

Edición y anotación de textos del Siglo de Oro (J. Cañedo e I. Arellano, eds.), Eunsa, Navarra, 1988. Anejos de RILCE, n.º 4.

Editar un texto del Siglo de Oro implica para el estudioso todo un sistema de elecciones entre alternativas críticas y teóricas posibles, en un camino que hoy en día está todavía sometido a notable discusión y no pocas posturas enfrentadas. Por ello cualquier esfuerzo de clarificación práctica y teórica ha de ser, por necesario, bien recibido. El volumen que comentamos incluye, de manera aproximada, el conjunto de las ponencias de un seminario organizado por la Universidad de Navarra en torno a este tema. Algunas de las ponencias han sido publicadas aparte (*Criticón*, n.º 37), y otras han sido sustituidas por estudios concretos que entonces no se abordaron, pero que entran en la idea del volumen, a veces reforzando su carácter de aproximación práctica a fenómenos generales de la edición y anotación.

Conviene insistir en la cuidadosa diferencia entre *edición*, con problemas específicos, y *anotación*, con técnicas o planteamientos de otro orden, aunque a veces ambos converjan. En cuanto el desbrozamiento del concepto y límites metodológicos y críticos de la *edición*, la tarea que se aborda en este volumen era inexcusable, entre otras razones por ser urgente un debate sobre los límites de aplicación de metodologías como las neo-lachmannianas para textos del Siglo de Oro. No se puede seguir reproduciendo un sistema de edición basado en técnicas de fijación y crítica textual de documentos de los siglos latinos y medievales, para abordar la edición de obras que se producen cuando el fenómeno de la imprenta lleva más de un siglo de consolidación. En este sentido los trabajos recogidos en el volumen prestan un notable servicio, considerándolos globalmente, para plantear cuáles son los criterios específicos que requiere la edición de obras del Siglo de Oro.

Creo que el conjunto de los trabajos se puede subdividir en cuatro apartados, según aborden preferentemente la *tipología de la anotación*, los problemas generales de *edición* (fijación de textos, transmisión y fuentes) o cuestiones de tipo teórico. El cuarto apartado, que vale como ejemplo práctico de casos concretos, incluiría los breves textos que aquí se ofrecen ya editados, no siempre con criterios coincidentes.

En el primer apartado, de tipología de la anotación, podemos englobar los estudios de H. Flasche, R. Jammes, M. Moner, J. M. Oltra y F. Cerdan, que abordan cuestiones de anotación de obras de Calderón, Góngora, del romancero y de Paravicino. Flasche propone

una edición comentada de las variantes de un soneto calderoniano del auto sacramental «Tu prójimo como a ti», a partir del estudio de once variantes manuscritas, una de ellas tal vez autógrafa de Calderón. El ilustre calderonista de Hamburgo me permitirá discrepar en uno de los planteamientos críticos que ofrece. Entiendo que la explicación del uso de la forma verbal *-ara/-era*, frente a la alternativa *-ase/-ese* no requiere explicaciones del tipo de *irrealidad, posibilidad* o valores semánticos del tiempo verbal, sino una más sencilla: el fonema /s/, silbante sordo, utilizado con rima para *todos* los versos de los dos cuartetos, hubiera producido una evidente cacofonía que no se da con el fonema /r/, vibrante sonoro. La mera textura fonostilística del poema es esencial para su construcción, y en este sentido serían importante someter a las pruebas típicas de contraste a partir de trabajos como los de I. Fonagy, el corpus de variantes de Calderón. En cuanto a la interpretación del primer verso «Si esta sangre por Dios hacer pudiera» parece más justa la tercera interpretación, que Flasche da en nota como alternativa, que las otras dos en las que basa su sistema de explicación anotada. Lo lógico, a partir de esta misma alternativa ofrecida por Flasche, habría sido proponer la anotación a partir de ella y cotejar los resultados. Los trabajos de R. Jammes (la *Segunda soledad*) y M. Moner (las voces poéticas del soneto «A la Mamora») ofrecen puntos de vista interesantes y discutibles para abordar la siempre ardua tarea de editar a Don Luis. En cuanto al estudio de J. M. Oltra sobre los romances en torno a Ramiro II y la Campana de Huesca, sin duda representa un esfuerzo coherente para proponer un cuadro metodológico que permita organizar la edición de «motivos» sistematizados del Romancero. Las reflexiones críticas de F. Cerdán para editar a Paravicino se centran en varios problemas que por su carácter general interesarán a todos (modernización de ortografía, puntuación, cita de fuentes clásicas, etc.). La revisión del problema de las mayúsculas, apoyada en un estudio del lingüista M. Launay, parece especialmente acertada y bien fundamentada.

En cuanto a los problemas clásicos de edición, donde a mi juicio se encuentra lo más interesante del volumen, los estudiosos de Moreto habrán de leer con provecho el trabajo de análisis de fuentes de una obra injustamente olvidada, *La fuerza de la Ley*, cuya construcción y uso de fuentes rastrea el profesor Fradejas con el mayor rigor, contribuyendo a aclarar las técnicas de composición del dramaturgo, no siempre bien entendido en su quehacer estético. Pablo Jauralde incluye un trabajo sobre las ediciones póstumas de obras de Quevedo, con apuntes obvios y necesarios sobre los usos de los editores de la época. Henri Guerreiro plantea la edición crítica de una obra olvidada de Mateo Alemán, el *San Antonio de Padua*, a partir, precisamente, de las pautas dadas por el propio Mateo Alemán en su *Ortografía castellana* (México, 1609), extractando un par de citas que resultan de notable interés y picante lectura. Del mayor interés es también el estudio de la Patraña XX de Timoneda, cotejada con los motivos correspondientes del *Asno de Oro* en la traducción clásica de López de Cortegana. El trabajo del profesor Romera Castillo a este respecto completa y esclarece los procesos de filiación textual de Timoneda, que Romera había estudiado en su conocida edición de esta obra. Como cierre de este apartado me voy a detener algo más en el análisis del trabajo del profesor Dadson sobre algunos sonetos del Conde de Salinas. Observa Dadson que la edición de Salinas «presenta algunos problemas casi únicos e insolubles». Al mismo tiempo señala que los sonetos X y XII de los que él ofrece edición, se encuentran en el manuscrito de Evora, que A. L-F Askins, su editor moderno, entiende ha sido compuesto entre 1605 y 1610. Por otra parte, Dadson habla de «otros cuatro manuscritos de bastante fiar». Dadson, a partir de aquí, establece un texto base para cada uno de los seis sonetos que edita, y luego introduce las variaciones de los restantes, siguiendo la técnica descriptiva usada por B. Ciplijauskaité en su conocida edición de Góngora. Esto le permite al lector reconstruir en su integridad todos los sonetos según los restantes manuscritos. Pues bien, hecha esta operación queda claro uno de los problemas que Dadson considera insolubles.

Es muy sencillo. En realidad no hay una familia textual, de la que todos los sonetos son variantes, sino *dos* familias diferentes. De una de ellas el manuscrito 4117 de la B. N. representa la variante principal que corresponde a la redacción primitiva; señalo al paso que la edición de poesías de Salinas hecha por Luis Rosales está basada precisamente en este manuscrito. Las pruebas para sostener lo que digo son contundentes. Así, en el soneto I, el último terceto, según Dadson, tiene esta forma de base: «A servir aprendí para serviros; / derivanse de vos las hermosuras:/sol adoraba el que adoró sus rayos». Esta forma de base corresponde al ms. B 2460 de la Hispanic Society. Ahora bien, el manuscrito 4117 de la B.N. ofrece este otro terceto: «Derivanse de vos las hermosuras / y van naciendo acá para serviros / porque sois el sol y ellos los rayos». Aquí no hay variantes de copia, sino dos fases diferentes en la elaboración del poema. El soneto XII, presenta una alternancia similar, especialmente en el verso 9: «cuanto más amo, menos de vos quiero» (versión de base, Ms. 4152 de la B.N.) con variantes de copia claramente erróneas por hipermetría en BGUC 526, pero variante independiente en 4117 «tanto más me amo, cuanto más os quiero». El caso más espectacular de autonomía en las variantes de 4117 está en el soneto XVI, verso quinto, que Dadson edita siguiendo el cancionero de Manuel de Faria y Sousa, ms. 3992, pero añadiendo una corrección errónea e innecesaria. El verso no puede ser nunca el que edita Dadson «De verse incapaz la alabanza llora», que no corresponde a un endecasílabo, sino cualquiera de las dos familias de variantes. O bien «De verse muda la alabanza llora» (ms. 4117), o bien «Verse incapaz el alabanza llora» según Coimbra 316, seguido por 2460 de la Hispanic Society. Está claro que la alternancia en el verso 2 de «extremo de» frente a «límite de» revela que el ms. 4117 no representa ningún error de copia, sino una fase diferente de composición. Que la fase de este manuscrito es la inicial, la más antigua, lo confirma el que el manuscrito de Askins contiene el poema XII, que está también en el 4117, en donde la variante «tanto más amo / tanto más me amo» (Askins-4117) representan variantes de la misma familia frente a las variantes «Cuanto más amo», de la familia opuesta. Como el manuscrito de Evora parece ser anterior a 1610, y coincide con el 4117, esto confirma que la familia divergente es la posterior a esa fecha. Creo que esto es una buena prueba del interés global del volumen que comento; aunque la elección editorial de Dadson es equivocada en algún verso concreto, e insuficiente al no haber contemplado la hipótesis de la doble familia, la cantidad de datos y la claridad de su descripción permite reconstruir el problema y ofrecer una solución que, esperamos, contribuirá a desbrozar el arduo problema de editar al Conde de Salinas.

El apartado de edición de textos incluye una edición de la carta a Luis XIII, de Quevedo, preparada por S. Arredondo, una anotación a la Segunda parte de los versos y loas de Lisandro, de Carlos Boyl, preparada por C. Faliu-Lacourt y la edición de un vejamen de la Academia del Buen Retiro, a cargo de O. Gorsse, textos todos ellos interesantes para completar nuestro conocimiento de obras menores de la época.

En cuanto a las propuestas de corte teórico o metodológico, resumidas en el denso artículo de Kurt Spang, en la comunicación de K. y R. Reichenberger y en las conclusiones finales de Cañedo y Arellano, creo que podemos resumir todo ello con el mero extracto de dos párrafos de la intervención final de los editores: «Numerosos participantes insistieron en la modernización total, siempre que la grafía no tenga relevancia fonética. No se apreció la utilidad de conservar grafías antiguas, que parecen perpetuarse por la fuerza de la tradición crítica. La ponencia de los profesores Reichenberger planteó muy de lleno algunos problemas básicos. Recuerdan que hay varias opciones: conservación total, conservación parcial de accidentales, modernización total. Las primeras vienen a ser imposibles cuando se cuenta con numerosos testimonios divergentes en sus características sin que ninguno pueda tomarse como base clara. Un caso límite, que adujo el prof. De la Granja es el constituido por

documentos únicos y poco accesibles. En este caso la conservación a ultranza podría justificarse como fuente de material de trabajo para otros investigadores, si bien el facsímil cumpliría mucho mejor esa función... Para la labor de anotación sería necesario poder disponer de muchos repertorios, de misceláneas, florestas, silvas y otras obras de esta clase, que fueron enormemente manejadas en el XVI y XVII, y que generalmente están hoy poco estudiadas y conocidas: la elaboración de catálogos y edición de estos repertorios como material auxiliar es un ancho campo abierto a los estudiosos».

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ

M.^a DOLORES TORTOSA LINDE: *La Academia del Buen Gusto de Madrid (1749-1751)*, Universidad de Granada, Departamento de Filología Española, 1988 (125 páginas).

M.^a Dolores Tortosa nos ofrece en este libro una síntesis de sus tesis doctoral, impulsada por su maestro, el fallecido Nicolás Marín, tan buen conocedor de la poesía del setecientos.

La autora, partiendo del ms. 18.476 que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, se propone desvelar el desarrollo y funcionamiento de la academia literaria más importante de la primera mitad del siglo XVIII: la Academia del Buen Gusto de Madrid, nacida gracias al mecenazgo de la Marquesa de Sarriá.

Antes de adentrarse en tan ardua tarea, la profesora Tortosa aporta, en la *Introducción*, valiosísimos datos sobre las actividades de las academias literarias que han precedido a la del Buen Gusto; y aunque destaca la labor de ésta como aglutinante de las tendencias más significativas de la poesía de su tiempo, echamos en falta un mayor detenimiento en este aspecto que creemos fundamental, quizás omitido por la brevedad del libro o por haber sido abordado con anterioridad por Caso González en su artículo *La Academia del Buen Gusto y la poesía de la época*.

La descripción pormenorizada del manuscrito posee gran valor para los historiadores y estudiosos de la literatura, si bien nos hubiera gustado encontrar —la autora promete continuar sus investigaciones— la edición completa de los textos, sólo recogida de forma parcial por L. A. Cueto en su *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII*, edición, recordemos, del siglo XIX.

A pesar de las dificultades con que tropieza a causa del desorden y las pérdidas que se registran en las actas, M.^a Dolores Tortosa no se limita a la mera descripción; todos los datos recogidos los aprovecha para enjuiciar, con suma prudencia, la historia externa de esta academia dieciochesca (cronología, académicos que ocultan sus nombres bajo seudónimos, asistentes que pertenecen a la alta nobleza) y lo que es más interesante, su organización y funcionamiento internos, que resumiremos en las siguientes líneas: las sesiones se celebraban en el palacio de la Marquesa de Sarriá los jueves por la noche una o dos veces al mes. Presididas siempre por la mecenas, existían además un Vicepresidente, un Fiscal y un Secretario, cargos éstos que se renovaban con cierta regularidad y tradición, ya que el Vicepresidente saliente debía leer una erudita Oración y el Fiscal el satírico Vejamen. Con rígido protocolo cada participante exponía los papeles que llevaba para ese día; una vez terminado el acto se repartían los asuntos para la próxima. A continuación se disertaba sobre las poesías recitadas (la famosa conferencia) pero también sobre obras dramáticas o críticas, e incluso excepcionalmente se representaba alguna pieza con la anfitriona como actriz principal. Por tanto, llega a la conclusión de que la Academia del Buen Gusto presenta mucha semejanza en su regulación con las Academias del Siglo de Oro y cuyo precedente inmediato es la grana-