

# Contaminaciones de autor en la canción de Quevedo “Pues quita Primavera al año el ceño”\*

ALBERTO BLECUA PERDICES

Universidad Autónoma de Barcelona

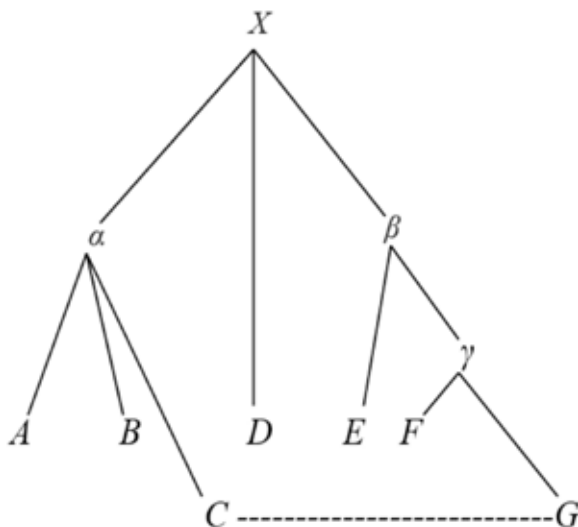
<b>Título:</b> Contaminaciones de autor en la canción de Quevedo “Pues quita Primavera al año el ceño”	<b>Title:</b> Contaminatios by Author in the Quevedo’s Song “Pues quita Primavera al año el ceño”
<b>Resumen:</b> El presente artículo pasa revista al concepto de “contaminación”, uno de los caballos de batalla de la crítica textual; la ejemplifica a partir del ejemplo XXXVI del <i>Conde Lucanor</i> y de la canción de Quevedo “Pues quita Primavera al año el ceño”, que el autor del <i>Buscón</i> retocó hasta en seis ocasiones.	<b>Abstract:</b> This paper reviews the concept of “contamination”, one of the battlegrounds of Textual Criticism. I have chosen to explain it the <i>ejemplo</i> XXXVI of <i>El Conde Lucanor</i> and one song of Quevedo “Pues quita Primavera al año el ceño”, that the writer of the <i>Buscón</i> profiled six times.
<b>Palabras clave:</b> Contaminación, Crítica Textual, Quevedo, “Pues quita Primavera al año el ceño”.	<b>Key words:</b> Contamination, Textual Criticism, Quevedo, “Pues quita Primavera al año el ceño”.
<b>Fecha de recepción:</b> 20/12/2016.	<b>Date of Receipt:</b> 20/12/2016.
<b>Fecha de aceptación:</b> 28/12/2016.	<b>Date of Approval:</b> 28/12/2016.

El método neolachmanniano, tal como expuse en mi *Manual de Crítica Textual*, es, en teoría, perfecto si en la práctica cada uno de los testimo-

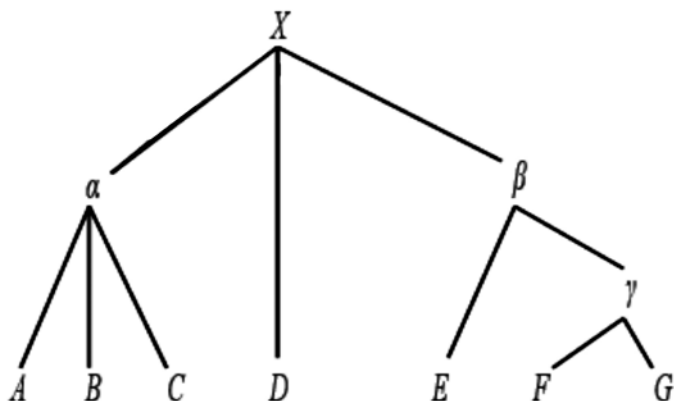
\* Como dediqué unas páginas al problema en mi *Manual de Crítica Textual*, Madrid, Castalia, 1983, y me parece que siguen siendo claras y razonables —salvo los dos ejemplos del *Libro del buen amor*, que ahora no creo que sean contaminaciones, sino fruto del azar—, me he limitado a reproducirlas con ligeros cambios. Añado, como novedad, un caso de contaminación de autor en una canción de Quevedo, que el autor del *Buscón* retocó hasta en seis ocasiones.

nios mantuviera una transmisión pura en línea directa de su inmediato modelo y no intervinieran factores humanos muy variados. Pero la realidad no siempre se ajusta al molde ideal. Ocurre con frecuencia, en particular en la tradición medieval —y, por supuesto, en la clásica—, que los copistas trabajan con dos o más modelos a la vez y componen un texto híbrido o contaminado<sup>2</sup>. Numerosos errores conjuntivos de su modelo son subsanados con otras ramas y resulta sumamente dificultoso descubrir su filiación auténtica, porque, como ya se ha indicado, encontrar errores comunes en las ramas altas es el punto más delicado de la crítica textual.

La contaminación se detecta cuando dos o más testimonios presentan errores conjuntivos y a su vez uno de ellos da una lección que coincide no accidentalmente con la de otra rama, que previamente ha sido separada de la anterior por los errores separativos. A través de los errores conjuntivos y separativos se ha llegado, por ejemplo, a construir el siguiente *stemma*:



2 Sobre la contaminación en general, véase Silvio D’Arco Avalle, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1972, pp. 70-86. Para los textos medievales, en particular, véase Cesare Segre, “Appunti sul problema della contaminazioni nei testi in prosa”, incluido y traducido en este monográfico de la revista *Creneida*. Remito asimismo al recentísimo *Contaminazione / Contaminazioni*, publicado por *Critica del testo*, XVII, 3 (2014).



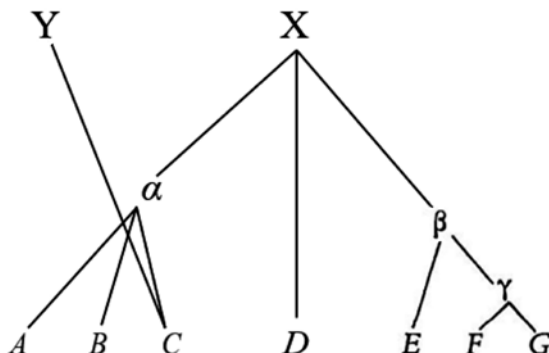
En este caso  $C$  y  $G$  no pueden leer en común frente a  $\alpha$  ( $A + B$ ),  $D$  ( $E + F$ ); ni  $B$  puede hacerlo con  $D$  frente a  $\alpha$  y  $\beta$ , etc., porque pertenecen a conjuntos distintos.

Así, entre  $C$  y  $G$  habrá tenido lugar una contaminación, cuya dirección nos es, en principio, desconocida. Descubrir la dirección de la contaminación no siempre es hacedero. Pero las contaminaciones no ocurren al azar, sino que obedecen a motivos concretos. Habitualmente un copista contamina cuando su modelo presenta un lugar confuso o una laguna. Si, por ejemplo, en el caso indicado,  $CI$  lee como  $D$ , y ( $E + F$ ) presenta una lección errónea o anómala, se deduce que ha acudido a la rama  $C$  para subsanar el error —o presunto error advertido—. Si, en cambio,  $CI$  presentara una lección dudosa, no sería posible demostrar la contaminación con  $G$ , porque para que esto ocurriera  $G$  debería representar a  $\beta$ , pero  $G$  solo puede representar a  $\beta$  en el supuesto de que  $E$ ,  $F$  y  $G$  trajeran lecciones singulares y  $G$  leyera en común con  $D$ , porque si  $E$  o  $F$  lo hicieran con  $D$  representarían a  $\beta$ .

El mayor peligro de la contaminación ocurre en las ramas altas en donde si, por ejemplo,  $\alpha$  contamina con  $D$  y diera la lección de  $X$ , nosotros, de acuerdo con la mecánica del *stemma*, consideraríamos la lección de  $\alpha D$  como la propia de  $X$ . Muy difícil resulta también discernir la contaminación que ha tenido lugar entre miembros de una misma familia. Si, por ejemplo, en la familia  $\alpha$ ,  $A$  contamina con  $B$ , pensaremos que reproducen la lección del subarquetipo  $\alpha$ , mientras que puede ser  $C$  quien la represen-

te. En este caso, si  $D$  leyera como  $\beta$  no habría problema, porque darían la lección de  $X$ . En cambio, si  $D\gamma$  presentaran lecciones independientes, el editor tendría que optar entre la lección de  $D$ , la de  $\gamma$  y la de  $\alpha$ , que indicaríamos erróneamente con  $AB$ .

Más grave aún es la situación que se produce cuando una rama o una familia ha contaminado con una rama perdida del arquetipo o con otro arquetipo desaparecido también<sup>3</sup>, porque pensaríamos que se trataría de una *lectio singularis* sin valor para la reconstrucción del arquetipo. Por ejemplo:



Si por diferentes motivos  $A$ ,  $B$ ,  $D$  y  $\beta$  leyeran independientemente, sería muy difícil notar que  $C$  trae la lección correcta a través de una contaminación con una rama perdida de  $X$  o de  $Y$ . Podría darse la circunstancia de que en  $X$  existiera una laguna con ayuda de otro arquetipo perdido. Por lo general, este tipo de contaminaciones se llevan a cabo para rellenar lagunas<sup>4</sup>, pero también para incluir adiciones. Las copias de textos clásicos salidos de las plumas de los humanistas y los manuscritos medievales de textos escolares, presentan, en este sentido, más problemas que los textos

3 Sebastiano Timpanaro, *La genesi del metodo di Lachmann*, Turín, UTET, 1963, pp. 143-144, denomina a la contaminación que se produce entre los descendientes del arquetipo *intrastematica*, y *extrastematica* a aquella que procede de otro arquetipo. Como *función* no puede plantearse el problema en estos términos; habría que referirse a otra rama perdida de  $\Omega$ . Para este concepto de *función* remito a mi *Manual* (pp. 70-71).

4 Ya lo indicó Paul Maas, *Crítica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1963, p. 11.

literarios en lengua vulgar, pero en estos también la contaminación con arquetipos o ramas perdidos puede considerarse un fenómeno normal.

Contra el veneno de la contaminación no es fácil encontrar remedios eficaces<sup>5</sup>. Conviene señalar, sin embargo, que rara vez se contaminan los errores; por el contrario, donde existen errores evidentes es fácil que el copista contamine para subsanarlos. Conviene igualmente no confundir las contaminaciones con las correcciones conjeturales de copistas que, de manera independiente, coinciden en sus lecciones; ni confundirlas con los cambios y modernizaciones que dos copistas pueden llevar a cabo por su cuenta al hallarse en ambientes culturales afines. Y, en fin, señalaremos que la contaminación rara vez se limita, cuando se trata de una obra extensa, a un solo lugar. Por lo que respecta a los textos medievales, el editor deberá tener en cuenta que los copistas solían utilizar a lo largo de la obra cuadernos que podían proceder de distintas ramas textuales.

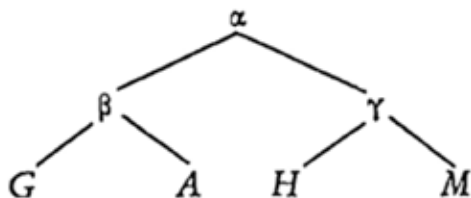
Doy a continuación un ejemplo de contaminación evidente que se da en la tradición de *El Conde Lucanor*. El pasaje de *El Conde Lucanor* (exemplo XXXVI) es el siguiente:

- Mas, quando vino la noche et los vio echar en la cama,  
fizole muy grave de sofrir et endereçó a ellos por los  
matar. Et yendo así muy sañudo, acordándose del seso  
que conprara, estido quedo.
- 5 Et ante que matasen la candela, comenzó la madre a decir  
al fijo, llorando muy fuerte:  
—¡Ay, marido et fijo señor! Dixieronme que agora llegara  
una nave al puerto et dizían que viníadaquella tierra do  
fue vuestro padre. Por amor de Dios, id allá eras de grand
- 10 mañana, et por ventura querrá Dios que sabredes algunas  
buenas nuevas dél.  
Quando el mercadero aquello oyó, et se acordó como  
dexara en cinta a su muger, entendió que aquel era su fijo.

---

5 A la célebre frase con la que se cierra el manual de Maas replicó Silvio D'Arco Avalle, "Di alcuni rimedi contro la *contaminazione*", en *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 171-172.

De los seis testimonios que han transmitido *El Conde Lucanor* —*S, P, H, M, A* y *G*—, cuatro se remontan a un subarquetipo común con la filiación siguiente:



Es decir, *HMGA* presentan errores comunes, al igual que *HM* y *AG*. Ante esta situación, no pueden darse lecciones equipolentes entre *SPM* y *HGA*, a no ser que se trate de errores poligenéticos o de innovaciones accidentales comunes. Sin embargo, en el pasaje anterior se produce esta anomalía:

5            la candela *SPM*: la lumbre *HGA*

Como puede observarse, se trata de un caso de sinonimia en el que no sabemos si la contaminación se ha producido entre *H* y *GA* o entre *M* y *SP* (o *S, P*). Habitualmente, en estas situaciones es muy difícil determinar la dirección de la contaminación; no obstante, en esta ocasión una adición de la rama *H* permite llegar a una conclusión bastante firme. La adición es la siguiente:

12            Quando el mercadero aquello oyó *SPMGA*  
                  E el mercadero que estava aguardando quando matasen la  
                  candela, su cuchillo en la mano para los matar, e oyó *H*

Cuando se hizo esta novelesca ampliación, la rama *H* leía *candela* como *M*, y por consiguiente la lección *lumbre* es posterior a esta adición. Con toda probabilidad, pues, la rama *H* contaminó con la rama  $\beta$  (no pudo contaminar con las ramas *G* o *A*, porque *H* es un manuscrito del siglo XV y aquellos, como  $\beta$ , testimonios del siglo XVI). Podría tratarse de una innovación poligenética, pero otras contaminaciones de la rama *H* con  $\beta$  hacen que la hipótesis de la contaminación en este caso sea más verosímil que el azar (obsérvese, por otra parte, la actitud del copista que adicionó el pasaje tan distinto de la versión de don Juan Manuel).

A continuación, trataré de un caso infrecuente, creo, de contaminación entre variantes de autor. Como es sabido, Quevedo volvió a sus textos para retocarlos o refundirlos en numerosas ocasiones, en algunos casos incluso hasta cinco; y en este, hasta seis<sup>6</sup>. Es el caso de las canciones y, en particular, de la presente. Doy el texto de la edición de José Manuel Blecua (Madrid, Castalia, 1970, I, pp. 551-554):

IMPRESOS: P<sub>5</sub> 232, P<sub>9</sub> 164 = A. / T 50 = B. / Flores, 2ª parte, p. 226 = E / *Entremés de Pedro Vásquez de Escamilla*, en el ms. MP 108, f. 138 = F. (La edic. de Astrana Marín es una mezcla de textos).

MANUSCRITOS: 4117, f. 362 = C / 18405, f. 34 = D / 83-4-39, Colombina, f. 319 = G

Los textos *BDE* se aproximan entre sí por la coincidencia en la omisión de los versos 49-60 y por algunas variantes muy importantes. Pero *B* se aparta en otras para coincidir con *A*. (*F* es un pequeño parlamento puesto en boca de don Pedro que requiebra a doña Ana). El texto *C* presenta, en cambio, los versos omitidos en *BDE*, pero coincide con ellos en numerosas variantes relevantes, por lo que procederá de una versión primitiva más completa que la que originó *DE* y la modificada *B*. Pero todos ellos son, evidentemente, anteriores a *A*, que ofrece la versión última. Compárense sólo los versos 1, 8, 28, etc.

(El texto *G* ofrece solo los versos 49-60 y 65-72, con la siguiente advertencia: "No se pone toda, porque está casi lo mismo en las obras de Quevedo, a diferencia de algunos términos; solo hay algunas diferencias en la estancia quinta y el fin de la sexta. Lo que aquí va es del original de Quevedo, y en sus obras está variado por la mayor decencia. La estancia quinta y final de la sexta se pone aquí solo").

FECHA: La versión *E* deberá ser anterior a 1611, fecha de la 2ª parte de las *Flores*.

ERRORES. *D*: 1 *el sueño*; 4 *vimos flores*; 8 *sombras a las ramas*; 9 *ya la minta*

OMISIONES. *BD*: 49-60; *E*: 32; 49-60.

ADICIONES. *F*: 4 vv. Detrás del 56; 8 vv. Detrás del 64.

---

6 *Vid.*, por ejemplo, Francisco de Quevedo, *Cinco silvas*, ed. María del Carmen Rocha de Sigler, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.

*Texto de A*

LLAMA A AMINTA AL CAMPO EN AMOROSO DESAFÍO

CANCIÓN

Pues quita al año Primavera el ceño  
y el verano risueño restituye a la tierra sus colores  
y en donde vimos nieve vemos flores,  
y las plantas vestidas 5  
gozan las verdes vidas,  
dando, a la voz del pájaro pintado,  
las ramas sombras y silencio el prado,  
ven, Aminta, que quiero  
que, viéndote primero, 10  
agradezca sus flores este llano  
más a tu blanco pie que no al verano.

Ven; veraste el espejo de esta fuente,  
pues, suelta la corriente  
del cautiverio líquido del frío, 15  
perdiendo el nombre, aumenta el suyo al río.  
Las aguas que han pasado  
oirás por este prado

---

7 EPÍGRAFE. *Canción amorosa B / Quevedo C / A la Primavera. Canción D / Silva a la Primavera G.*

- 1 Pues quitas, Primavera, al año el ceño B / Pues ya el abril le quita al tiempo el ceño C / Pues quita Primavera al tiempo DEF  
4 adonde vimos B / y donde CF / y adonde DE  
6 gozan sus C / de verdes  
8 los ramos sombras y C / sombra a los ramos E  
9 sal, Aminta BCE / sal, doña Ana F  
11 tus frutos B / sus frutos C  
12 blando pie BDEF / hermoso pie C  
13 Sal, por verte al BCDEF  
14 que suelta C / su corriente BCDE  
15 al cautiverio E / rívido del frío DE  
18 verás por F



llorar no haberte visto, con tristeza;  
mas en las que mirares su belleza, 20  
verás alegre risa,  
y cómo las dan prisa,  
murmurando su suerte a las primeras,  
por poderte gozar las venideras.

Si te detiene el sol ardiente y puro, 25  
ven, que yo te aseguro  
que, si te ofende, le has de vencer luego,  
pues se vale él de luz y tú de fuego;  
mas si gustas de sombra,  
en esta verde alfombra 30  
una vid tiene un olmo muy espeso  
(no sé si diga que abrazado o preso)  
y a sombra de sus ramas  
le darán nuestras llamas,  
ya lo digan abrazos o prisiones, 35  
invidia al olmo y a la vid pasiones.

Ven, que te aguardan ya los ruseñores,  
y los tonos mejores,  
porque los oigas tú, dulce tirana,

- 
- 22 les dan DE / la[s] F  
23 mormurando D / la suerte BDEF  
26 sal, que BCDEF  
28 porque él pelea con luz y tú con fuego BCDEF (que él C; peca B; [él] F)  
31 a un olmo BC  
32 ni sé D / abrasado B  
33 sombras de F  
34 pueden dar nuestras BCDE / les darán F  
35 ya les F / ya los llamen abrazos CD ([a]brazos D) / ya las llamen abrazos E / ya prisiones C  
36 envidia BDE  
37 Sal, que F

los dejan de cantar a la mañana. 40  
Tendremos envidiosas  
las tórtolas mimosas,  
pues, viéndonos de gloria y gustos ricos,  
imitarán los labios con los picos:  
aprenderemos dellas 45  
soledad y querellas,  
y, en pago, aprenderán de nuestros lazos  
su voz requiebros y sus plumas abrazos.

¡Ay, si llegases ya, qué tiernamente,  
al ruido de esta fuente, 50  
gastáramos las horas y los vientos  
en suspiros y músicos acentos!  
Tu aliento bebería  
en ardiente porfía  
que igualase las flores de este suelo 55  
y las estrellas con que alumbra el cielo,  
y sellaría en tus ojos,  
soberbios con despojos,  
y en tus mejillas sin igual, tan bellas,

- 
- 41 envidiosas BE  
42 tórtolas dichasas BCDEF  
43 de amor y C  
47 aprenderá[n] BC  
49 si vinieses CFG  
50 al rumor de C / al son G  
51 g. los aires y l. C / gustáramos los aires y los G  
52 en besos, no en razones ni en acentos CG / en suspiros de amor y sentimientos F  
53 y tantos te daría CFG (diría F)  
54 que los igualaría CFG  
55 a las rosas que visten este suelo CFG (viste en F)  
56 y a las estrellas que nos muestra el cielo CFG. F *continúa*:  
sal, y saldrá a porfía  
el día antes del día;  
que bien puedes tener, bella tirana,  
por aprendiz de luz a la mañana.  
57 pues besara en tus ojos CG (besaré G)  
59 mejillas más que el alba bellas C / y en tus mejillas (no hay igual) tan G

sin prado, flores, y sin cielo, estrellas. 60

Halláranos aquí la blanca Aurora  
riendo, cuando llora;  
la noche, alegres, cuando en cielo y tierra  
tantos ojos nos abre como cierra.  
Fuéramos cada instante 65  
nueva amada y amante:

y así tendría en firmeza tan crecida  
la muerte estorbo y suspensión la vida;  
y vieran nuestras bocas,  
en ramos de estas rocas, 70  
ya las aves consortes, ya las viudas,  
más elocuentes ser cuando más mudas.

El epígrafe de *A* parece auténtico por tratarse, en efecto, de un desafío en el *campo* [de batalla] erótica, en un *campo* [prado], como se explica en los vv. 49-60, omitidos en *BD*, pues se trata de lo conocido vulgarmente por un “revolcón”; de ahí que el amante vea el prado con sus flores y el cielo

---

60 sin prado, rosas CG

61 Hallarás aquí F

63 la noche alegre EF

64 tantos ojos abrirá como en sí cierra F. *Continúa así:*

Hurta el sol a tu ceño  
el ser del mundo dueño;  
amanezcan los rayos al abismo  
y amanezcan tus ojos al son mismo,  
que de producir flores  
y de inventar colores,  
si en esta soledad salieres antes,  
los abriles tendrás por platicantes.

65 Seremos cada BCDEG

67 y así hallará en BCEG / y en ti hallará D / firmeza tan unida C / firmeza tan subida DG

68 la muerte engaño BCDEG / [y] G

69 pues verán nuestras BCDEG

70 desde estas altas rocas BCDEG

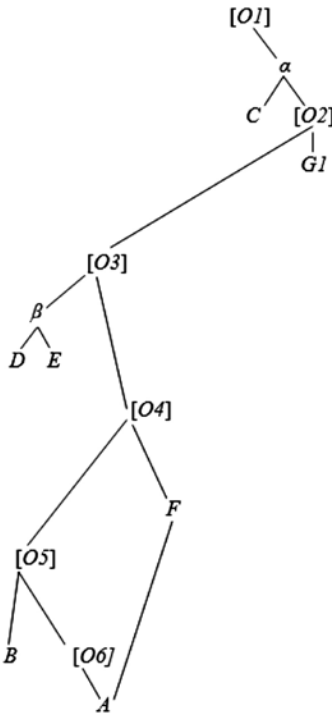
71 las tórtolas lascivas y viudas BCDEG (lascivas o C)

72 que por sobra de lenguas están mudas BCDEG

con sus estrellas, según esté encima o debajo de Aminta.

Las variantes del primer verso son fundamentales para el orden cronológico de los retoques en las distintas redacciones:

Pues ya el abril le quita al tiempo el ceño *C*  
Pues quita Primavera al tiempo el ceño *DEF*  
Pues quita[s] Primavera al año el ceño *B*  
Pues quita al año Primavera el ceño *A*



La contaminación de *F* a *A* se detecta en el v. 53, donde el autor vuelve a *C* (“acentos”) y a *F* (“en suspiros de amor”):

en besos, no razones ni en acentos *CG*  
en suspiros de amor y sentimientos *F*  
en suspiros y músicos acentos *A*

Magnífico proceso poético en el que el término real (“besos”) se convierte en metáfora musical. Y cierro aquí esta nota breve sobre la contaminación y dejo al lector que analice las variantes de este sensual poema erótico que encaja poco en el conocido *amor cortés* de Quevedo<sup>10</sup>.

---

10 Que Quevedo procuró edulcorar la primera redacción lo demuestra la variante de los vv.:

55 a las rosas que visten este suelo CFG (viste en F)

59 mejillas más que el alba bellas C / y en tus mejillas (no hay igual) tan G

60 sin prado, rosas CG

Es evidente que *rosas* no tiene ningún sentido en el contexto en que el amante está encima de la amada, porque las espinas del rosal impedirían cualquier relación erótica placentera. Las estrellas son los *ojos*, pero creo que las *rosas* sólo pueden aludir a los *pezones* del pecho de la amada, no a las *mejillas*. Por eso, el poeta procuró con *flores* edulcorar el poco amor cortés que emana de esta canción tan estupenda en la escasa auténtica poesía erótica de la época.