilaso: la epístola a Boscán (versos 5 y 6)* 353
Rosa NAVARRO DURÁN. *La edición de los* Libros de suertes ... 361
Antonio PÉREZ LASHERAS. *Problemas de edición de la* Fábula de Píramo y Tisbe *de Góngora* 369
Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO. *La transmisión textual del «Códice de autos viejos»* 377
Alfonso REY. *Notas sobre la puntuación en Quevedo* 385
Josette RIANDIÈRE LA ROCHE. *Editar a Quevedo: textos y contextos* 393
Julio RODRÍGUEZ LUIS. *Para una edición crítica de las* Novelas ejemplares 405
Melchora ROMANOS. *La aventura de editar a un comentarista de Góngora* 413
José ROMERA CASTILLO. *Preliminares para la edición del auto sacramental* La cruz donde murió Cristo 421
Pedro RUIZ PÉREZ. *Los repertorios latinos en la edición de textos áureos. La* Officina poética *de Ravisio Textor* 431
Evangelina RODRÍGUEZ, Josep Lluis CANET y Josep Lluis SIRERA. *La edición de las* Actas de los Nocturnos 441
Jacqueline S. DE FERRERAS. *El diálogo humanístico: características del género y su reflejo tipográfico, algunas observaciones para futuras ediciones* 451
Florencio SEVILLA ARROYO. *Sobre un apéndice del* Viaje de Turquía: *la «Turcarum origo»* 459
María Luisa TOBAR. *Para una edición de las comedias de Gil Vicente* 469
Carlos VAÍLLO. *Hacia una cronología de la poesía satírico-burlesca de Quevedo* 477
Germán VEGA GARCÍA LUENGOS. *Una edición crítica para* Las lágrimas de David, *la comedia más difundida de Felipe Godínez* 483

Available from any bookseller, or from the publisher's distributors:

United States and Canada:
Boydell and Brewer Inc.
P.O. Box 41026
Rochester
N. Y. 14604
EE.UU.

Great Britain and rest of the world:
Boydell and Brewer Ltd.,
P.O. Box 9
Woodbridge,
Suffolk,
IP12 3 DR.
Inglaterra

Orders from Spain should be addressed to:

Editorial Castalia
Zurbano, 39
28010 Madrid

ISBN 07293 0305 5