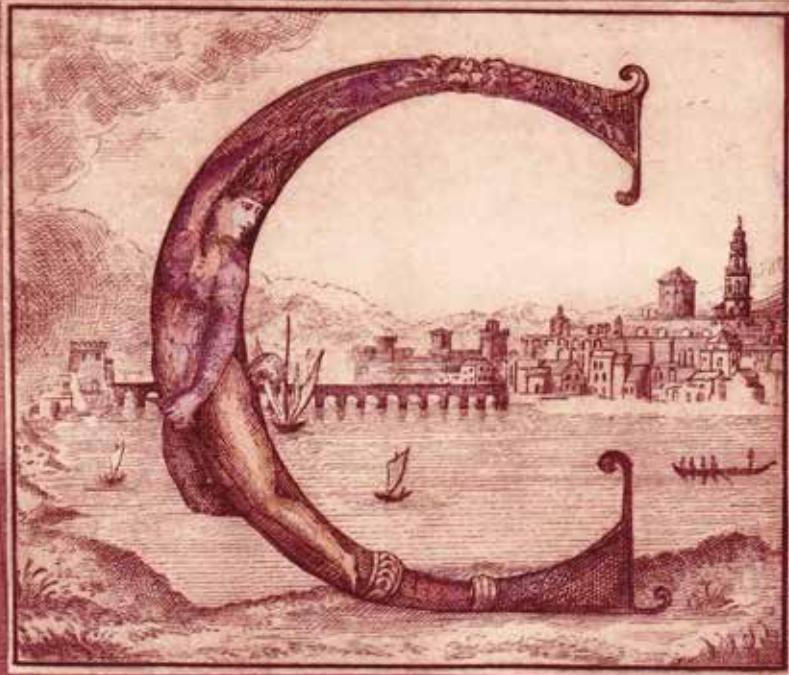


CRENEIDA



CRENEIDA. ANUARIO DE LITERATURAS HISPÁNICAS
2 (2014)

Departamento de Literatura Española
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Córdoba

EDICIÓN: Córdoba, España. ISSN 2340-8960

DIRECTOR: Rafael BONILLA CEREZO (UCO)

CONSEJO DE REDACCIÓN (UCO)

Carlos CLEMENTSON CEREZO, Angelina COSTA PALACIOS, Ángel ESTÉVEZ MOLINERO, Eva María FLORES RUIZ, Ignacio GARCÍA AGUILAR, Ana PADILLA MANGAS, Diego MARTÍNEZ TORRÓN, María José PORRO HERRERA, Joaquín ROSES LOZANO, Pedro RUIZ PÉREZ, Blas SÁNCHEZ DUEÑAS.

CONSEJO EVALUADOR EXTERNO

Mechthild ALBERT (Universität Bonn), Andrea BALDISSERA (Università degli Studi di Vercelli), Trinidad BARRERA (Universidad de Sevilla), Mercedes BLANCO (Université Sorbonne Nouvelle), Patrizia BOTTA (Università La Sapienza, Roma), Rodrigo CACHO CASAL (Clare College, Cambridge University), José CHECA BELTRÁN (CSIC), Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA (Universidad de Murcia), Aurora EGIDO (Universidad de Zaragoza), Teodosio FERNÁNDEZ (Universidad Autónoma de Madrid), Ángel GÓMEZ MORENO (Universidad Complutense de Madrid), José LARA GARRIDO (Universidad de Málaga), Begoña LÓPEZ BUENO (Universidad de Sevilla), Nadine Ly (Université du Bordeaux), Remedios MATAIX (Universidad de Alicante), Giuseppe MAZZOCCHI (Università degli Studi di Pavia), Alberto MONTANER FRUTOS (Universidad de Zaragoza), Julio ORTEGA (Brown University), Paolo PINTACUDA (Università degli Studi di Pavia), Geoffrey RIBBANS (Brown University), Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS (Universidad de Valencia), Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR (Universidad de Salamanca), Melchora ROMANOS (Universidad de Buenos Aires), José Carlos ROVIRA (Universidad de Alicante), Florencio SEVILLA ARROYO (Universidad Autónoma de Madrid), María del Carmen SIMÓN PALMER (CSIC), Andrés SORIA OLMEDO (Universidad de Granada), Paolo TANGANELLI (Università degli Studi di Ferrara).

PORTEADA: Belén ABAD DE LOS SANTOS.

DIRECTRICES

1. El Consejo de Redacción de *Creneida* se compromete con los autores a remitirles por vía electrónica los informes de los evaluadores externos en un plazo no superior a 3 meses desde su recepción.
2. El Departamento de Literatura Española de la UCO es el propietario de los derechos de autor de la edición, no así de los relativos a los trabajos compilados, que pertenecen a sus firmantes.
3. El Departamento de Literatura Española de la UCO procurará fijar una fecha regular de aparición de los sucesivos números del anuario (al principio de cada curso académico).
4. *Creneida* nace con vocación de solidez y rigor, huyendo de los localismos. Es un órgano abierto que acogerá sus trabajos sin otro filtro que el de la calidad.
5. *Creneida* es una revista científica sin ánimo de lucro.
6. *Creneida* nace como una revista científica en formato electrónico. Su estructura incluye una sección monográfica, así como trabajos de investigadores de reconocido prestigio –solicitados por el Consejo de Redacción– y artículos de hispanistas que deseen colaborar en los sucesivos números. Cuenta con un Consejo de Redacción y con un Consejo Asesor que se encargarán de evaluar (por el sistema de pares) la calidad de los ensayos recibidos.
7. *Creneida* cumple los 36 criterios Latindex fijados para el reconocimiento científico como publicación de máximo impacto internacional.

FILOLOGÍA DE AUTOR Y CRÍTICA GENÉTICA FRENTE A FRENTE

¿Qué es la Filología de autor?

Paola Italia | Universidad de Roma 3 “La Sapienza” 7

Giulia Raboni | Universidad de Parma

La Crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y métodos

Élida Lois | CONICET - Universidad Nacional de San Martín 57

¿Critique Génétique y/o Filología d'Autore? Según los casos...

“Historia” – ¿o fin? – “de una utopía real”

79

Bénédicte Vauthier | Universidad de Berna

Variantes de autor en la poesía impresa de Montemayor

Juan Montero | Universidad de Sevilla 126

Para una nueva edición de las Poesías de Miguel de Unamuno:

La torre de Monterrey a la luz de la luna

138

Assunta Claudia Scotto di Carlo | Universidad Telemática eCampus

Borradores e impresos unamunianos. Variantes de autor y “de copia” en Del sentimiento trágico de la vida (con unas calas intermedias en la tradición de La Venda, cuento y drama)

161

Paolo Tanganelli | Universidad de Ferrara

El taller de las Poesías Sueltas de Antonio Machado.

Cómo nace un soneto

199

Giovanni Caravaggi | Universidad de Pavía

¿Qué fue antes, el título o el libro? Análisis genético del proyecto inédito de Juan Ramón Jiménez En la rama del verde limón

218

Teresa Gómez Trueba | Universidad Complutense de Madrid

Emilio Prados: las dos versiones de Jardín cerrado

Antonio Carreira | Centro para la Edición de los Clásicos Españoles 246

Luis Martín-Santos ante la censura: las vicisitudes editoriales de

Tiempo de silencio

258

Andrea Bresadola | Universidad de Udine

<i>Antisemitismo canino en las Coplas del perro de Alba</i>	298
Adrienne L. Martín Universidad de California, Davis	
<i>Génesis de la picaresca, absolutismo e individuo en las Vidas de Lázaro de Tormes y Guzmán de Alfarache</i>	316
Pierre Darnis Universidad de Burdeos	
<i>Visión y mirada en las Selvas dánicas del conde de Rebolledo</i>	349
Pedro Ruiz Pérez Universidad de Córdoba	
<i>La presencia de Góngora en el pensamiento poético de José Ángel Valente</i>	375
Margarita García Candeira Universidad de Huelva	
NOTAS	
<i>“Tan lejos de mi tierra...”: Nota sobre un modelo homérico de Garcilaso</i>	392
Roland Béhar Escuela Normal Superior, París	
<i>Estudio y edición del Prólogo al Discurso de los tuvos de Bartolomé Jiménez Patón (a propósito de Francisco de Cabrera y la polémica gongorina)</i>	403
María José Osuna Cabezas Universidad de Sevilla	
<i>:Simular o disimular?: una nota a El mayor encanto, amor de Calderón</i>	430
Adrián J. Sáez Universidad de Neuchâtel	
<i>Reflexiones sobre la escritura de Paisajes después de la batalla (al hilo de la edición crítica de Bénédicte Vauthier)</i>	437
Eugenio Maggi Universidad de Bolonia	
RESEÑAS 450	

Filología de autor y Crítica genética frente a frente

¿Qué es la Filología de autor?¹

PAOLA ITALIA

Universidad de Roma 3 “La Sapienza”

GIULIA RABONI²

Universidad de Parma

Título: ¿Qué es la Filología de autor?

Resumen: Este artículo pretende definir la filología de autor y, para ello, atenderá a su génesis, donde cobran especial importancia las figuras de Contini e Isella, a sus premisas básicas, que la diferencian de la crítica genética francesa y al radical cambio al que está sometida hoy nuestra disciplina. La filología de autor, que implica además una interpretación personal por parte del crítico, refleja dicha interpretación no solo en la lección escogida del texto, sino en la propia construcción del aparato crítico, que podrá ser genético o evolutivo. Todas estas cuestiones básicas se explican a partir de los *Idilli* de Leopardi o *Fermo e Lucia* de Manzoni, entre otros ejemplos.

Palabras clave: Filología de autor, Crítica genética, Aparato crítico, Variantes.

Fecha de recepción: 14/2/2014.

Fecha de aceptación: 22/4/2014.

Title: What is the Philology Author?

Abstract: The aim of the article is to define author's philology, and in order to do so, it will look at its beginnings, where we find the relevance of the figures of Contini and Isella, at its basic premises, which make it differ from French genetic criticism, and at the radical transformation to which our discipline is exposed today. Author's philology, which also entails a personal interpretation on the critic's part, projects this interpretation not only in the lesson chosen from the text, but also in the construction itself of the critical apparatus, which may be genetic or evolutive. All these basic issues are dealt with taking the *Idilli*, by Leopardi, or *Fermo e Lucia*, by Manzoni, as basis, among others.

Key words: Philology author, Genetic critic, Critical apparatus, Variants.

Date of Receipt: 14/2/2014.

Date of Approval: 22/4/2014.

1 Traducción de Paolo Tanganello (Universidad de Ferrara, Italia).

2 Del volumen de Paola Italia y Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010, se traducen los últimos tres apartados del primer capítulo (pp. 26-37) y el segundo capítulo (pp. 38-71). De la parte traducida, Giulia Raboni ha escrito el apartado § 1.2. *La filología de autor de Dante Isella*, mientras que del resto es responsable Paola Italia (N. d. T.).

I. HISTORIA

1.1. LA FILOLOGÍA DE AUTOR Y LA *CRITIQUE GÉNÉTIQUE*

La filología de autor ha desarrollado un nuevo modo de considerar los textos que deriva de un diferente planteamiento, aun desde un punto de vista filosófico, de la literatura. En efecto, para la filología de autor y la crítica de las variantes la poeticidad del texto no es un “dato”, un “valor” establecido, sino, como ya se ha dicho, una “aproximación al valor” que comprende –y es el resultado de– todos los textos que lo han precedido, todos sus *antetextos*.

Empleamos la palabra “antetexto” –de derivación francesa: *avantexte*–, que también en Italia ha tenido cierta aplicación; es necesaria, sin embargo, una aclaración, puesto que esta a menudo se emplea con acepciones distintas. El término, introducido por Jean Bellemin-Noël, se ha utilizado en Francia para indicar “el conjunto de los materiales preparatorios recogidos, descifrados, clasificados: de las simples listas de palabras a notas y dibujos, de los primeros mínimos borradores a auténticas redacciones”³; pero con ampliaciones semánticas se ha extendido también a ámbitos no estrictamente filológicos (como sucede cuando en el antetexto se incluye, por ejemplo, también el itinerario mental del autor).

En la filología de autor aplicada en Italia, en cambio, con “antetexto” se indica solo el conjunto de los datos materiales relativos a todo lo que ha precedido el texto. En esta acepción es posible distinguir entre:

- 1) materiales que no tienen relación directa con el texto (como listas de personajes, proyectos literarios, listas léxicas etc.);
- 2) materiales inmediatamente relacionados con el texto (como las primeras redacciones y las sucesivas refundiciones que preceden al texto verdadero).

3 Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di Filologia italiana*, Bolonia, Il Mulino, 1994 (en particular las pp. 155-261, dedicadas a la filología de autor). Cf. también Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di Filologia italiana*, Bolonia, il Mulino, 2006.

De esta diferente consideración proceden dos tipos diversos de edición crítica: la francesa (más conocida como *édition génétique*) y la tudesco-italiana (generalmente definida como “edición crítica” o edición “crítico-genética”).

La edición genética francesa se caracteriza por el hecho de presentar la edición integral de todo el antetexto, desde los primeros apuntes hasta las correcciones de las pruebas de imprenta, sin distinguir entre el primero y el segundo tipo de antetexto, y sin subordinar al texto la parte de antetexto directamente ligada a él; véase, por ejemplo, la edición en 29 volúmenes de los *Cahiers de Paul Valéry* publicada de 1957 a 1961, o bien la edición de *Un cœur simple* en el *Corpus flaubertianum* que ha publicado G. Bonaccorso para *Les Belles Lettres* (París, 1983).

La *édition génétique* es, por tanto, una representación de la historia del texto a través de fotogramas aislados, cada uno de los cuales fija un estatus provisional de aquel itinerario sin distinción ninguna entre texto, materiales preparatorios y aparato.

La edición tudesco-italiana, en cambio, tiende a dar mayor importancia al proceso de corrección, del cual la lección que aparece en el texto constituye el producto final, y en consecuencia considera tan solo la parte de antetexto que guarda una relación directa con tal “producto”.

Por lo tanto, la edición crítica (o crítico-genética) focaliza la atención sobre el recorrido genético o evolutivo del texto; es decir, sobre el movimiento variantístico que conduce de las lecciones registradas en el aparato a aquellas puestas en el texto (o viceversa).

La característica peculiar de una edición crítica de filología de autor de corte italiano, en consecuencia, consiste en colocar inmediatamente al lector delante de un doble organismo textual, que ocupa también dos zonas tipográficas diferentes: el texto y el aparato; donde el segundo siempre se subordina al primero: al pie de la página, al final del texto o en un volumen separado.

Los materiales no directamente relacionados con el texto no se incluyen en la edición, sino que se suelen publicar en una posición subordinada (en un apéndice o, en el caso de materiales particularmente numerosos, en un volumen separado).

En particular, para editar un texto *in fieri* el trabajo del filólogo no debería tanto intentar seguir al ralentí el acto de la escritura, lo cual sería una ingenua y tal vez inútil presunción (ni siquiera el autor sabe, ya que

no puede recordarlas de forma detallada, todas las fases que se han sucedido en su mente, desde la primigenia idea del texto hasta la redacción final), como traducir la oscuridad del manuscrito en signos claros, representando, a ser posible, la cronología de la composición que se ha logrado reconstruir, y que –cuestión más importante– constituye una hipótesis del filólogo sobre lo que acontece “antes del texto” y que lleva al texto a ser lo que es.

En otras palabras, a través del análisis de los manuscritos no se deberían vaticinar los itinerarios mentales del autor, sino elaborar “criterios de formalización del aparato y [...] sistemas capaces de reproducir de la mejor forma (en todas sus fases internas, oportunamente distintas y relacionadas entre ellas) el proceso elaborativo del escritor tanto en los manuscritos como en los impresos”⁴.

Si entonces el filólogo construye, a partir del estudio de las variantes, su hipótesis, el aparato no es otra cosa que la concreta aplicación de dicha hipótesis, la ley que describe de la manera más racional y económica la serie de los fenómenos empíricos observados, y que, como toda ley científica, se debe considerar válida hasta que no emerja un dato que no resulte incluido en ella y que, por tanto, invalide el aparato u obligue por lo menos a algunos pequeños arreglos.

De ello deriva el carácter experimental de cada intento de formalización y la imposibilidad de elaborar un único aparato para series no homogéneas de fenómenos. Vale decir que, considerado que cada autor posee un sistema de corrección personal, así como un estilo propio, una poética propia, una estrategia propia de composición, en cada caso concreto se tratará de elaborar un método de representación adecuado a ese sistema de corrección.

De hecho no existe, según se ha dicho ya, un aparato ideal, como no existe la edición crítica ideal, y lo que puede estar bien con un autor no funciona con otro. Verga no corrige como Gadda, que, paradójicamente, enmienda de forma más parecida a Bembo, aun cuando ambos autores no se puedan asemejar bajo ningún punto de vista. Cuando los estudios de filología de autor sean más numerosos y la disciplina más codificada, acaso se podrá escribir una historia de la literatura italiana sobre la base de

4 Dante Isella, *Le carte mescolate*, Padova, Liviana, 1987, p. 16.

los variados sistemas de corrección de los autores y de sus relaciones con los manuscritos. Sin duda saldrían de ahí unas aproximaciones nuevas e interesantes, porque, a través del cotejo con el texto relativo, se podrían sacar indicaciones útiles sobre la poética y hasta la ideología de un escritor.

1.2. LA FILOLOGÍA DE AUTOR DE DANTE ISELLA

Un hito en la delineación de la disciplina de la edición de textos de autor, tanto en la forma de la publicación de textos *in fieri* como de obras conservadas en varias redacciones, es la publicación en 1987 del volumen de Isella *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, del cual, como ya se ha dicho, procede la feliz denominación, que hoy forma parte del patrimonio común, de “filología de autor” (en oposición a la anterior denominación de “fenomenología del original”, según la definición de D’Arco Silvio Avalle).

Discípulo de Contini en Friburgo, Isella opera a partir de los años cincuenta del Novecientos en el campo de la edición de textos sometidos a trabajo variantístico, produciendo una serie de ediciones, cada vez más refinadas desde el punto de vista de la elaboración de aparatos críticos, de textos basculantes entre el XVI y la edad contemporánea, cada uno de ellos caracterizado por problemáticas distintas, que le permiten inventar instrumentos editoriales *ad hoc*.

El ensayo que abre el volumen, “Le varianti d'autore (critica e filologia)”, lección inaugural leída en ocasión de la toma de posesión de la cátedra de Literatura italiana en el Politécnico de Zúrich, nos brinda un primer epítome de la historia de la disciplina, empezando por el nacimiento teórico a partir de la polémica Croce-De Robertis-Contini⁵ para luego delinear sobre todo la posición continiana, ligada por un lado a la estética del filósofo napolitano (respecto a la cual, en el ensayo ariostesco, Contini había subrayado la perfecta complementariedad, confiando al examen de las variantes una especie de función de control de las descripciones “caracterizadoras” de la crítica de Croce), y por otro a la crítica

5 Cf. Paola Italia y Giulia Raboni, “La filologia d'autore e la critica delle varianti”, en *Che cos'è la filologia d'autore*, pp. 22-26.

estilística de Leo Spitzer, enmendada y verificada a través del cotejo no ya entre la lengua individual del autor y una norma lingüística abstracta, sino entre las sucesivas elecciones del autor.

De este agudo enfoque, que Contini sistematizó e incrementó aún más con las aportaciones del estructuralismo, que le permitieron superar la consideración “atomística” de las variantes individuales (típica, por ejemplo, del contemporáneo planteamiento crítico de De Robertis) en favor de una consideración sistémica del movimiento correccional (particularmente fecunda en el análisis de la poesía leopardiana), brotan las empresas filológicas que distinguen las propuestas de la crítica italiana a partir de los años cuarenta, cuya novedad Isella pretende exemplificar en los capítulos sucesivos del volumen, pasando, con un cambio de ángulo visual, de la teoría a la práctica. Sin embargo, justo este cambio produce, a su vez, de manera implícita, una corrección decisiva en la relación entre la filología y la crítica, porque privilegia el primer elemento que, desde ese momento, resultará no solo cada vez más complementario y parejo respecto al segundo (progreso ya notable si lo comparamos con el papel ancilar de la filología en la perspectiva de Croce), sino también capaz, en la elaboración de una propia metodología, de generar por sí mismo algunas perspectivas críticas que no se hubieran podido hallar de otra manera.

En otras palabras, mientras que en Contini (el cual –no es ninguna casualidad– no ha producido directamente ediciones de autor excepto la de la *Opera in versi* de Montale, realizada con Rosanna Bettarini, contando con la colaboración del mismo poeta) el acto crítico acontece *a posteriori* sobre el material que ofrecen las ediciones genéticas (la edición de De Benedicti para el *Furioso*, la de Moroncini y luego la de Peruzzi para los *Cantos* de Leopardi), en los ejemplos ilustrados por Isella, que se enfrentan a casos muy complejos de tradición, la construcción del aparato comienza con la razonada ordenación de los papeles y con la interpretación del *iter* correccional: la misma ecdótica –la ciencia que examina los problemas ligados a las ediciones de los textos– es entonces, a su vez y de por sí, un acto interpretativo; lo cual impone tanto una mayor responsabilidad del editor-filólogo, obligado a plasmar las elecciones metodológicas sobre la base de su propia hipótesis reconstructiva, como la adopción de instrumentos de representación a la vez más analíticos y más maleables, que deben adaptarse a las diferentes situaciones textuales.

A la ilustración de algunos casos particularmente significativos, y a trazar el esquema de “un hipotético breviario” de filología de autor, se dedican, en efecto, los otros tres capítulos del volumen de Isella. Más metodológico y compendioso es el primero (*Le testimonianze autografe plurime*), que aclara la situación de tres casos intrincados de filología de autor, como son las rimas amorosas de Tasso, las rimas dispersas de Parini y las primeras redacciones de los *Promessi sposi* (el *Fermo e Lucia* y el llamado “Segundo Borrador”), mientras que los dos siguientes son monográficos y analíticos: uno se centra de nuevo, aunque con mayor profundidad, sobre las rimas tassianas, y otro sobre el *Giorno* de Parini (se trata de la introducción a la edición crítica de este poema, publicada en 1969). En todos estos casos Isella focaliza su atención sobre las peculiaridades de la situación textual de las obras examinadas, llegando a formular propuestas nuevas y estrictamente adherentes al cuadro interpretativo delineado.

En particular, es fundamental la insistencia, en los casos tanto del cancionero tassiano como de las diversas redacciones del poema de Parini, sobre la necesidad de separar las diferentes fases redaccionales (que se corresponden con distintas sistematizaciones del autor) y de fabricar aparatos directamente funcionales para representar un determinado segmento variantístico. Precisamente desde este punto de vista, en el estudio del *Giorno* de Parini, Isella introduce la distinción entre los *aparatos genético* y *evolutivo* con relación al mismo manuscrito: uno para registrar la elaboración genética que precede al texto base (a su vez provisional, aunque haya llegado a un estado sólido de definición), otro para documentar aquellas variantes que buscan su superación, si bien sin cristalizarse en una revisión integral y coherente, y que por lo tanto testimonian una fase de búsqueda radicalmente diferente con respecto a aquella representada por el sucesivo estado redaccional.

Esta adherencia al texto, con una sensibilidad en el registro –para usar las palabras de Isella– igual que la del lápiz del sismógrafo, obliga a buscar en los aparatos una formalización adecuada y cortada a medida –por así decir– de la particular metodología correccional de los autores: así, si la intervención típica de Gadda es incrementar *a posteriori* el período, mediante añadidos interlineales y marginales que se pueden representar entonces de manera más fotográfica, la de Manzoni se caracteriza en cambio por el desarrollo a partir de una frase “base” de implicaciones lógicas que

se articulan sintácticamente en nuevos segmentos, y que, al comportar por lo tanto la sustitución de la primera escritura *currenti calamo* con las formulaciones sucesivas, requieren una representación más compacta que permita la visualización y la comparación de la estructura completa sujeta a variación, conforme a una jerarquización de las fases que debe ser la más completa posible. Eso es lo que de hecho sucede en los diferentes aparatos predispuestos tanto para los textos de Gadda, como para la edición crítica del *Fermo e Lucia*, la cual se orienta de manera neta hacia una representación interpretativa que privilegia la posibilidad de confrontar segmentos autónomos de texto respecto a la indicación puntual y topográfica.

Sin duda, entre ambos proyectos median también años de nuevas experiencias, que han acometido directamente Isella o su escuela, refinando cada vez más los criterios editoriales: así, si a partir justo de la edición del *Racconto italiano di ignoto del Novecento* de Gadda, publicado en 1983, Isella ha podido precisar con claridad la distinción de un triple filtro de niveles textuales formado por (1) aparato, (2) apostillas, (3) variantes alternativas, luego utilizado en la edición integral de las obras gaddianas impresas en la colección la “Spiga” de Garzanti a partir de 1988 (donde no todos los textos están dotados de aparato, pero en todos ellos una “Nota al texto” informa de modo exhaustivo sobre la situación redaccional), quizá sea en la edición de los *Malavoglia* de Verga preparada por un discípulo de Isella, Ferruccio Cecco (1995), donde se detallan algunas técnicas fundamentales para la construcción de los aparatos lineares de textos en prosa.

Por primera vez, en la edición de Cecco se experimenta con un aparato diacrónico (cf. apartado 2.3.3), en el cual los segmentos textuales se disponen en orden cronológico, separados y jerarquizados a través de una serie de números volados hasta la última fase, que se lee en el texto, cuyas variantes menores se precisan entre paréntesis. Es esta una forma de representación sintética y sumamente exegética, puesto que en un largo período en prosa no siempre es fácil decidir qué elementos se han introducidos simultáneamente y cuáles sucesivamente, y el filólogo debe entonces tomar en cuenta todos los indicios gráficos, topográficos, como también lingüísticos y semánticos, a su disposición para establecer la cronología. Además, en esta edición Cecco toma en consideración y soluciona los problemas relativos a la representación de los antetextos

y a la necesidad de distinguir, para las variantes sucesivas del texto impreso respecto al manuscrito definitivo, entre intervenciones atribuibles al autor (registradas evidentemente en las pruebas, hoy perdidas) o al tipógrafo.

Desde entonces estas soluciones se han adoptado y perfeccionado en otras ediciones proyectadas al soporte de la figura de Isella, gran promotor, sobre todo en los años de docencia en Pavía, de “talleres” de trabajo filológico: se ha rememorado el laboratorio de las rimas de Tasso, que Lanfranco Caretti había fundado en Pavía y que pudo contar con la colaboración de Luigi Poma, Cesare Bozzetti y Franco Gavazzeni, y el de Gadda, a los cuales se agregan el de Verga, con la participación, además de Cecco, de Carla Riccardi, y el de Manzoni con las ediciones, siempre en el ámbito de la universidad lombarda, del tratado *Della lingua italiana* de Luigi Poma y Angelo Stella (1974), de los *Scritti linguistici e letterari* de Luca Danzi y Angelo Stella (1991), y de los *Scritti letterari* editados por Carla Riccardi y Biancamaria Travi⁶, sin contar la de los *Inni sacri* realizada por Franco Gavazzeni y Simone Albonico⁷.

Del mismo modo, a la iniciativa de Isella se deben muchas colecciones que han publicado ediciones críticas de textos en varias redacciones de autor, como los “Classici Mondadori” (y luego los “Meridiani”), los “Studi e strumenti di filología italiana” de la Fundación Arnoldo y Alberto Mondadori, la edición nacional de las obras de D’Annunzio y, en conclusión, la colección “Fondazione Pietro Bembo”, que Isella creó con Giorgio Manganelli y que sigue activa bajo la dirección de Pier Vincenzo Mengaldo y Alfredo Stussi, colecciones en las cuales se han publicado importantes estudios procedentes también de otros centros de excelencia, afines en la investigación al método iselliano, empezando por la escuela de Domenico De Robertis.

Desde luego, más allá de este balance extremadamente positivo para los estudios filológicos italianos, que sin duda están en la vanguardia sobre este particular sector de investigación, no se puede callar –y de esto se quejaba el mismo Isella en una aportación de 1999 ahora recopilada en la

6 Alessandro Manzoni, *Scritti letterari*, ed. Carla Riccardi y Biancamaria Travi, Milán, Mondadori, 1991.

7 Alessandro Manzoni, *Inni sacri*, ed. Franco Gavazzeni y Simone Albonico, Milán, Mondadori, 1997.

nueva edición de las *Carte mescolate*⁸ – que a menudo estas ediciones no han producido el debate y el crecimiento de los estudios que cabría esperar. Lo cual, por un lado, puede achacarse en parte a la estrecha trabazón entre ecdótica y crítica en ediciones caracterizadas por un armazón fuertemente interpretativo, que tal vez pueda provocar un efecto de momentánea “saciedad”; pero, por otro, parece que tiene que ver sobre todo con la dificultad para consultar aparatos a menudo extremadamente complejos: problema que la adopción de unas normas compartidas en la medida de lo posible podría solucionar al menos parcialmente⁹.

1.3. LA FILOLOGÍA DE AUTOR EN LA ERA DIGITAL

Desde los años treinta del siglo XX, con la introducción de la escritura a máquina, y luego desde los años setenta, con el uso generalizado de las fotocopias, la filología de autor ha tenido que enfrentarse a la entrada, en el proceso de producción-revisión-*editing*-impresión de los textos, de materiales de escritura y soportes distintos, y ha forjado nuevos criterios de representación de las correcciones (piénsese, por ejemplo, en las diferentes fases de enmienda representadas por las variantes manuscritas en un texto mecanografiado, los emparejamientos entre testimonios realizados con distintas máquinas de escribir, el uso del corrector blanco en los folios mecanografiados, los diferentes tipos de fotocopias que se pueden utilizar en la reconstrucción de series cronológicamente sucesivas de mactextos, etc.; elementos, todos ellos, que caracterizan la filología del Novecientos)¹⁰.

Pero solo a partir de los años ochenta-noventa, con la introducción de la videoescritura, se ha asistido a una mutación radical de las formas de comunicación, generada por diferencias radicales en los procesos de ideación, escritura y revisión del texto digital respecto al manuscrito; algo

8 Dante Isella, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, Turín, Einaudi, 2009, pp. 235-245.

9 Véanse, para la problemática de algunos aparatos, los ejemplos presentados por Alfredo Stussi en *Introduzione agli studi di Filologia italiana* (1994 y 2006).

10 Como puede verse en Paola Italia y Giulia Raboni, “3.6. L’opera di Carlo Emilio Gadda”, en *Che cos’è la filología d’autore*, pp. 109-115.

que podría paragonarse a la gran transformación constituida por la invención de la imprenta.

En este momento histórico, sin embargo, no nos hallamos todavía ante obras literarias enteramente pertenecientes al nuevo circuito productivo, ideadas, proyectadas, escritas y revisadas exclusivamente sobre un soporte digital, sino ante productos todavía de transición, obras literarias de una generación a caballo entre producción manuscrita y producción digital, y es importante no confundir los dos niveles.

Retomando el binomio que emplea felizmente Peter Shillingsburg (2006), una cosa es utilizar las nuevas tecnologías para realizar ediciones críticas de obras pertenecientes a la generación Gutenberg, y otra muy distinta es pensar una nueva filología para las obras de la generación Google.

From Gutenberg to Google es el título, en efecto, de un afortunado volumen que concierne justo a esta delicada fase de transición entre dos momentos históricos, en el cual Shillingsburg reflexiona sobre los criterios que pueden considerarse válidos para la edición científica de un texto en la Red¹¹.

La gran cantidad de textos disponibles *on line* hace que resulte cada vez más urgente la definición de un protocolo para las ediciones de textos literarios de la era Gutenberg en la era Google, que permita constituir una plataforma común entre el editor crítico de textos, quien seguirá asumiendo la responsabilidad de establecer qué edición se debe presentar como texto (si bien en la red) y con qué características, y el lector, especialista o no, que podrá seleccionar las informaciones que brinda la infraestructura electrónica de acuerdo con sus intereses y con las preguntas que dirige al texto.

Desde este punto de vista no tiene mucho sentido hablar de la necesidad de una “nueva filología”. Quien hoy aprende a leer y dentro de quince años descubrirá en la web el *Quijote* todavía podrá contar con la edición de Francisco Rico, sin que sea necesario instituir una nueva edición crítica del texto solo por el hecho de leerlo en la Red, y si quedara prendado de los versos del *Canzoniere* de Petrarca, podrá –tal vez con un programa construido con Just in Time Markup, JITM– descubrir la extraordinaria

11 Cf. Paola Italia, reseña a “P. Shillingsburg, *From Gutenberg to Google*”, *Ecdotica*, IV, 4 (2007), pp. 299-311.

génesis de aquel texto a través de la edición del *Codice degli abbozzi* de Laura Paolino¹². Situación muy diferente, en cambio, es la de los textos de la generación Google, es decir, de aquellos enteramente concebidos, proyectados, realizados y leídos (o escuchados) en la Red. Textos que ya no estarán hechos de papel sino de bytes y píxeles, y para los cuales de veras será preciso idear (pero esta tarea la acometerá la generación sucesiva a la nuestra) una nueva filología.

Veamos, en cambio, qué innovaciones ha conllevado la introducción de las tecnologías digitales, que han revolucionado, todavía en el ámbito de la “vieja” filología, la forma de trabajar del filólogo.

Un primer cambio significativo, en la fase de recopilación y estudio de los testimonios, consiste en la digitalización de los materiales manuscritos: junto a un examen directo del autógrafo, estos pueden estudiarse en la pantalla, superando los problemas históricos ligados tanto a la colocación de los testimonios (a menudo en archivos y bibliotecas muy distantes entre ellos) como a la calidad de la reproducción. Una foto digital de alta definición (que puede realizarse con una simple cámara digital) permite ampliar la imagen hasta diez veces su dimensión natural, girarla, modificar su color y contraste cromático e incluso, si se visualiza con programas específicos para el tratamiento de imágenes, leer debajo de una tachadura lo que a simple vista resulta indescifrable¹³. Las ediciones digitales, además, ofrecen la gran ventaja de poder archivar *off line*, y sobre todo *on line*, toda la documentación, manuscrita, mecanografiada e impresa relativa a un texto y brindarla al lector que, de manera mucho más fácil que en el pasado, puede seguir la reconstrucción del filólogo directamente en los documentos, y verificar así, concretamente, aquella hipótesis de trabajo que la edición crítica encarna.

Un segundo cambio en el trabajo del filólogo de textos de autor atañe a la fase de elaboración de la edición crítica, es decir, a la posibilidad, en la representación de la génesis y de la evolución del texto, de utilizar un soporte digital en lugar del papel. Los experimentos realizados en este

12 Cf. Paola Italia y Giulia Raboni, “3.1. Petrarca: il Codice degli abbozzi”, en *Che cos’è la filologia d’autore*, pp. 72-77.

13 Véanse las observaciones sobre el DVD de la reciente edición crítica que ha dirigido Gavazzeni en Paola Italia y Giulia Raboni, “3.5. Leopardi: los *Canti*”, en *Che cos’è la filologia d’autore*, pp. 99-109.

sentido, más bien numerosos¹⁴, muestran las innumerables oportunidades que brindan las ediciones hipertextuales en la representación de la diacronía del texto y de las dinámicas de corrección. En efecto, la edición *on line*, a diferencia de aquella en formato papel, permite utilizar conexiones (*links*) internos o externos a la edición, y marcadores cromáticos para representar las varias estratificaciones del texto o fases distintas de corrección: elementos, estos, que en la edición de papel, como veremos, se confiaban a los marcadores tipográficos (monocromáticos) y al empleo de símbolos y abreviaciones.

También en este caso la gran cantidad de informaciones archivables en la Red permite superar las dificultades propias del soporte de papel, que obligaban al filólogo a tener en cuenta también unos criterios de economía en la representación del aparato. Lo cual no quiere decir que las nuevas ediciones deban ser repetitivas y redundantes, sino, por ejemplo, que ante testimonios muy diferentes entre ellos, precisamente la gran disponibilidad de espacio para archivar y la facilidad de cotejo sinóptico inducen a privilegiar las multiplicaciones de los testimonios antes que la reducción a la relación (a menudo en absoluto sencilla) entre texto y aparato¹⁵.

La tecnología digital produce grandes ventajas en la fruición de las ediciones críticas, tanto a nivel de aprendizaje didáctico como de estudio especializado, debido a la inmediata disponibilidad de las ediciones realizadas *on line*, que pueden visualizarse y estudiarse o –si está permitido– incluso descargarse en el propio ordenador. No debemos olvidar que la filología de autor siempre ha sido coto de una producción editorial alta, muy elegante (también por las refinadas técnicas tipográficas utilizadas), a la vez que muy costosa, y esa mayor fruición de los instrumentos de estudio constituye una auténtica revolución democrática.

Otra ventaja estriba en la disponibilidad y en la facilidad de consulta de ediciones realizadas en el ámbito internacional, que llevan a la filolo-

14 Cf. Paola Italia y Giulia Raboni, “Risorse in Rete di filologia d'autore”, en *Che cos'è la filologia d'autore*, pp. 126-127.

15 Según demuestra la solución del problema filológico del *Fermo e Lucia*; cf. Paola Italia y Giulia Raboni, “3.4. Manzoni: il *Fermo e Lucia* e la Seconda minuta”, en *Che cos'è la filologia d'autore*, pp. 90-99.

gía de autor italiana a confrontarse con las técnicas de representación y estudio de las variantes autoriales elaboradas en otros países, no solo europeos, poniendo en marcha así un virtuoso círculo de comunicación capaz de romper el aislamiento en que ha vivido esta disciplina, y permitiendo a la comunidad científica internacional la elaboración de protocolos y técnicas de representación cada vez más compartidos: verdadero fundamento de un método científico.

Finalmente, las últimas fronteras de la web, representadas por el uso de plataformas de trabajo e intercambio de informaciones (web 2.0), constituyen una auténtica innovación metodológica, superando las distancias geográficas entre los estudiosos, que pueden confrontarse directamente entre ellos y compartir los contenidos y los espacios virtuales de las varias plataformas en tiempo real, en una especie de seminario permanente. Una manera de trabajar nueva, a escala global, con extraordinarias potencialidades¹⁶, que modificará cada vez más el trabajo del filólogo, haciendo que pase de una dimensión individual (cuando no solipsista) a compartir el saber con toda una comunidad científica.

2. MÉTODOS

2.1. *El texto*

Como hemos dicho, la filología de autor se ocupa de la edición del original, es decir, del manuscrito redactado directamente por el autor (autógrafo) o redactado bajo su directa supervisión por una mano diferente (idiógrafo), además de las versiones impresas que ha preparado el mismo autor. Sin embargo, pueden presentarse casos muy distintos, cada uno de los cuales con problemáticas difícilmente resumibles en un enfoque general. De forma esquemática se pueden dividir las competencias de la filología de autor en dos categorías fundamentales: la edición de textos *in*

16 Véase el experimento gaddiano <http://www.filologiadautore.it/wiki>; cf. Paola Italia y Giulia Raboni, "3.6. L'opera di Carlo Emilio Gadda", en *Che cos'è la filologia d'autore*, pp. 109-115.

fieri, para la cual Segre¹⁷ habla con mayor exactitud de crítica genética, y aquella de textos *en varias redacciones* (a la que pertenece propiamente la crítica de las variantes).

2.1.1. *Edición de textos in fieri*

El texto está documentado por un manuscrito único, autógrafo o idiógrafo, que puede ser una copia ‘en limpio’ o presentar huellas más o menos consistentes de elaboración. En el caso del *manuscrito en limpio* nos hallamos en definitiva con la misma fenomenología –en el ámbito de la filología de la copia– de la edición de un texto transmitido por un único testigo; aunque sea naturalmente distinta la situación del autógrafo, que representa directamente los usos gráficos y fonéticos del autor, respecto a la del idiógrafo, donde la mediación del copista puede haber introducido innovaciones o normalizaciones ajenas al uso del autor. Constituye, además, un problema particular el caso de los errores presentes incluso en autógrafos, sobre todo cuando el autor es el copista de sí mismo, es decir, cuando copia sus textos a partir de un traslado anterior. Sobre este argumento existen posiciones diferentes que oscilan desde el absoluto respeto del texto autógrafo hasta la corrección de lo que puede considerarse una banal errata. Al margen de la decisión tomada, es necesario señalar con precisión la intervención redaccional. En cambio, si el *manuscrito único* presenta *variantes*, el filólogo tendrá que establecer el texto y de sus decisiones derivará el tipo de aparato utilizado para representar dichas variantes.

A la pregunta “¿Qué lección elegir para el texto?” podrá dar una doble contestación. De hecho, podrá optar por transcribir la *lección base* (o sea, la primera redacción del texto) y representar en el aparato las variantes introducidas sucesivamente, desde la primera hasta la última (*aparato evolutivo*), o, en cambio, elegir el texto de la *última lección reconstruible en el manuscrito* y representar en el aparato las correcciones a través de las cuales ha llegado a la versión final, desde la última hasta la primera (*aparato genético*). Como veremos, este último procedimiento también puede

17 Franco Gavazzeni y Clelia Martignoni, “Dante Isella e la filologia d'autore. Atti della giornata di studi”, *Strumenti Critici*, 120 (2009), pp. 203-208.

representarse de forma progresiva, reconstruyendo el itinerario desde la lección inicial hasta la final (que se lee en el texto).

Un caso complejo es el de los *textos inconclusos*, para los cuales hay que tomar decisiones particularmente delicadas, sobre todo si se trata de redacciones que no hayan experimentado una revisión definitiva.

2.1.2. *Edición de textos en varias redacciones*

Es muy diferente, por supuesto, la situación de una obra que presenta más redacciones de autor (manuscritas y / o impresas). En este caso la primera y fundamental pregunta que hay que hacerse es si se trata de redacciones confrontables. Si se pueden cotejar, la elaboración completa puede representarse en un aparato relativo al único estadio redaccional que reproduce el texto editado. Pero se puede decidir ofrecer un texto para cada estado redaccional, cada uno con sus propias variantes internas, creando un aparato “de ajuste” que establezca una conexión entre el último estadio al que ha llegado cierta elaboración anterior y la sucesiva, cuando no es posible un careo entre versiones profundamente distintas (como para el tríptico de Manzoni constituido por *Fermo e Lucia* / “Segundo Borrador” / edición llamada *Ventisettana*), o cuando así lo prefiere el editor por razones de estudio (como para los *Canti* de Leopardi en la edición de Gavazzeni).

Naturalmente las situaciones pueden ser más o menos complejas: es posible que el autor retome sus manuscritos en momentos diferentes, vuelva a utilizar partes de una redacción precedente, trabaje paralelamente en redacciones diversas (hoy día pueden darse casos así gracias al uso de fotocopias o de impresiones de archivos informáticos), o incluso es posible que el original se pierda, pero que se conserve su lección en la tradición derivada: situación en la cual la filología de autor y la filología de la copia tienen que cooperar para discernir errores de la tradición y variantes de autor. Hace falta reconocer, pues, la categoría ante la cual nos hallamos y tomar decisiones justificadas tanto desde un punto de vista histórico-cultural, cuanto desde la perspectiva de la máxima economía de la representación, además de la facilidad de lectura de texto y aparato.

Estas primeras observaciones permiten colegir en qué medida la operación de elección del texto resulta muy delicada y cuáles son sus importantes repercusiones no solo en el plano estrictamente ecdótico, sino también en el literario y, más en general, cultural.

2.1.3. *¿La última voluntad del autor?*

Veamos un ejemplo concreto. Supongamos que un autor haya publicado un texto unas cuantas veces y en diferentes lugares. Si una editorial nos encargara la preparación de una edición moderna de dicho texto, ¿qué impresión deberíamos preferir? ¿La primera edición, la segunda, la tercera o la última? La elección no es tan sencilla.

En la práctica, hasta el siglo pasado se consideraba necesario publicar el texto que reflejara «la última voluntad del autor»; en consecuencia, en este caso deberíamos elegir la última edición que el autor ha publicado. Pero en los últimos años han empezado a oírse algunas objeciones en contra del concepto de «última voluntad del autor», y se ha puesto así en tela de juicio aquella *communis opinio* que antes lo veneraba como si fuera una especie de dogma.

Para afrontar las diferentes facetas de este problema es preciso distinguir dos planos:

- 1) los elementos a favor o en contra de la adopción de la «última voluntad del autor» para fijar el texto de referencia;
- 2) los criterios que se deben seguir, una vez establecido el texto, para respetar (o no) la «última voluntad del autor» por lo que concierne a cada lección individual.

Creemos, en efecto, que se tienen que afrontar separadamente los dos momentos en los cuales el editor se mide con la «última voluntad del autor», es decir, con la configuración textual de la obra publicada y la intervención sobre las lecciones adoptadas¹⁸.

La primera faceta atañe a la idea de sí mismo y de su obra que el autor ha manifestado (o no) en el transcurso de su existencia a través de un

18 Sobre estos problemas, cf. Paola Italia, “L’ultima volontà del curatore. Considerazioni sull’edizione dei testi del Novecento (I e II)”, *Per Leggere*, V, 8-9 (2005), pp. 191-233 y 169-98.

programa editorial, realizado o solo imaginado, y la forma en la cual la ha entregado definitivamente a sus lectores. La elección textual del editor es muy delicada porque concierne a esa nueva imagen del autor y de la obra que necesariamente la nueva edición fabricará. Escriben Bruno Bentivogli y Paola Vecchi Galli sobre el papel del editor en las ediciones del siglo XX: “Le corresponde al filólogo determinar la estrategia editorial más adecuada para el texto, anteponiendo, por medio del mismo acto de la publicación, la fuente más autorizada: esta, a su vez, podrá no identificarse con la forma definitiva, sino con la fase del libro más “militante” o «innovadora» para los lectores”¹⁹.

El segundo plano atañe, en cambio, a la práctica editorial respecto a las lecciones individuales, y también a problemas de talante lingüístico, gráfico, tipográfico, relativos a la lengua y al estilo del autor examinado, aunque en cierta medida se puedan generalizar. Las diferentes ediciones científicas realizadas durante el último siglo presentan una tipología de intervenciones muy variadas, con muchas discrepancias entre una y otra edición, pero también con algunos elementos constantes que pueden inducirnos a confiar en que algún día la comunidad científica llegue a una reglamentación.

En la presentación del problema seguimos el enfoque de Stussi²⁰, el primero en escudriñar los argumentos a favor y en contra de cada elección. Los argumentos que sustentan la «última voluntad del autor», es decir, el rescate moderno de la última impresión publicada mientras el autor vivía, hacen hincapié generalmente en tres motivaciones:

1) *motivación autorial*: invoca el acatamiento de las elecciones personales del autor, un «sentimiento común tan difundido que se impone fácilmente incluso en ámbito editorial»²¹. Desde esta perspectiva la «última voluntad» parece entregar a los lectores una obra «más verdadera»;

2) *motivación histórica*: sostiene que el enfoque diacrónico, que brinda la última lección de una obra, permite reconstruir mejor la historia del texto, insertándolo en un itinerario histórico. Desde este punto de vista la «última voluntad» parece entregar al lector una obra «más útil» para comprender al autor y su misma obra;

19 Bruno Bentivogli y Paola Galli, *Filologia italiana*, Milán, Mondadori, 2002, p. 163.

20 Alfredo Stussi, *Introduzione*, 2006.

21 *Ibidem*, p. 191.

3) *motivación crítico-evolucionista*: si, al pasar de la forma primigenia a la final, la obra llega a un estadio más evolucionado, entonces el juicio crítico favorecerá implícitamente la última impresión respecto a las anteriores. Desde esta perspectiva, la “última voluntad” parece entregar al lector una obra “más válida”.

Pero es posible dar la vuelta a estos argumentos a favor, con otros tantos de signo opuesto:

1) *motivación autorial*: no siempre la última voluntad refleja el pensamiento más genuino del autor; sería suficiente pensar, según recuerda Stussi, en las “restricciones al ejercicio de esa voluntad por lo que atañe a la línea sucesoria” o en el caso de una “manifiesta alteración mental, consticción, etc.” (*ibidem*)²². La primera edición se impone por el valor que le atribuye el mismo autor, que confía a ella la idea de sí mismo y de su obra;

2) *motivación histórica*: la perspectiva histórica se valora mejor examinando el itinerario en sentido diacrónico, desde la primera impresión hasta la última, y solo el cotejo entre ellas nos puede brindar informaciones históricamente verificables sobre la lengua y el estilo de la obra, la cual, en caso contrario, se achata en la imagen sincrónica final. Además, la primera edición permite valorar mejor la “recepción crítica” de la obra y reconocer su «tradición», es decir, su fuerza de impacto dentro del sistema literario;

3) *motivación crítico-evolucionista*: la presunta evolución hacia una forma mejor de la obra es una mistificación; en efecto, no siempre la última edición es la mejor y, al contrario, el valor primigenio de una obra se reconoce mejor en la primera impresión que «representa, de costumbre, la conclusión del proceso creativo originario de una obra y, en consecuencia, el resultado de la fase productiva más intensa de un escritor»²³.

Como es fácil de ver, la cuestión puede enfocarse tanto en pro quanto en contra de una u otra solución, según los casos. De ello se colige una especie de «pirronismo filológico», poco distante del “agnosticismo de la sedicente New Philology”²⁴, que no tolera textos críticos y aparatos, al considerarlos elementos “accesorios” del texto (opinión que el párrafo siguiente intentará desmentir).

22 *Ibidem*, p. 191.

23 *Ibidem*, p. 192.

24 Alfredo Stussi, *Introduzione*, 1994, p. 292.

Conforme ha escrito Paolo Cherchi, a propósito del debate suscitado por la New Philology, los focos de discusión son esencialmente dos: la dialéctica entre “texto” y “obra” (“La autoridad de la filología ha acabado por crear cierta confusión entre «texto» y «obra»; así que nos sentimos incomodos cuando leemos una obra cuyo texto presenta lecciones inciertas, aunque durante siglos no hayamos hecho otra cosa sino leer «obras»”²⁵); y, en segundo lugar, las relaciones entre filología e italianística: porque la perspectiva de desarrollo tanto de una filología (románica) que pretende renovarse con un acercamiento a la historia de la cultura, cuanto de una italianística que quiere aproximarse al comparatismo, además de contribuir a hacer menos rigurosa la disciplina –como no es infrecuente observar incluso en ediciones de cierto prestigio– y de no permitir una reflexión común sobre los métodos y sobre las finalidades del trabajo filológico, es absolutamente falsa. Basta pensar que no existe todavía una convención general en la comunidad científica ni sobre la terminología adoptada ni para la representación de las correcciones y de las variantes de autor (con una proliferación antieconómica de signos y abreviaciones). Ante cualquier nueva edición crítica, el lector tiene que aprender cada vez un nuevo sistema de representación (con símbolos, siglas, abreviaciones diferentes), lo cual constituye el primer obstáculo para un debate abierto dentro de la misma comunidad.

Es verdad que la reflexión sobre estos temas y sobre las decisiones ecdóticas tomadas tiene consecuencias importantes para la recepción del texto y, en consecuencia, para su interpretación. Analicemos, entre muchos otros, el caso de Ungaretti.

La situación de los poemas de Ungaretti es emblemática y representativa de una última voluntad del autor que se ha manifestado en etapas diferentes, pero que se ha concretado definitivamente en dos ediciones omnicomprensivas de su obra que constituyen (o han constituido hasta ahora) el *ne varietur* de la tradición textual de la producción ungarettiana: el largo y atormentado recorrido variantístico iniciado con los dos poemarios *L'Allegria* (del cual disponemos hoy de una edición crítica, preparada por Cristina Maggi Romano, Milán, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1982) y *Sentimento del tempo* (edición crítica de Ro-

25 Paolo Chechi, “Filologie del 2000”, *Rassegna Europea di Letteratura Italiana*, 17 (2001), pp. 135-53.

sanna Angelica y Cristina Maggi Romano, Milán, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1988), termina con la edición mondadoriana del 1942-45, que el mismo autor proyectó y supervisó.

Esta consta de tres volúmenes, de los cuales los dos primeros se asignan a los poemarios mencionados, mientras que el último se dedica a los *Poemas dispersos* y está provisto, por voluntad del autor, de un *dossier* de las variantes de imprenta preparado y comentado por Giuseppe De Robertis. Un caso excepcional en que el mismo autor, director no oculto de toda la operación, entrelaza estrechamente tradición textual y crítica.

La edición definitiva de *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, preparada en 1969 (Milán, Mondadori, con una puesta al día en 1970) por Leone Piccioni cuando todavía vivía el autor, recopila los dos principales poemarios en la forma editorial de 1942-45 (aunque con mínimos retoques posteriores del autor) y añade las últimas ediciones de *Il Dolore*, *La Terra Promessa*, *Un Grido e Paesaggi*, *Il Taccuino del vecchio*, *Dialogo*, *Nuove*, *Dernier Jours* y los *Poemas dispersos* (es decir, los textos publicados entre 1915 y 1927 y no incluidos en las ediciones definitivas de *Allegria* y *Sentimento del tempo*), mientras que en una sección diferente de *Otros poemas hallados* se recuperan siete textos. En la “Nota al texto” de *Allegria*, de puño y letra del autor, figura la significativa declaración: “Como el zorro pierde el pelo pero no las mañas, el autor, aunque había llamado definitivas a las susodichas ediciones, no ha podido resistirse, en cada nueva ocasión, a algún retoque formal”²⁶.

Diferente, respecto a lo que proyectó Ungaretti en *Vita d'un uomo*, es la decisión de las editoras de las dos ediciones críticas de 1982 (*L'Allegria*) y 1988 (*Sentimento del tempo*), que como texto base no eligen el de la edición mondadoriana de 1942-45, reproducido en los tres “Meridiani”, sino, respectivamente, la segunda edición Vallecchi de 1919 de *Allegria* (más representativa que la *princeps* de 1916 del itinerario literario de la obra) y la redacción inicial de cada composición para el *Sentimento del tempo*, según lo ilustrado por Domenico De Robertis en la *N. d. D.* (Nota del Director) de 1990, con la motivación de que el proceso de elaboración del poemario se despliega por completo antes de la *princeps* de 1933 (a raíz de la cual se registran solo incrementos textuales), y que por tanto

26 Giuseppe Ungaretti, “Note” a *Vita de un uomo. Tutte le poesie*, Milán, Mondadori, 1969, p. 528.

la historia del *Sentimento del tempo* no podía representarse sino “a través del paciente examen total de la evolución de los textos individuales hasta su cristalización de 1933”²⁷. En las justificaciones de estas decisiones y en las objeciones que, incluso recientemente, han suscitado, estriba el meollo de la crisis del concepto de última voluntad del autor.

El abanico de propuestas alternativas formuladas por estas ediciones críticas sintetiza adecuadamente la delicada cuestión de la fijación textual por parte del editor. Limitándonos solo a la *Allegria*, se contraponen la elección de V, es decir, la edición Vallecchi de 1919 (solución de Maggi Romano-De Robertis), la vuelta a U, o sea el *Porto sepolto* publicado en Udine en 1916, según sostienen Ossola (*Nota a Ungaretti*, 1990), quien propone el empleo de las variantes evolutivas en el comentario “subordinando el *esprit de système* filológico al acto de la interpretación crítica”²⁸, y Sereni y Ossola²⁹, reclamando que una edición crítica examine tan solo la tradición impresa: solución ya adoptada por la mondadoriana de 1945, si bien esta “no puede definirse como una edición crítica” (según nos recuerda Vela³⁰), y –finalmente– la “última voluntad” de M (Mondadori, 1942-45), en la solución que recomienda Claudio Giunta³¹ sobre la base del “prestigio histórico del testimonio”, “ligado por un lado a la “forma” excepcional de la impresión mondadoriana del 42 (M) y, por otro, a los reflejos que aquella forma irradió sobre la sucesiva actividad ungarettiana” (solución aplicada, cuando aún vivía Ungaretti, por los responsables de la edición definitiva de *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* de 1969, pero propuesta por Giunta³² con la “multiplicación de los individuos textuales”: de cada testimonio “la primera redacción publicada en volumen”). Estas decisiones encontradas permiten medir la vivacidad y la importancia de un debate todavía abierto.

27 Giuseppe de Robertis, “N. d. D. [Nota del directore]”, *Studi di Filologia Italiana*, 48 (1990), p. 306.

28 Claudio Giunta, “Prestigio storico dei testimoni e ultima volontà dell'autore”, *Anticomoderno*, 3 (1997), p. 174.

29 Umberto Sereni y Carlo Ossola, “*L'atto di Lucifer: Ungaretti apuano*”, *Lettere Italiane*, XLII (1990), pp. 388-413.

30 Claudio Vela, *La letteratura del Novecento*, en *Storia della letteratura italiana*, dir. Enrico Malato, vol. X. *La tradizione dei testi*, Roma, Salerno, 2001, cap. XXVIII, p. 1276.

31 Claudio Giunta, *op. cit.*, p. 175.

32 *Ibidem*, pp. 183-184.

Por lo tanto, antes de emprender un estudio crítico interpretativo será necesario preguntarse: “¿Qué texto leemos cuando leemos un texto?”.

2.2. *El aparato*

2.2.1. *Aparato genético y aparato evolutivo*

Si el aparato, como hemos visto, es la concreta aplicación de la hipótesis presentada por el texto, se colige que, dependiendo de la decisión que tomemos acerca del texto, tendremos un tipo consecuente de aparato. En particular, como se ha dicho, tal elección resulta ligada estrechamente a nuestra decisión de fijar (o no) como texto la última voluntad del autor y de presentar el recorrido correccional del texto de manera genética o de manera evolutiva.

Los aparatos, en efecto, de acuerdo con la puntual definición de Isella³³ se distinguen en genéticos y evolutivos. ¿Qué diferencia media entre unos y otros?

El aparato genético es una representación gráfica de las enmiendas que se han depositado sucesivamente en un texto manuscrito (o en uno impreso con correcciones manuscritas, o incluso, en el caso de obras del XX, en un texto mecanografiado con correcciones manuscritas); en otras palabras, es un sistema que refleja de forma sintética y estandarizada la génesis del texto, desde su primera redacción hasta la que juzguemos que pueda representar la última forma completa, que decidimos reproducir como texto. Cada aparato genético –como se ha dicho– no es una fotografía del texto, sino una hipótesis del estudioso en torno a las modalidades y a los tiempos de su elaboración.

El aparato evolutivo registra, en cambio, las variantes sucesivas al estadio que hayamos decidido reproducir como texto, es decir, las que pertenecen no a una fase de génesis de lo que todavía debe transformarse en texto, sino a la evolución de lo que ya se ha fijado como tal. El aparato evolutivo no es siquiera una reproducción fiel del estado del manuscrito, sino solo la interpretación que propone el filólogo de la evolución del texto, desde la fase documentada por el texto editado hasta la última lección deducible del mismo manuscrito.

33 Dante Isella, *Le carte mescolate vecchie e nueve*, p. 100.

De donde se deduce que, en una edición crítica, la presencia de un aparato genético o evolutivo depende solo de lo que el editor crítico ha decidido fijar como texto (véase la tabla siguiente). Si el texto es la última redacción, el aparato de las correcciones será genético; si, en cambio, es la primera redacción, el aparato será evolutivo; si, finalmente, es una redacción intermedia (por ejemplo, la lección base de la copia en limpio del texto, antes de que sobre ella se depositen nuevas enmiendas), el aparato de las variantes será en parte genético (todas las correcciones que conducen a la lección establecida como texto) y en parte evolutivo (las correcciones que arraigan en el mismo texto para modificarlo ulteriormente).

TABLA Texto y aparato

TEXTO	APARATO
Última lección reconstruible	Genético
Primera lección reconstruible	Evolutivo
Lección intermedia	Genético / evolutivo

Si el texto corresponde a una redacción que no es la última que el manuscrito permite reconstruir, porque alberga ulteriores correcciones, las situaciones que se pueden presentar son dos: las variantes desembocan o no desembocan en un texto acabado.

El segundo caso lo analiza Isella a propósito del *Mattino* de Parini, en el cual, entre la primera y la segunda redacción, que obedecen a dos lógicas constructivas muy diferentes, se sitúa un ensayo intermedio de corrección de la redacción inicial que no sigue –sin embargo– el rumbo tomado por la redacción sucesiva, sino que pertenece a una fase transitoria, luego abandonada, y experimentada solo fugazmente. Aquí el editor no tiene elección, porque corre el riesgo de confundir fases redaccionales distintas: tiene la obligación de representar estas variantes en un aparato evolutivo respecto a la primera redacción. Pero, en general, las revisiones llevan a un resultado, al menos provisionalmente estable, que puede alcanzarse o dentro del mismo testimonio, configurándose, en consecuencia, como revisión global de la misma fase, o «compelen» en un cierto momento a una reescritura, confiada de costumbre a un nuevo testimonio: en este caso la elección entre un aparato genético o uno evolutivo queda abierta y subordinada a los criterios de edición.

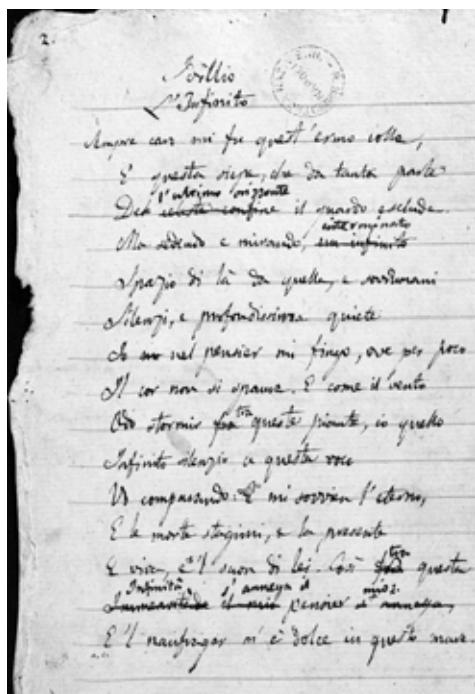
Pongamos un ejemplo concreto. Tomemos el manuscrito del más célebre poema de Leopardi, el *Infinito* (en la redacción del llamado “Cuaderno Napolitano”, conservado en la Biblioteca Nacional Vittorio Emanuele III de Nápoles, C.L. XIII.22). Si observamos el texto podemos notar que algunos versos han sido enmendados con una pluma, al parecer diferente respecto a la que Leopardi usó para la redacción base del texto (cf. Lámina 1).

Si quisieramos publicar el texto de este manuscrito leopardiano tendríamos dos posibilidades:

1) publicar el texto correspondiente a la «última voluntad del autor», que vale tanto como decir que brindamos la transcripción de la última lección que el manuscrito permite colegir;

2) publicar el texto correspondiente a la primera redacción, es decir, ofrecer la transcripción de la primera lección completa que el manuscrito permite inferir.

Veamos en concreto las dos posibles soluciones y sus consecuencias en los relativos aparatos.



1. Giacomo Leopardi, *L'Infinito* (C.L. XIII. 22, p. 2)

1. *Texto correspondiente a la “última voluntad del autor”*

Idillio
L'Infinito

1 Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
2 E questa siepe, che da tanta parte
3 **De l'ultimo orizzonte** il guardo esclude.
4 Ma sedendo e mirando, **interminato**
5 Spazio di là da quella, e sovrumani
6 Silenzi, e profondissima quiete
7 Io **nel** pensier mi fingo, ove per poco
8 Il cor non si spaura. E come il vento
9 Odo stormir **tra** queste piante, io quello
10 Infinito silenzio a questa voce
11 Vo comparando: **e** mi sovviene l'eterno,
12 E le morte stagioni, e la presente
13 E viva, **e** 'l suon di lei. Così **tra** questa
14 **Infinità s'annega** il pensier **mio**:
15 E 'l naufragar m'è dolce in questo mare.

Hemos destacado en negrita las palabras del texto involucradas en las variantes (tanto las variantes inmediatas como las tardías, cf. § 2.3.1). Si esta es la lección fijada como texto, se deduce que el aparato será de tipo genético e intentará representar las correcciones realizadas desde la primera hasta la última redacción.

2. *Texto correspondiente a la lección base (primera redacción del texto)*

Idillio
L'Infinito

1 Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
2 E questa siepe, che da tanta parte
3 **Del celeste confine** il guardo esclude.
4 Ma sedendo e mirando, **un infinito**
5 Spazio di là da quella, e sovrumani

- 6 Silenzi, e profondissima quiete
7 Io **nel** pensier mi fingo, ove per poco
8 Il cor non si spaura. E come il vento
9 Odo stormir **fra** queste piante, io quello
10 Infinito silenzio a questa voce
11 Vo comparando. **E** mi sovviene l'eterno,
12 E le morte stagioni, e la presente
13 E viva, e **'l** suon di lei. Così **fra** questa
14 **Immensitade il mio** pensier **s'annega**,
15 E 'l naufragar m'è dolce in questo mare.

Si esta es la lección fijada como texto, se infiere que el aparato será de tipo evolutivo, ya que intentará representar las correcciones realizadas sobre el texto desde la lección base hasta la última lección que el manuscrito permite reconstruir.

La misma distinción vale, por supuesto, también en el caso de diferentes versiones impresas, o de tradición mixta (manuscritos e impresos): cuando es posible carear las redacciones, y estas no requieran, por tanto, una edición autónoma, el editor puede decidir si brindar como texto la última redacción y en consecuencia recoger el proceso elaborativo precedente en un aparato genético, o, por el contrario, representar como texto la primera versión, recogiendo la elaboración sucesiva en un aparato evolutivo.

Veremos más adelante de qué modo se pueden ilustrar sintéticamente dichas correcciones, explicándolas no con palabras sino con abreviaciones y símbolos para representar categorías semejantes de correcciones. Veremos, dicho de otro modo, cómo concretamente se fabrica un aparato (genético o evolutivo). Pero ahora nos tenemos que ocupar, ante todo, de los criterios generales para la representación de las variantes.

2.2.2. Aparato vertical y horizontal

La representación de las variantes puede hacerse de dos maneras: con un aparato vertical, también definido como “representación en columna”³⁴ o con un aparato horizontal, también llamado “representación linear”³⁵.

34 Alfredo Stussi, *Introduzione*, 2006, p. 187.

35 *Ibidem*, p. 189.

2.2.2.1. Aparato vertical o en columna

En este tipo de aparato se colocan en una columna y se representan verticalmente todas las correcciones de un verso, desde la primera hasta la última, indicando con marcadores tipográficos oportunamente elegidos (cursiva, negrita) las tachaduras que han llevado a la escritura de una nueva lección o a las inserciones de nuevas porciones de texto.

El texto de referencia puede ser el último reconstruible a partir del manuscrito o el primero, y es posible señalarlo con ulteriores marcadores tipográficos; además, se puede reproducir integralmente en la misma página donde figura el texto en columna o colocarlo al principio de la edición, como punto de llegada o de arranque, para que se lea de seguido. La verticalidad coincide con la temporalidad; los versos o las porciones de verso no sujetas a variación, no se repiten, para que así sea inmediatamente evidente dónde y cómo se arraiga la corrección.

Es patente que este tipo de aparato se puede adoptar exclusivamente para textos poéticos, ya que el verso no excede la dimensión de una línea tipográfica y consiente la disposición en columna de las variantes en las líneas siguientes, solución impracticable para un texto en prosa.

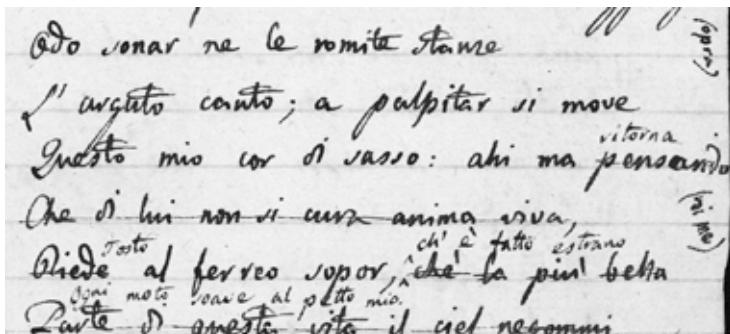
Este modelo de aparato se utilizó por primera vez para los *Canti* de Leopardi en la edición de Moroncini de 1927, y se ha aplicado para otras importantes ediciones de textos poéticos. Su gran ventaja estriba en el hecho de que no es preciso hacer referencia continuamente al texto para seguir su génesis, puesto que texto y aparato no están separados, sino que el ojo sigue directamente la evolución del texto; la desventaja consiste en el hecho de que no se tiene la posibilidad de leer de seguido el texto sin sus correcciones, a menos que este no se reproduzca separadamente (antes de la edición crítica, como hizo Moroncini para los *Canti* de Leopardi), o en una sección en lo alto de la página (como hizo Peruzzi en una sucesiva edición crítica de los *Canti*)³⁶.

No se debe olvidar, sin embargo, otra desventaja, menos evidente pero decisiva, que imposibilita a este tipo de formalización su funcionalidad

³⁶ Véanse Paola Italia y Giulia Raboni, “3.5. Leopardi: los *Canti*”, en *Che cos'è la filología d'autore*, pp. 99-109.

para comprender la evolución de las fases del texto. Señalando las correcciones individualmente para cada verso, este aparato impide vislumbrar los nexos entre correcciones que afectan a unidades sintácticas de dimensiones mayores, y que rebasan la medida de un verso (hecho muy común en la poesía, donde la unidad entre verso y medida métrica es más bien una excepción que una regla).

Considérese otro ejemplo, mostrado en la lámina 2, que igualmente deriva del “Cuaderno Napolitano” de los *Idilli* de Leopardi (el texto es el de *La vita solitaria*, C.L. xiii.22, c. 15).



2. Giacomo Leopardi, *La vita solitaria* (C.L. XIII, 22, c. 15)

La representación en columna de las enmiendas en los vv. 64-68, si se ofrecen verso a verso, impide ver el nexo sintáctico entre la verdadera corrección, que se coloca entre el v. 66 (“ritorna”) y el v. 67 (“riede”) –aquí transcritos en negrita– porque “pensando” parece corregido como “ritorna” y “riede” parece enmendado como “tosto”:

- 64 Odo sonar ne le romite stanze
65 L'arguto canto; a palpitar si move
66 Questo mio cor di sasso: ahi ma pensando
ritorna
67 Che di lui non si cura anima viva,
Riede al ferreo sopor, chè la più bella
Tosto ch'è fatto estrano

- 68 Parte di questa vita il ciel negommi
Ogni moto soave al petto mio.

2.2.2.2. *Aparato horizontal o linear*

El aparato horizontal, en cambio, distingue entre texto y aparato, que se separan topográfica y gráficamente. En la parte superior del folio se halla el texto, mientras que en la inferior, en una sección al pie de página, se encuentra el aparato, donde se enumeran consecutivamente las variantes. Al contrario del aparato en columna, en el cual la verticalidad representa la temporalidad, en este tipo de aparato la temporalidad se representa horizontalmente. El punto de anclaje en el texto se señala con una porción del mismo texto reproducida en el aparato, seguida de un corchete y, a continuación, de la variante (todo lo que precede al corchete, por tanto, coincide con la lección del texto).

A dicho esquema pueden añadirse otros elementos, desde las *fases de elaboración*, señaladas con un número o una letra alfabética, hasta las *abreviaciones* que indican la topografía de las variantes, o *signos diacríticos*, o bien *cuerpos tipográficos diferentes*, para distinguir cronológicamente las mismas variantes. La secuencia de las correcciones puede cerrarse con una T, signo que indica que la cadena de enmiendas se termina con lo que se lee en el texto (veremos analíticamente en el apartado §2.5 las abreviaciones más comunes y los signos diacríticos más usados).

El inconveniente de este tipo de aparato estriba en la necesidad de remitir continuamente al texto que figura en la parte superior para poder seguir las correcciones. El defecto se acentúa aún más cuando, como desafortunadamente sucede con cierta frecuencia, por razones editoriales el aparato se relega al final del volumen y no se coloca, como en cambio sería más útil, al pie de la página, debajo del texto. Sin embargo, puede ocurrir, cuando el aparato es sumamente complejo, que se imprima en un volumen separado (como en el caso de la edición crítica del *Fermo e Lucia*³⁷⁾.

La ventaja, al margen de la mayor familiaridad de los estudiosos con una representación que separa texto y aparato, consiste en que este apa-

37 Cf. el apartado 3.4.

rato puede utilizarse tanto para los textos poéticos como para los prosaicos. En los textos poéticos, antes de la porción de texto afectada por la variante, se especifica el número del verso como indicación topográfica; al contrario, en los textos en prosa la referencia topográfica deriva del número de folio (recto/verso) o página (cara), o incluso del número de párrafo (una segmentación del texto introducida modernamente, según los criterios que se expliciten en la “Nota al texto”, e indicada en el margen externo, derecho o izquierdo, de la página de la edición crítica).

Veamos en concreto los vv. 64-68 de la *Vita solitaria*, representados con un aparato de tipo horizontal:

- | | |
|----|---|
| 64 | Odo sonar ne le romite stanze |
| 65 | L'arguto canto; a palpitar si move |
| 66 | Questo mio cor di sasso: ahi ma ritorna |
| 67 | Tosto al ferreo sopor, ch'è fatto estrano |
| 68 | Ogni moto soave al petto mio. |

66-68 ritorna ... mio.] AN ¹pensando | Che di lui (cf. v. 1.) non si cura anima viva, | Riede al ferreo sopor, chè la più bella | Parte di questa vita il ciel negommi. *de donde* T (*con pluma* C)

Veremos luego de forma más analítica el significado de las abreviaciones, de los diferentes cuerpos tipográficos, de la numeración de las fases del texto.

2.3. *Las variantes*

2.3.1. *Variantes inmediatas y variantes tardías*

Volvamos al manuscrito del *Infinito*. Si observamos con más atención el texto, podemos notar que las correcciones no son todas del mismo tipo, ya que se introdujeron con plumas diferentes y probablemente en momentos distintos.

Algunas, en particular la del v. 9, donde Leopardi enmienda “fra” por “tra”, parecen haberse efectuado con una pluma diferente tanto de la em-

pleada para escribir el texto base como de la utilizada para realizar las otras correcciones, una pluma de tinta más rojiza y con un trazo más fino. Otra observación que podemos hacer concierne al v. 7, donde el texto afectado por la variante queda idéntico en ambas redacciones finales. En efecto, nos hallamos ante una corrección efectuada en el momento de la primera redacción del texto, una enmienda que probablemente se debe a la anticipación del pronombre “mi” en la escritura del verso (“*Io mi* *corr. como* “*nel pensier mi fingo*”).

Una última observación atañe a la intervención manuscrita del v. 13, donde, con la misma pluma de la redacción base, Leopardi corrige la escritura errónea del apóstrofo (“*e' l'* *corr. como* “*e' l'*”).

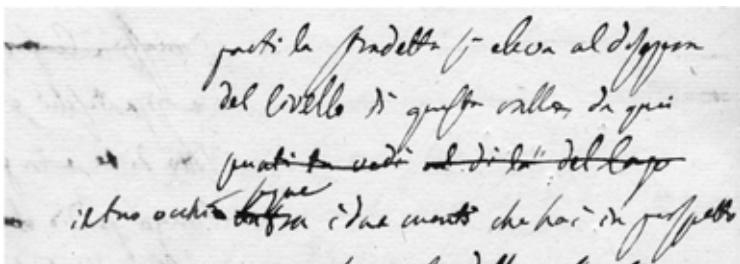
Todas estas observaciones nos llevan a considerar las variantes no como una unidad indiferenciada, sino como series distintas cronológicamente, como estratos de correcciones. El término “estrato” y la consecuente imagen de la estratificación geológica son particularmente indicados para representar la situación de un manuscrito, que presenta siempre al menos dos tipos de variantes: inmediatas y tardías.

Las variantes inmediatas son aquellas correcciones realizadas en el mismo momento de la redacción: se reconocen porque prevalentemente se hallan en el mismo renglón, es decir, porque el autor ha tachado el texto que acababa de escribir, sustituyéndolo en el mismo renglón con un texto diferente, para luego seguir escribiendo en la misma línea.

En el caso del texto del *Infinito*, la corrección del v. 7, “*Io mi*” → “*nel pensier mi fingo*”, sin duda fue ejecutada en el mismo momento de la escritura del verso, porque, de no ser así, sería injustificado el espacio entre “*Io*” y “*mi*”.

Naturalmente, una tachadura en el renglón no es forzoso indicio de una variante inmediata, porque si la tachadura afecta a una porción de texto accesoria y no necesaria para la intelección, podría haberse realizado en un momento sucesivo; como prueba el hecho de que el texto “funciona” igual al leerlo con la porción tachada o sin ella. Viceversa, en el caso de una corrección inmediata el texto leído con o sin la tachadura no tiene un sentido pleno (“*Io mi nel pensier mi fingo*”: aun prescindiendo del sentido, el verso sería hipermétrico, elemento muy importante que es preciso tener en la debida cuenta cuando se trabaja sobre textos poéticos).

Además, hace falta prestar siempre mucha atención a la caja de escritura de la página para distinguir las correcciones inmediatas de las tardías, porque el texto que figura en el margen externo, en sustitución de una porción de texto tachada en el renglón, es muy probable que se haya añadido en un momento sucesivo a la redacción base, como se ve en la lámina 3.



3. Alessandro Manzoni, *Fermo e Lucia* (t. I, cap. I, f. 4b)

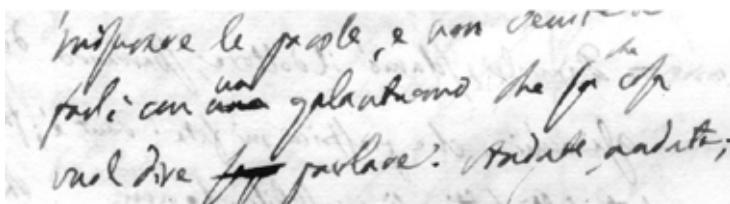
Una categoría peculiar de variantes inmediatas es la de las *variantes implicadas*, es decir, de aquellas correcciones escritas por encima del renglón (*suprascritas*), por debajo (*infrascritas*) o anotadas en el margen derecho o izquierdo (*adscritas*), pero que tienen alguna implicación con el sentido de lo que sigue. La implicación, vale decir, el enlace entre los elementos textuales, puede ser sintáctica (concordancia de género o número), morfológica (concordancia de tiempos verbales), onomástica, toponomástica, etc.

Pongamos un ejemplo concreto, sacado del manuscrito del *Fermo e Lucia* (lámina 4). La corrección “una” → “un”, aun estando escrita en el espacio interlineal encima del renglón (*suprascrita*), es seguramente inmediata, es decir, contemporánea a la redacción base, porque está relacionada gramaticalmente con el sucesivo “galantuomo”; al contrario, la siguiente corrección “che”, igualmente inserta en la interlínea, no puede considerarse inmediata, puesto que el texto tiene sentido pleno incluso sin la inserción: “che sa cosa vuol dire parlare” → “che sa che (*ins.*) cosa vuol dire parlare”.

En cambio, las variantes tardías son aquellas correcciones realizadas en el texto en una fase sucesiva a la de la primera versión; son –en rigor– todas aquellas no colocadas en el renglón y que no tienen una implicación

con el texto siguiente. Como es obvio, pueden reconocerse con certeza solo cuando el escritor ha utilizado dos plumas diferentes para las dos fases de elaboración del texto: una pluma para la redacción base, otra para la corrección; o bien en el caso que se consiga encontrar una serie de correcciones sistemáticas y comunes dentro del texto, como un cambio onomástico o toponomástico, o incluso teniendo en cuenta los hábitos gráficos o léxicos de escritura del autor (lo cual pone de manifiesto la gran importancia de un conocimiento profundizado de la lengua y del estilo del texto que se pretende editar y la interdependencia constante entre filología, historia de la literatura e historia de la lengua).

Además, el autor puede volver sobre el texto aun poco después de haber escrito la primera línea, aportando una corrección interlineal (por encima o por debajo del renglón) o marginal, que desde el punto de vista topográfico se considera tardía, aun cuando desde el punto de vista cronológico sea contemporánea del texto base. ¿Cómo se puede discernir en estos casos, dentro de la vasta categoría de las variantes interlineales (*suprascritas e infrascritas*) no implicadas, las que son realmente tardías, es decir, las que se corresponden con un sucesivo momento de revisión del texto, con un estrato de corrección?



4. Alessandro Manzoni, *Fermo e Lucia* (t. I, cap. III, f. 29d)

A falta de específicos indicadores gráficos (plumas o bolígrafos, lápices de colores, etc.), será preciso tener en cuenta varios factores, como el *ductus* (el movimiento de la pluma sobre el folio), la grafía, las conexiones sintácticas y léxicas, el estilo del autor, sus hábitos de corrección, ninguno de los cuales nos brinda la certeza científica de la contemporaneidad o posteridad de la enmienda, pero que pueden concurrir todos, formando un «sistema», para sostener una u otra hipótesis cronológica.

Como en el caso, muy complejo, de las variantes tardías introducidas en el manuscrito del *Fermo e Lucia*, de las cuales algunas pertenecen a una

revisión final del texto del Primer Borrador y otras a una revisión inicial del texto del Segundo Borrador, titulado los *Sposi promessi*, que, como es sabido, por varios capítulos del I tomo y algunos folios del IV, se escribió en los mismos folios, profundamente corregidos, del *Fermo e Lucia*³⁸.

De estas consideraciones se infiere que la filología de autor (y toda la filología en general), aun no siendo una ciencia exacta, interpreta los datos que posee aplicando un método científico, formulando la hipótesis más razonable para la exégesis de esos datos, y admitiendo que siempre puede emerger algún nuevo elemento que no sea explicable con la hipótesis propuesta y que, en consecuencia, la invalide.

2.3.2. *Aparato horizontal hablado o simbólico*

Al contrario del aparato vertical, que no necesita abreviaciones y símbolos porque confía la representación de la diacronía correccional a la verticalidad de las variantes en columna, el aparato horizontal requiere indicaciones y símbolos para ahorrarse la explicación verbal y analítica de cada variante. Un aparato funcional debe ser racional y sintético, y por ello representará de manera uniforme los mismos fenómenos gráficos con oportunos indicadores. Dichos indicadores pueden utilizar abreviaciones o símbolos, lo cual genera la distinción entre:

- 1) *aparato hablado*: cuando se emplean abreviaciones para significar fenómenos de corrección homogéneos;
- 2) *aparato simbólico*: cuando con la misma finalidad se utilizan símbolos.

Por ejemplo, para representar uno de los casos más frecuentes en los textos manuscritos, o sea, la sustitución de una variante por otra, se puede utilizar la abreviación genérica *corr. como* (corregido como) o bien una flecha direccional → que incluso puede diferenciarse por categorías de variantes (flecha simple → para las variantes inmediatas, flecha bicolor ➤ para las variantes tardías).

Si, además, una variante se inserta en la interlínea, el aparato hablado emplea la abreviación *ins.*, que indica que el texto en el manuscrito se

38 Cf. Paola Italia y Giulia Raboni, “3.4. Manzoni: il *Fermo e Lucia* e la Seconda minuta”, en *Che cos’è la filologia d’autore*, pp. 90-99.

ha insertado en la interlínea superior (para una lección introducida en la interlínea inferior, caso menos frecuente, se ofrecerá una ulterior aclaración, como *ins. en interl. inf.* = insertado en la interlínea inferior). Para esta misma clase de correcciones, el aparato simbólico puede utilizar, en cambio, signos particulares (como la barra oblicua para aislar la palabra insertada: \palabra/).

Pero muy comunes son los aparatos de tipo mixto, hablado-simbólico, que adoptan abreviaciones y símbolos para representar de forma sintética y uniforme los fenómenos de corrección.

Las abreviaciones figuran siempre en cursiva, para que se pueda distinguir el texto del editor y el del autor, y se explicitan, igual que los símbolos, en una tabla que suele colocarse después de la “Nota al texto”.

2.3.3. *Aparato fotográfico y aparato diacrónico*

Estas primeras indicaciones muestran una diferencia fundamental entre los aparatos: unos representan la dinámica de las correcciones, otros brindan una transcripción tipográfica del estado del manuscrito. En esta dicotomía estriba la profunda diferencia entre la filología de autor practicada en Italia y la *généétique* francesa (pero se puede incluir en el discurso también la *Editionswissenschaft* alemana), que es más propensa a representar las variantes tal como se presentan en el manuscrito, sin una distinción –como hemos visto– entre texto y aparato, respetando la misma topografía del texto (las variantes *suprascritas* se reproducen en la interlínea superior, las porciones de texto añadidas marginalmente figuran así también en el texto impreso, etc.).

En la estela del método de representación de las variantes leopardianas que empleó Moroncini, se han desarrollado técnicas de formalización cada vez más refinadas, sobre todo gracias a Isella y a su escuela, que pretenden representar las dinámicas diacrónicas del texto, y en los últimos diez años se ha asistido, en la filología de autor aplicada en Italia, a la transición definitiva hacia un aparato de tipo diacrónico y sistemático, que coloca la escuela filológica italiana en la vanguardia, aun dentro de un contexto europeo. Veamos algún ejemplo.

Al principio, también en los primeros aparatos de filología de autor de tipo horizontal, la intención del filólogo era la de representar tipográficamente la compleja fenomenología del texto, es decir, ofrecer una transcripción tipográfica a través de abreviaturas y símbolos, prestando particular atención a las indicaciones que dependían de una oportuna simbología o de un sistema de exponentes. En la edición del códice *chigiano* de las *Rime* de Tasso, por ejemplo, dirigida por Gavazzeni³⁹, dichas indicaciones se dan con una letra volada añadida a la variante para aclarar su posición en la interlínea superior (a), en la interlínea inferior (b), en el margen derecho (c), en el margen izquierdo (d). Un auxilio útil para una mejor interpretación de un manuscrito de difícil desciframiento⁴⁰.

Lo mismo se puede decir de los aparatos más representativos de la filología de autor del XX, los de las obras de Carlo Emilio Gadda, a partir de la edición crítica de 1983 del *Racconto italiano di ignoto del Novecento*; precisamente desde esta edición –en virtud de la ya rememorada distinción del triple filtro para racionalizar todo el material textual que no coincide con la lección fijada como texto: es decir, aparato, apostillas y variantes alternativas⁴¹– se suele hacer arrancar una nueva fase, más científica y metodológicamente innovadora, de la filología de autor.

En cambio, en los aparatos realizados a partir de finales de los noventa se ha pretendido representar cada vez más las fases de la evolución del texto, y no ya la simple colocación topográfica de cada variante; fases que se conectan recíprocamente a través de una relación diacrónica. No se trata, por tanto, de mostrar cómo una variante se realiza gráficamente en relación con el texto anterior (inserta en la interlínea superior o inferior, en los márgenes, etc.), sino cómo la variante se relaciona desde un punto de vista diacrónico con la lección precedente. La diferencia principal –y la principal dificultad en la realización del aparato– consiste en la posibilidad de confrontar las fases con el texto final, en su individuación dentro de un “sistema”: “en el aparato [...] la porción de texto sujeta a variación

39 Torquato Tasso, *Rime d'amore*, eds. Franco Gavazzeni, Marco Leva y Vercingetorige Martignone, Modena, Panini, 1993.

40 Cf. Paola Italia y Giulia Raboni, “3.3. Tasso: le *Rime d'amore*”, en *Che cos'è la filologia d'autore*, pp. 84-90.

41 Cf. Paola Italia y Giulia Raboni, “3.6. L'opera di Carlo Emilio Gadda”, en *ibidem*, pp. 109-115.

(la que precede al corchete) siempre se puede cotejar con la variante o las variantes, de manera que se puedan estudiar de forma directa y autónoma sin acudir al «texto»⁴².

La principal ventaja de este aparato es su autonomía, la posibilidad para el estudioso de seguir la génesis del texto desvinculada de su representación fotográfica (favorecida esta, no obstante, por la disponibilidad de reproducciones digitales de alta definición, que permiten distinguir, mediante el *ductus* y la *grafía*, las varias campañas de corrección del texto).

No aparatos que sirvan para una mejor interpretación del autógrafo, sino aparatos que sean ellos mismos una interpretación del autógrafo, hasta el punto de trasformar su lectura en una verificación, en paralelo, del trabajo de exégesis filológica y análisis crítico. Es cierto que para realizar este tipo de aparatos es necesario dedicar mucho más tiempo que en el pasado al examen del manuscrito, para intentar comprender más profundamente el “mecanismo” de la corrección, de la construcción lingüística, en poesía o en prosa. Porque una cosa es representar topográficamente las variantes, y otra muy diferente es disponerlas en un sistema diacrónico.

2.3.4. *Aparato horizontal progresivo o derivativo*

Otra distinción en los aparatos horizontales se hace entre aparato progresivo o derivativo.

Una vez transcrita en el aparato la porción de texto a la que ataña la variante, pueden representarse, después del corchete cerrado, todas las correcciones de forma progresiva o derivativa, conforme al orden seguido en la cadena de las variantes.

En el aparato evolutivo las correcciones siguen un orden cronológico, progresivo, desde la primera hasta la última, señalando las transiciones con una flecha o con la abreviación *corr. en*:

lección del texto] A *corr. en* B *corr. en* C *corr. en* D.

⁴² Franco Gavazzeni, “Introduzione”, en Giacomo Leopardi, *Canti e poesie disperse*, Florencia, Academia de la Crusca, 2009, p. XLII.

En el aparato genético las correcciones siguen, en cambio, el orden contrario, derivativo, desde la última hasta la primera: la cadena de las variantes empieza con la abreviación *de* seguida por la penúltima corrección, lo cual significa que la lección del texto es obtenida de la penúltima y que esta a su vez es obtenida de la antepenúltima, etc., hasta llegar a la primera lección:

lección del texto] *de D de C de B de A*

No obstante, de vez en cuando las correcciones pueden representarse en los aparatos de manera tanto progresiva como derivativa.

Las fases de corrección, por ejemplo, se representan siempre de forma progresiva: ¹*de donde* ²*de donde* ³etc.; en cambio, las microcorrecciones dentro de una misma fase se representan de modo derivativo: ¹*de donde* ²(*esc. sob. a¹*) *de donde* ³(*marg. a¹ e²*).

2.4. Las apostillas y las variantes alternativas

La gran novedad metodológica que ha caracterizado los nuevos aparatos realizados en la última década deriva, como ya se ha dicho, de la racionalización de los niveles textuales del manuscrito introducida por Isella en su edición de 1983 del *Racconto italiano di ignoto del Novecento* de Gadda: aparato, apostillas, variantes alternativas.

Veamos analíticamente todos estos elementos y cómo cada uno de ellos se relaciona con el texto, ya que este, a diferencia de lo que sucede en la filología de ascendencia francesa, es el eje de toda la edición crítica.

2.4.1. El aparato

Con “aparato” se designa una parte de texto en relación de subordinación gráfica (al pie de la página) y tipográfica (en un cuerpo menor) respecto al texto: subordinación que puede llegar a ser incluso absoluta sumisión cuando el aparato se relega al final del volumen, o ascender a una mayor dignidad cuando se destina a él un volumen entero y un cuerpo tipográfico

co idéntico al del texto (como en el caso de la edición de Isella del *Fermo e Lucia*).

2.4.2. *Las apostillas*

La definición más completa de apostillas es la que brinda el mismo Isella⁴³ en la mencionada edición crítica del *Racconto italiano di ignoto del Novecento*:

Las observaciones, escritas dondequiera, con las cuales Gadda suele glosar lo ya hecho o lo que deberá hacer: expresiones de desacuerdo o de satisfacción, advertencias o consejos a sí mismo; y también dudas (de vez en cuando manifestadas con un punto interrogante), y conexiones entre lugares diversos; además de indicaciones, presumiblemente más tardías, para facilitar la copia en limpio de determinados pasajes o de una destinación de estos ya fuera del horizonte del *Cahier*.

Tratándose de apostillas al texto, su colocación ideal sería en los márgenes, pero por exigencias tipográficas se recogen en un catálogo final⁴⁴:

Se avisa puntualmente al lector interesado dónde se sitúa cada una de ellas con un signo convencional colocado, en su lugar, justo en el margen de la página (>): algo parecido a la extrema reducción gráfica de una mano con el índice tendido utilizada en tiempos pasados.

La posición respecto al texto, como es fácil apreciar, es una mera indicación subsidiaria, tanto del punto de vista tipográfico como gráfico, ya que las apostillas no tienen valor de texto, sino de metatexto.

43 Carlo Emilio Gadda, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, ed. Dante Isella, Turín, Einaudi, 1993, pp. XXIV-XXV.

44 *Ibidem*.

2.4.3. *Las variantes alternativas*

Siempre según la definición de Isella, las variantes alternativas, que no deben confundirse con las variantes genéticas y las evolutivas, son “lecciones competidoras entre las cuales el autor no logra decidirse, o, en cualquier caso, no deja entender con claros signos que sabe decidirse”⁴⁵.

Las variantes alternativas se registran al pie de la página y se consignan con una letra volada (ya que los números volados se suelen usar para las notas del autor presentes en el texto).

Su relación con el texto es, en cambio, de paridad tanto tipográfica como gráfica (tienen el mismo cuerpo tipográfico del texto), porque en aquel punto no sabemos si el autor, en una sucesiva revisión del manuscrito, hubiera elegido la variante alternativa o la lección base, y por lo tanto el estatus de las variantes alternativas debe ser igual al del mismo texto.

Como se puede ver, apostillas y variantes alternativas se reconocen más en su condición de texto que de aparato: aquellas, en efecto, aparecen antes del verdadero aparato crítico y separadas de él, mientras que estas se hallan al pie de la página, en el mismo cuerpo tipográfico del texto, para remarcar su estatus de texto y no de aparato.

Esta distinción es muy importante y tiene repercusiones notables en las ediciones de textos con un único testimonio que, aun no definiéndose como “críticas”, se presentan, no obstante, como “científicas”, asimilables en todo y para todo a una edición crítica en cuanto a lo que se lee como texto, pero desprovistas de aparato. Estas ediciones –que desempeñan funciones de precisión y exhaustividad filológica, combinándolas con exigencias concretamente editoriales– cada vez más a menudo intentan salvar esta “taxonomía” que acabamos de examinar, informando al lector de las variantes alternativas (al pie de la página) y de las apostillas (en un apéndice separado, o en la “Nota al texto”), aunque no puedan (o aunque no tengan espacio para) ofrecer también el aparato genético y / o evolutivo (es el caso de las obras de Pasolini, publicadas en la colección “Meridiani” de Mondadori, preparada por Silvia de Laude y Walter Siti).

Esta sencilla distinción de niveles textuales constituye, sin embargo, la premisa de muchas ediciones críticas realizadas por el mismo Isella o su

45 *Ibidem*, p. XXXV.

escuela, que han contribuido a brindar soluciones ecdóticas específicas, ediciones que muestran una cada vez más significativa evolución hacia un aparato diacrónico y sistemático.

2.5. *Los signos diacríticos y las abreviaciones*

En las ediciones críticas de filología de autor se utilizan los más variados signos diacríticos, y tampoco existe un uso común generalizado relativo a las abreviaciones. Aunque los estudiosos hayan manifestado la exigencia de una estandarización, todavía no se han llegado a establecer unos criterios homogéneos; en consecuencia, en cada nueva edición crítica el lector tiene que familiarizarse con el sistema que ha adoptado el editor. Para algunos fenómenos hay símbolos tipificados; al contrario, para otros existe una gran confusión, ya que los mismos símbolos se emplean para representar fenómenos distintos o incluso contrarios.

Veamos los principales signos diacríticos y símbolos para ofrecer útiles recomendaciones a quien se aprestara a preparar una edición crítica.

Una *communis opinio* se registra para el signo más utilizado, es decir, los *corchetes* []. Es sabido que los corchetes se emplean para evidenciar todo lo que pertenece al editor, como las integraciones de palabras truncadas, las explicaciones de ciertos fenómenos, las integraciones de lagunas textuales o de puntuación en los textos que no poseen una tradición impresa (aunque para la puntuación sea preferible indicar las integraciones en la “Nota al texto”). Allá donde nos topemos con unos corchetes, entenderemos enseguida que el texto ha experimentado una revisión editorial. Sin embargo, a veces se utilizan los paréntesis oblicuos < > para representar este mismo fenómeno.

Igualmente estandarizado es el uso de *tres puntos* encerrados entre corchetes [...] o paréntesis (...) para indicar la pérdida de una porción de texto (se emplean con regularidad en las citas abreviadas).

En cambio, un *corchete* de cierre] indica, como ya se ha visto, la separación, dentro del aparato, entre el texto y su variante. Todo lo que precede al corchete se halla en el texto, todo lo que sigue es la variante, que puede ser manuscrita o impresa, acompañada de las abreviaciones y los símbolos utilizados para dar explicaciones sobre su topografía y cronología. Los

paréntesis oblicuos en posición invertida, por el contrario, suelen indicar una tachadura >xxxxx< que –sin embargo– puede representarse incluso con la *cursiva*. Pero hay que tener cuidado, porque en algunos aparatos la cursiva señala lo que no varía (“invariante”) y la tachadura se representa, en cambio, con los paréntesis oblicuos <> (solución no muy feliz, puesto que, como hemos visto, estos se emplean para señalar una integración del texto o palabras de dudosa lectura, y es peligroso confiar a un mismo símbolo la representación de dos fenómenos diferentes).

En el aparato hablado se emplean abreviaciones para representar algunos fenómenos del manuscrito, indicadas en cursiva para distinguirlas del texto que figura en letra redonda. Este es un elenco de las principales abreviaciones utilizadas:

<i>de</i> [it. <i>da</i>]	la lección deriva de otra anterior, reciclando una o más letras;
<i>de donde</i> T [<i>da cui</i> T]	la lección final (T) deriva de otra anterior, reciclando letras y/o palabras;
<i>corr. en</i> [<i>corr. in</i>]	la lección precedente se corrige en la lección que sigue;
<i>esc. sob.</i> [<i>sps.</i>]	la lección final se escribe en la interlínea superior respecto a otra lección tachada en el renglón;
<i>esc. deb.</i> [<i>sts.</i>]	la lección final se escribe en la interlínea inferior respecto a otra lección tachada en el renglón;
<i>ins.</i>	la lección es insertada;
<i>antes</i> [<i>prima</i>]	la lección final es precedida por otra lección tachada en el renglón;
<i>sigue</i> [<i>segue</i>]	la lección final es seguida por otra lección tachada en el renglón y luego abandonada.

En el aparato no hablado estos símbolos se sustituyen con unos signos diacríticos equivalentes, con la diferencia que, mientras que en el aparato hablado es posible darse cuenta también de la topografía de la variante (si se sitúa en la interlínea superior, inferior o en los márgenes del texto), el no hablado tiene que omitir estas informaciones, o confiarlas (como ha hecho Isabella Becherucci en el aparato del *Adelchi* manzoniano⁴⁶) a las notas al pie de la página añadidas al mismo aparato.

46 Alessandro Manzoni, *Adelchi*, Florencia, Accademia della Crusca, 1998.

El aparato no hablado utiliza las flechas para indicar la diacronía de las variantes:

- 1) flecha directa → para representar una corrección (sustituye a la abreviación *corr. como*);
- 2) flecha invertida ← para representar una derivación (sustituye a la abreviación *de*).

En algunos casos, como hemos visto, para señalar la cronología de las variantes, pueden utilizarse dos tipos diferentes de flechas: sencilla (variante evolutiva inmediata) y bicolor (variante evolutiva no inmediata).

En el caso de fases de corrección particularmente dilatadas puede resultar provechoso representar las microenmiendas dentro de cada una de las fases.

Las indicaciones topográficas y diacrónicas, entre paréntesis que se evi- dencian en cursiva, se refieren a la palabra inmediatamente anterior a los paréntesis. Si las indicaciones se refieren a más palabras, se indica con un signo gráfico el punto a partir del cual comienza la parte de texto afectada por la variante. Este signo de separación puede representarse de diferentes maneras, con un circulito negro, con una estrella, con un asterisco, o con un semicorchete abierto (Γ).

Cuando en una misma línea de aparato se hallan dos variantes distantes entre ellas, como signo de división se emplea un espacio fijo en blanco (cuatro o cinco pulsaciones), o un cuadrado □, o incluso un guion ondulado ~.

2.6. *Cómo se hace una edición crítica*

Veamos ahora en concreto cómo se hace la edición crítica de un manuscrito que alberga diferentes series de correcciones.

Tomemos, como ejemplo, un texto leopardiano muy conocido y particularmente indicado por la calidad y la cantidad de las enmiendas: *La luna o La ricordanza*, cuyo manuscrito –perteneciente, igual que el del *Infinito* que ya hemos visto, al llamado “Cuaderno Napolitano” – se conserva con otros autógrafos leopardianos en la Biblioteca Nacional Vittorio Emanuele III de Nápoles (C.L. XIII.22).

Delante del manuscrito leopardiano que, como se ha dicho, es una copia «en limpio» donde figuran, sin embargo, intervenciones de vario género, la primera pregunta que nos asalta es: ¿qué lección debemos elegir para el texto?

Si decidimos documentar la última lección del manuscrito, tenemos que transcribir el texto incluyendo en él todas las correcciones, inmediatas y tardías; vale decir: aquellas escritas con la pluma base (utilizada para la redacción primigenia del texto) y aquellas escritas sucesivamente. Una vez terminada la edición del texto podemos comenzar a transcribir las correcciones y a colocarlas en el aparato. Al optar por publicar la última lección del manuscrito, nuestro aparato será genético y representará, indicándolas con exponentes numéricos, las fases de la corrección, utilizando un cuerpo menor (de dos puntos) para las tachaduras en el renglón, y registrando las ulteriores correcciones entre los paréntesis en cursiva (los cuales, para no estorbar la lectura de las etapas correccionales, también figurarán en un cuerpo menor).

Podemos ver concretamente una exemplificación de este método en la representación de las correcciones al título, que pasa de ¹“La Luna” a ²“La Luna o la Ricordanza” a ³“La Ricordanza”. No olvidemos que las fases se indican siempre con un número volado, que entre una fase y otra se deben dejar por lo menos dos pulsaciones de separación y que, si una fase deriva de otra por reciclaje de material textual –como una o más letras–, esta deberá introducirse con la abreviación *de donde*, o con una flecha directa →.

¿Por qué razón consideramos que el título originario fuese “La Luna” y no “La Luna o la Ricordanza”? En este caso no es posible seguir solo las indicaciones procedentes del *ductus* o de la tinta (que son idénticos en las dos fases), pero útiles elementos se obtienen de la posición topográfica en el texto. Si el título originario hubiera sido “La Luna o la Ricordanza”, el autor lo habría colocado en el centro exacto de la página, y no desplazado a la derecha como se ve en el autógrafo. Esto significa que el título “La Luna” ya se había escrito y que Leopardi añadió marginalmente a la derecha la segunda parte del rótulo “o la Ricordanza”, interviniendo luego, en una tercera fase, mediante la corrección de la “l” del artículo de minúscula a mayúscula. Esta enmienda, sin embargo, no parece coetánea de la escritura base, ya que guarda más bien cierta semejanza con algunas

correcciones interlineales en los vv. 2, 7-8 y 9. Son enmiendas llevadas a cabo, en efecto, en una fase sucesiva y contemporánea a la escritura de los textos que siguen a *La Luna* en el “Cuaderno Napolitano” (el “segundo tiempo” de los *Idilli*⁴⁷).

Como sugiere esta observación, es posible identificar diferentes niveles de corrección del texto, relativos a plumas diversas e indicados con letras alfabéticas (A, B, C, D): estas acompañan a los números volados de las varias fases de corrección. En el caso de microenmiendas, como la del v. 5, la indicación de la pluma figura entre los paréntesis en cursiva, en cuerpo menor. En efecto, dentro de una etapa correctora pueden darse ulteriores variantes que, para no obstaculizar la lectura de la misma fase, se representan en cuerpo menor y de forma derivativa, como en el caso del v. 4:

(su quella selva] ^{1A}sopra quel bosco, *de donde* ^{2A}sopra quel prato,
(con prato reescr. sobre bosco) ^{3A}su quella selva, (marg. a²) *de donde* ^BT)

El ejemplo nos permite profundizar mejor en el uso de las abreviaciones *de*, *de donde* y *de donde* T. La primera se emplea para indicar una corrección en la cual el texto final vuelve a utilizar una o más letras de la lección precedente. Al contrario, la abreviación *de donde* (que también puede sustituirse con la flecha →), identifica el reciclaje, en la variante sucesiva, de una ancha porción de texto de la variante anterior. Cuando este último caso desemboca en la lección del texto se usa la abreviación *de donde* T (también representable con la flecha →T).

La representación de las variantes en los vv. 7-8 muestra, en cambio, qué entendemos concretamente por aparato diacrónico y sistémico. La primera definición depende del hecho de que este aparato no asume la responsabilidad de representar la topografía de la corrección (es decir, no aclara dónde se sitúan las variantes, si encima, debajo, a la derecha o a la izquierda del texto), señalando solo su diacronía, su evolución desde un «antes» hasta un «después» que se identifican con fases numéricas (aquí las fases son cuatro, si se cuenta también la última que coincide con la lección del texto). La definición de sistémico, en cambio, se debe aplicar porque las correcciones se representan no

47 Paola Italia, “I tre tempi degli Idilli: le proiezioni”, *Filologia italiana*, III, 3 (2007), pp. 173-213.

de forma individual, ligando cada una de ellas a la palabra (o palabras) a la que se refiere topográficamente, sino contextualizándolas dentro de un sistema de enmiendas, e incluyendo en la porción final todo el texto afectado por la variante: la variante, en efecto, puede exceder la estrecha medida del verso para interesar también el verso sucesivo (aquí los vv. 7-8).

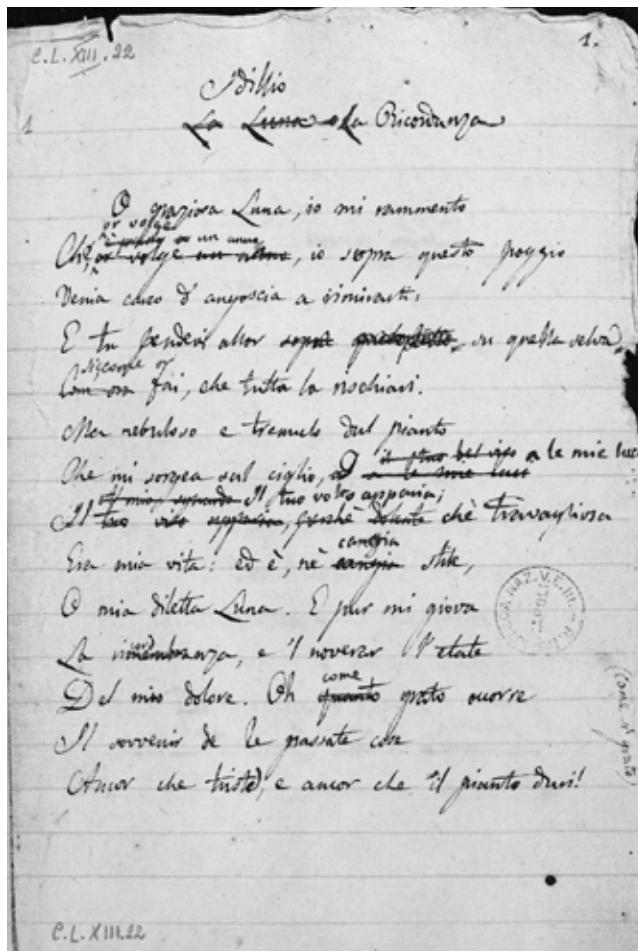
Este ejemplo nos ayuda a comprender que, para los aparatos de tipo vertical que fragmentan las variantes y las conectan estrechamente a los elementos más cercanos topográficamente, es muy difícil, por no decir imposible, representar las correcciones que atañen a dos o más versos⁴⁸.

En la edición del manuscrito de *Alla Luna*, debajo de la sección del aparato genético, se halla un recuadro que recoge la llamada *varia lectio*, o sea, aquel conjunto de variantes, citas, notas de aclaración lingüística, observaciones metatextuales que Leopardi solía apuntar en sus propios manuscritos y que hallamos, aunque en menor medida respecto a otros autógrafos napolitanos, también en el manuscrito de *Alla luna*, donde, en el margen derecho, y transversalmente respecto a la caja de escritura, Leopardi anota una variante, probablemente en una fase tardía de corrección del manuscrito, según delata la tinta rojiza (aquí catalogada como *pluma D*).

Una ulterior sección de aparato, debajo del recuadro de la *varia lectio*, es ocupada por las *Notas filológicas*: estas van en letra cursiva para distinguirlas del aparato (al contrario, cuando se hallan en la “Nota al texto”, normalmente figuran en letra redonda). Dichas notas desempeñan la tarea de explicar de forma muy analítica la fenomenología de los manuscritos y la dinámica de las correcciones, proponiendo varias interpretaciones del texto o señalando los casos de dudosa lectura. En las “Notas filológicas” se puede insertar, a manera de comentario, todo lo que se quisiera decir para justificar determinadas decisiones tomadas en el aparato y que no sería posible detallar en el breve espacio al pie del texto. Un criterio para entender si una elección ecdótica es oportuna o no consiste en valorar la relación entre el grado de análisis y la economía de la representación. Un buen aparato, en efecto, es el que representa de

48 Véase el examen detallado de estos versos en Paola Italia y Giulia Raboni, “3.5. Leopardi: los *Canti*”, en *Che cos’è la filologia d’autore*, pp. 99-109.

la forma más precisa, clara y sintética el manuscrito y sus correcciones, transformando lo que al principio es un objeto visivo e icónico en un texto dinámico.



Giacomo Leopardi, *Idillio | La ricordanza* (C.L. XIII.22, p. 1)

AN p. 1

Idillio
La Ricordanza

1 O graziosa Luna, io mi rammento
2 Che, or volge un anno, io sopra questo poggio
3 Venia carco d'angoscia a rimirarti:
4 E tu pendevi allor su quella selva
5 Siccome or fai, che tutta la rischiari.
6 Ma nebuloso e tremulo dal pianto
7 Che mi sorgea sul ciglio, a le mie luci
8 Il tuo volto apparìa; chè travagliosa
9 Era mia vita: ed è, nè cangia stile,
10 O mia diletta Luna. E pur mi giova
11 La ricordanza, e 'l noverar l'etate
12 Del mio dolore. Oh come grato occorre
13 Il sovvenir de le passate cose
14 Ancor che triste, e ancor che il pianto duri!

- tit. La Luna o La Ricordanza] ^{1A}La Luna *de donde* ^{2A}La Luna o la Ricordanza *de donde* ^{3B}La Ricordanza (*con L sobre l*)
- 2 Che, or volge un anno,] ^{1A}Ch'or volge un anno, (*con an sobre al*) *de donde* ^{2A}Ch'è presso a un anno, *de donde* ^{3B}T sopra] *de su* (*pluma A*)
- 4 su quella selva] ^{1A}sopra quel bosco, *de donde* ^{2A}sopra quel prato, (*con prato reescr. sobre bosco*) ^{3A}su quella selva, (*marg. a* ²) *de donde* ^{3B}T
- 5 Siccome or] *esc. sob. a* Com'ora (*pluma B*)
- 7-8 a le mie luci | Il tuo volto apparìa; chè travagliosa] ^{1A}a le (*antes alde*) mie luci | Il tuo viso apparìa, perchè dolente *de donde* ^{2A}il tuo bel viso | Al mio sguardo apparìa, perchè dolente ^{3B}a le mie luci | Il tuo volto apparìa, che travagliosa *de donde* ^{4D}T
- 9 cangia] ^{1A}cangia ^{2B}cambia (*esc. sob. a* ¹) *de donde* ^{3D}T
- 11 ricordanza] *de rimembranza* (*pluma A*)
- 12 come] *esc. sob. a* quanto (*pluma B*)
- 14 triste] *de tristi* (*pluma B*) il] *de l* (*pluma C?*)

AN fol. [1r]
marg. derecho transv.
(12) (come sì grato) (pluma D)

- tit. *El título inicial del texto, que al principio era solo “La Luna”, se corrige, con la misma pluma con la cual se escribe el texto base (A), en “La Luna o la Ricordanza”, y sucesivamente, con la pluma B, en “La Ricordanza”. Las dos fases A de escritura del título se han identificado en virtud de la costumbre de Leopardi de escribir el título en el centro exacto y debajo de “Idillio” (como en “La sera del giorno festivo” y en “La vita solitaria”).*
- 2 *Con la pluma A se efectúa la primera corrección (“Chè presso a un anno,”), como sucede también en los 7-8 y 11.*
- 4-5 *Las correcciones con tinta más densa pertenecen a la fase B.*
- 7-8 *Como ya apuntó De Robertis (en Leopardi, 1984, vol. II, p. 327), la corrección de la coma en un punto y coma después de “apparia” y la acentuación de “che”, parecen pertenecer a la pluma de color rojizo (aquí con sigla D).*
- 9 *La corrección de “cambia” en “cangia” se realiza tardíamente (De Robertis en Leopardi, 1984, vol. II, p. 327) con la pluma D, la misma que al v. 8 introduce el acento grave en “che” y con la cual Leopardi escribe la variante en el marg. transv. derecho (“come sì grato”); en la edición “come” no se reproduce con negrita porque se supone que la corrección del v. 12: “quanto” → “come”, con pluma B (distanciándose de Lucchesini en Leopardi, 2009, vol. I, p. 278, que juzga la corrección con pluma A), no se ha efectuado después, sino antes de la escritura de la varia lectio.*
- 14 *La corrección sobre “triste” cubre el punto de la “i” con el lazo de la “e”, obligando a una rúbrica anómala en la escritura habitual de la vocal. La corrección de “l” como “il” podría pertenecer a la fase C; en cambio, por el carácter serial de la intervención la varia lectio marginal se aproxima más a la fase D, con la cual comparte ductus y color rojizo (siempre De Robertis en Leopardi, 1984, vol. II, p. 327).*

La Crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método

ÉLIDA LOIS

CONICET - Universidad Nacional de San Martín

Título: La Crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método.

Resumen: El primer objetivo de la crítica genética es reconstruir la marcha de la escritura, pero a la vez intenta desenrañar la red de significaciones que se va configurando; desarrolla para ello dos tipos principales de actividades: la edición genética de textos modernos y el emprendimiento de diversas orientaciones interpretativas. El examen de los procesos escriturales demuestra que en ese espacio late un perpetuo enfrentamiento entre unidad y diversidad, equilibrio e inestabilidad, y esa oposición dialéctica entre la permanencia y el cambio –inherente de la naturaleza de los procesos culturales– acompaña a los estudios filológicos desde sus orígenes: la crítica genética puede ser considerada, entonces, un avatar moderno de la Filología.

Palabras clave: Crítica genética, Génesis escritural, Ediciones genéticas, Conflictos discursivos, Avatar moderno de la filología.

Fecha de recepción: 8/3/2014.

Fecha de aceptación: 11/4/2014.

Title: The Genetic Criticism: Master Frame, Goals and Methods.

Abstract: The first goal of genetic criticism is to reconstruct the dynamics of writing, but this discipline also tries to unravel the network of meanings that builds; for this purpose develops two main types of activities: the genetic edition of modern texts and the undertaking of various interpretative possibilities. The work in progress review shows that in this space beats a perpetual conflict between unity and diversity, balance and instability, and that dialectic opposition between permanence and change –inherent nature of the cultural processes– accompanies philological studies since its inception: genetic criticism then may be considered as one modern avatar of Philology.

Key words: Genetic Criticism, Work in Progress, Genetic Editions, Discursive Conflicts, Modern Avatar of Philology.

Date of Receipt: 8/3/2014.

Date of Approval: 11/4/2014.

1. UNA TEORÍA EN CONSTRUCCIÓN

La crítica genética es hoy una línea de investigación que busca enmarcarse en una semiótica de la cultura enfocando los procesos de gestación de diferentes tipos de procesos creativos, en un arco que abarca tanto las inscripciones significativas en diversos soportes (literatura, teatro, cine, plástica, arquitectura, música, creación oral) como las conceptualizaciones científicas¹; pero esta corriente surgió en el ámbito de los estudios literarios autopostulándose como una réplica simétrica de la teoría de la recepción.

Louis Hay, uno de sus principales teóricos, sostiene que, con su instalación, quedan delimitadas tres etapas en el proceso de la comunicación literaria: producción escritural, texto y lectura, y simultáneamente, tres abordajes para cada una de esas etapas: la crítica genética, las teorías sobre el texto y los estudios acerca de la recepción². Pero esta presentación esquemática no agota toda la complejidad del fenómeno literario. En primer lugar, porque los tres componentes señalados son interdependientes: escritura y lectura son dos caras de un mismo fenómeno (durante la escritura en proceso, el que escribe se lee simultáneamente); por otra parte, quien escribe se plantea a la vez las posibles derivaciones textuales e, incluso, la recepción social presumible. Así, es imposible interpretar en profundidad un proceso de textualización sin dar cuenta de esa interdependencia entre producción, texto y lectura.

Ciertamente, esa descripción sintética oscurece matices significativos; pero permite, en cambio, recortar un campo de estudios privativo para la crítica genética: los documentos escritos que, una vez reunidos y clasificados en conjuntos coherentes, constituyen la huella visible de un proceso creativo. Se suele definir esta corriente como el estudio de la prehistoria de los textos literarios: el desciframiento, análisis e interpretación de los

1 En 2010, los principales exponentes de esta escuela consagraron un número de su órgano de difusión (la revista *Genesis*) a una actualización teórica: VV.AA., “Théorie: état des lieux”, *Genesis*, 30 (2010), pp. 1-295.

2 Louis Hay, “Nouvelles notes de critique génétique: la troisième dimension de la littérature”, *Texte*, 5-6 (1986), pp. 313-328.

papeles de trabajo de un autor, de los materiales que preceden a la publicación de una obra presuntamente “terminada”³.

La crítica genética ha nacido de la observación de cómo los escritores escriben eso que escriben, pero ese recorrido de tan simple caracterización (la escritura transcurriendo) entraña una triple mutación en los estudios literarios: un cambio de objeto de análisis, un cambio de método y un cambio de punto de vista. Abre, entonces, una nueva vía de acceso al fenómeno literario.

Hay un cambio de objeto de análisis, que es *visible y específico*: se trata de la escritura como etapa central de un proceso creativo que se desarrolla en el tiempo y se expande por el espacio de la página por medio de operaciones que se materializan en inscripciones (pertenezcan o no al lenguaje articulado). Pero los objetos escriturales no son “objetos textuales”: el texto es testimonio de una forma, los papeles de trabajo escritural son el testimonio de una dinámica. Por lo tanto, sobre ellos corresponde interrogarse acerca del proceso de producción del texto y no acerca de la configuración resultante.

Ese objeto de análisis impone, a su vez, un cambio metodológico: en lugar de enfrentarse con un texto e interrogarse sobre los efectos de lectura, la crítica genética interroga la escritura desde el movimiento que la ha engendrado y diseña herramientas que le permitan abarcar la plenitud de significados potenciales que se suceden durante esa dinámica.

Esa operación conlleva también un cambio de punto de vista ya que, habiendo renunciado a focalizar la psique del autor, la construcción ofrecida a la lectura y las reacciones del lector, se define una crítica autónoma centrada en la consideración de los procesos de escritura en la realidad de su ejecución y, cuando se trata de manuscritos, en el análisis de los testimonios de un trazado escritural.

La investigación geneticista se enriquece, en consecuencia, con los aportes de todas las corrientes que se interesan por la producción del discurso y de las ideas, pero su objetivo no es responder a la pregunta “¿cómo es este producto textual?”, sino más bien plantearse cómo surge el discurso, una cuestión que no es independiente de un momento de la historia cultural en el que se produce un incremento de la reflexión analí-

3 El concepto de “virtualidad textual” (al que volveremos) es una de las propuestas teóricas de la crítica genética.

tica. En este sentido, la dinámica teórica de esta línea de investigación es inseparable del proceso histórico en el que se inserta.

2. IRRUPCIÓN DE UNA CRÍTICA GENÉTICA

Dos de sus principales teóricos, Louis Hay⁴ y Jean-Louis Lebrave⁵, han coincidido en presentar a la crítica genética como la resultante de una confluencia de fenómenos culturales que tiene su punto de arranque entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, y conoce un punto culminante en el último tercio del siglo XX. En esa confluencia van a incidir tres factores: la evolución tecnológica (que posibilita el tipo de circulación impresa estable que hoy nos resulta familiar)⁶, la compilación de grandes colecciones de manuscritos modernos y el desarrollo de la ciencia lingüística y de la crítica literaria.

Junto con una clara distinción entre el texto impreso y el texto manuscrito, surge el concepto de “manuscrito moderno”, de índole diferente a la de los manuscritos de circulación textual, y se crea una pareja de opuestos simétricos: unos pertenecen al ámbito público (pasan de mano en mano), los otros al ámbito privado (son documentos de un taller de escritura personal). Aparece entonces el concepto de “materiales de génesis”, es decir, todo lo que el texto dejó detrás de sí (los “pre-textos”)⁷.

4 Louis Hay, *op. cit.*, pp. 313-328.

5 Jean-Louis Lebrave, “La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?”, *Genesis*, 1 (1992), pp. 33-72. Para una información general acerca de la crítica genética, véanse Almuth Grésillon, *Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, París, PUF, 1994; Michel Contat y Daniel Ferrer (eds.), *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*, París, CNRS Éditions, 1998; Pierre-Marc de Biasi, *La génétique des textes*, París, Nathan Université, 2000; Élida Lois, *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*, Buenos Aires, Edicinal, 2001; Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*, París, Éditions du Seuil, 2011.

6 Lebrave sostiene que, contrariamente a lo que podría suponerse dados los siglos transcurridos desde la invención de la imprenta, hay que esperar hasta fines del siglo XVIII para que la circulación textual alcance el grado de consolidación representado por la reproducción de un texto en miles de ejemplares idénticos. Cf. Jean-Louis Lebrave, *op. cit.*, pp. 42-46.

7 Adaptación de *avant-texte*, concepto fundador de una crítica genética. Grésillon lo de-

Precisamente, las grandes colecciones de manuscritos modernos que hoy existen se reunieron en el siglo XIX y es sintomático el gesto espectacular de Victor Hugo al donar la totalidad de sus manuscritos a la Biblioteca Nacional de París. De todos modos, el acto de guardar o compilar un tipo de material que antaño se tiraba –y que muchos escritores continúan desechando– no permitió apreciar, de entrada, que cuando la escritura es trabajo de creación van quedando en el escrito rastros del proceso de producción de sentido; los manuscritos museificados venían sido tratados como fetiches y se exhibían en vitrinas junto con otros objetos que habían pertenecido al escritor. Los enfoques genéticos aparecerán posteriormente, como una consecuencia lógica de la evolución de las ciencias del lenguaje y de la crítica literaria.

Con los archivos de la memoria se había iniciado la tarea filológica en Occidente desde que Pisístrato encomendó registrar los poemas homéricos fijando textos que circulaban en versiones orales muy diferentes. Pero el término “filología” se consolidará, posteriormente, ligado a las investigaciones sobre repositorios de escritura en las que los filólogos de la Escuela de Alejandría definieron de hecho un campo de estudio en términos de “reconstrucción histórica”, ya que buscaban recuperar a través del análisis de textos antiguos su lengua, su significado y su contexto histórico-social. De este modo, la práctica filológica –como la de toda “archivística”– emergió tensionada entre dos extremos arriesgados: la abarcabilidad y la tergiversación.

Durante la primera mitad del siglo XIX, en una época de notables avances en materia de metodología científica y reflexiones epistemológicas se irá delineando una clara oposición entre “erudición” (enorme masa de datos fragmentarios, heterogéneos e inconexos que se enfocan analíticamente) y “ciencia” (ordenamiento sintético a partir del cual se organizan los datos que a primera vista se ofrecen como desperdigados, disímiles y cambiantes). Así, en tanto las lenguas son objeto de estudios histórico-comparativos que habían establecido regularidades enunciadas en “leyes” y abierto el camino hacia la lingüística (que a comienzos del siglo XX

fine así: “ensemble de tous les témoins génétiques écrits conservés d'une œuvre ou d'un projet d'écriture, et organisés en fonction de la chronologie des étapes successives” (Almuth Grésillon, *op. cit.*, p. 241). En español alternan los términos “pre-texto” (el más usual), “antetexto” y “prototexto”.

será entronizada por Saussure como la auténtica ciencia del lenguaje), en el campo textológico Karl Lachmann elabora un método riguroso para reconstruir un texto original perdido valiéndose del examen analítico de una complicada maraña de “post-textos” de épocas y lugares diversos.

La metodología lachmanniana marcó, indudablemente, un ingente esfuerzo de aproximación hacia los monumentos literarios de la Antigüedad y del Medioevo, conocidos a través de un eslabonamiento de copias apógrafas heterogéneas; pero la literatura moderna cuenta con materiales textuales (y a menudo pre-textuales) del autor en cantidad suficiente como para no recaer en “fijaciones” que despojen a la obra de su vitalidad: los tira y afloja de un escritor que lucha con la palabra para traducir una lengua que todavía no existe a una lengua por venir, las fluctuaciones de registro que se adecuan a diferentes estrategias de discurso, la variación morfo-fonética y léxico-gramatical indisociable de las lenguas vivas no son desviaciones de un rígido esquema preexistente: son la dinámica misma del lenguaje.

Pero antes de que la filología alemana y los genetistas textuales propusieran dispositivos de lectura de estos complejos procesos, los filólogos se habían interesado por el análisis de variantes escriturales de autor desde el siglo XVI; en realidad, en una dimensión universal el análisis genético se venía realizando cada vez que un lector crítico advertía la existencia de reescrituras del autor en dos o más versiones (manuscritas o éditas) de un texto y leía en esas reformulaciones significados dignos de ser tomados en cuenta⁸. Pero si en el caso de la edición de obras antiguas y medievales el filólogo se encuentra ante la virtual inexistencia de pre-textos y en el caso de ediciones con variantes ese caudal de disimilitudes generalmente permite ser inventariado en notas al pie, cuando se trata de obras contemporáneas de autores que han conservado testimonios de su trabajo escritural, puede llegar a darse el caso opuesto: la superabundancia de material

8 A comienzos del siglo XVI, por ejemplo, Pietro Bembo analizó copias en limpio autógrafas del *Canzoniere* de Petrarca y comentó las numerosas variantes del texto, y desde entonces –con marcos teóricos diversos–, los filólogos italianos prosiguieron con los estudios de variantística hasta nuestros días. Cf. María Teresa Giaveri, “La critique génétique en Italie; Contini, Croce et l'étude des paperasses”, *Genesis*, 3 (1993), pp. 9-29.

pre-textual (hecho que vuelve muy compleja la posibilidad de editar esos materiales en su totalidad).

A lo largo del siglo XX una serie de corrientes críticas van afinando las técnicas de lectura: estilística, formalismo ruso, estructuralismo, nueva crítica, escuela temática, crítica psicoanalítica, sociología de la literatura, crítica ideológica, sociocrítica, teorías de la enunciación, lingüística del discurso, gramática del texto, pragmática, deconstrucciónismo, semiótica (en un abanico que se abre desde la semiótica formalista a la semiótica de la cultura), etc. Cuando a principios de los setenta alcanzan su apogeo “las grandes teorías sobre el texto”, aparecen en la escena literaria dos vertientes críticas: las teorías de la recepción originadas en medios académicos alemanes y la escuela de crítica genética francesa (que acabaría por revolucionar a un tiempo el método histórico-filológico y la estética formalista).

A fines de la década del 60, un equipo del CNRS (*Centre Nationale de la Recherche Scientifique* de Francia) dirigido por Louis Hay había comenzado a analizar los manuscritos de Heinrich Heine, reciente adquisición de la Biblioteca Nacional de París. No es casual que las investigaciones de un grupo de germanistas dieran origen a la crítica genética, ya que en Alemania, justamente, empezó a consolidarse desde fines del siglo XIX una tradición editorial crítica de textos contemporáneos que intentaba superar por medio de otras alternativas gráficas las dificultades de lectura impuestas por la consignación de variantes textuales a pie de página⁹.

En 1974, Louis Hay fundó el CAM (*Centre d'Analyse des Manuscrits*), que reunió en una misma estructura a los grupos de investigadores de diversos *corpora* de manuscritos autorales (fondos Heine, Proust, Zola, Aragon, Flaubert, Valéry, Nerval, Joyce, Sartre, etc.), que posteriormente se transformó en un laboratorio del CNRS y fue rebautizado como ITEM (*Institut de Textes et Manuscrits Modernes*) en 1982. Desde entonces, el Instituto ha ido convocando a estudiosos de diferentes corrientes críticas y hoy agrupa a centenares de investigadores (franceses y extranjeros) y a dos decenas de equipos; ha continuado profundizando en el estudio de

9 Almuth Grésillon, *op. cit.*, pp. 180-186.

los grandes archivos literarios de los siglos XIX y XX, y ha empezado a explorar autores del siglo XXI¹⁰.

Si bien el concepto de *avant-texte* –categoría descriptiva fundadora de una “crítica genética”– y el empleo de una nueva metodología en el estudio de la génesis de un poema de Milosz puede datarse en 1972, su creador –el psicoanalista y crítico literario Jean Bellemin-Noël– habría de encauzar su investigación teorizando acerca de un enfoque psicoanalítico de la literatura que llamó *textanalyse*¹¹. Por otra parte, si bien ya Roland Barthes había distinguido entre “escritura” y “texto”, y Julia Kristeva, entre “geno-texto” y “feno-texto”, las investigaciones de los miembros del ITEM terminarían por desplazar el estatuto científico del texto para cederse a los manuscritos –“los papeles privados” del escritor– y al proceso genético de su constitución; por eso las primeras investigaciones focalizarían su trabajo en una “poética de la escritura” por oposición a una “poética del texto”.

3. OBJETIVOS DE LA CRÍTICA GENÉTICA

El primer objetivo de una crítica genética es reconstruir la marcha de la escritura, pero a la vez se apunta a dar cuenta de los procesos de simbolización. Siendo su finalidad dar cuenta de una dinámica –la de la textualización en movimiento–, desarrolla para ello dos tipos principales de actividades: la edición genética de textos modernos y el abordaje de diversas orientaciones hermenéuticas.

Así, dentro de esta línea de investigación, editar e interpretar procesos de escritura son dos actividades complementarias: editar materiales de génesis representa una propuesta de lectura, pero con ello se está adelantando un primer intento de interpretación. Y al mismo tiempo, es imposible acceder a la etapa interpretativa sin haber tran-

10 Jean-Louis Lebrave (*op. cit.*, pp. 33-35) y Pierre-Marc de Biasi (*op. cit.*, pp. 27-28) aportan detalles acerca de la formación del ITEM. Véase, además, www.item.ens.fr

11 Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris, Larousse, 1972.

sitado por una reconstrucción de la escritura que permita leerla sin dificultad.

La reconstrucción de un proceso de escritura se materializa en una edición genética. Y una “edición genética” se define por oposición a “edición crítica” remarcando, en particular, la diferencia de objetivos. En tanto la edición crítica se propone ofrecer un *texto* para la lectura, la edición genética tiene por objetivo central hacer leer *pre-textos*. Se entiende, entonces, por la categoría “edición genética” la que presenta, exhaustivamente y siguiendo el orden cronológico de su aparición, los testimonios de una génesis¹².

Sin embargo, existe un estatuto intermedio. Cuando el proceso reconstruido desemboca en un “texto”¹³ –una configuración significativa a la cual la firma del autor le confirió ese carácter–, pero se desea ofrecer a la lectura un resultado junto con el proceso creativo que condujo a él, la reproducción de la última etapa escritural registrada y su confrontación con la dinámica pre-textual toma la forma de una “edición crítico-genética”¹⁴.

Una edición genética se postula como la transcripción de un proceso significativo fracturado y multidimensional que rompe con la ilusión de linealidad a la que nos tiene acostumbrados la letra impresa. Representar ese proceso y facilitar su “legibilidad” es su finalidad. Y es en este sentido que una edición genética pretende ser una máquina de leer los testimonios de la arqueología de una producción literaria.

12 Almuth Grésillon, *op. cit.*, pp. 177-202.

13 Un texto no es, indefectiblemente, la etapa final de un proceso de escritura. Muchas veces, un autor interviene sobre una obra ya publicada y sus reformulaciones convierten un “texto” en un “pre-texto”.

14 Editadas normalmente en papel (aunque a veces complementadas por CD-Roms), las ediciones crítico-genéticas suelen asignar la mitad o dos tercios de la página a la edición crítica del texto, consignando al margen, en cuerpo menor, las reescrituras. La literatura latinoamericana cuenta, en esta línea, con un acervo paradigmático de más de medio centenar de volúmenes: la Colección “Archivos”, producida en un laboratorio dependiente del ITEM-CNRS, primero en la Universidad de Nanterre y actualmente en la Universidad de Poitiers, y editada durante más de dos décadas en Madrid y actualmente en la ciudad de Córdoba de la República Argentina. <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Archivos/accueil.html>

Hay tres tipos principales de ediciones genéticas: las ediciones facsimilares, las ediciones genéticas propiamente dichas (que todavía hoy siguen siendo las ediciones en soporte-papel)¹⁵ y las ediciones genéticas en soporte electrónico (que están incrementándose progresivamente)¹⁶.

La reproducción del manuscrito mismo representa el medio más experimental para adquirir información sobre él, ya que permite tomar contacto con rasgos reveladores que el aparato crítico no consigna: distribución de bloques de escritura en el espacio, diagramación, direccionalidad, *ductus*¹⁷, trazos reveladores de ritmos de escritura y de estados de ánimo, gráficos, dibujos, etc.¹⁸ Frente a la sofisticación de los aparatos de variantes –con su sobrecarga de signos diacríticos–, el facsímil emerge una y otra vez; no caben dudas acerca de lo difícil que resulta descodificar los signos que indican supresiones, alternancias, agregados en distintas posiciones y en diferentes etapas de revisión.

Dentro de esta línea, constituye un modelo en su género la edición de un embrión textual de *Rayuela* de Julio Cortázar (que incluye, además, otros materiales prerradicacionales), en donde el “Estudio preliminar” y la anotación de Ana María Barrenechea iluminan los caminos –a veces azarosos y siempre apasionantes– de la producción textual¹⁹. Aunque no pueda ser catalogada como una edición genética *stricto sensu* porque no se transcriben integralmente todos los manuscritos conservados (sí se trans-

15 La aclaración “en soporte-papel” parece ociosa dentro de lo que es todavía hoy el panorama editorial; pero el concepto se opone a edición “en soporte electrónico” (o “sobre pantalla”), tipo permanentemente en vías de desarrollo, que está destinado a constituirse en la edición genética del futuro.

16 En las bibliografías difundidas por el órgano oficial del ITEM, puede consultarse la lista de las últimas ediciones genéticas publicadas. En *Genesis*, 30 (2010), pp. 285-286, se registran 29 trabajos editados durante el bienio 2008-2009; casi todos ellos fueron publicados en Francia, lo que constituye una muestra de la vitalidad de los estudios genéticos en ese país.

17 Almuth Grésillon, *op. cit.*, p. 243, define *ductus* en estos términos: “trajet de la main qui conduit le trait; impulsion personnelle donnée au tracé des lettres; variable selon l'état physique et psychique du scripteur”.

18 Obviamente, a medida que la tecnología va relegando la intervención manual cambia la naturaleza de estos documentos y se van difuminando estas proyecciones del *scriptor*.

19 Ana María Barrenechea, *Cuaderno de bitácora de “Rayuela” de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983.

criben los segmentos analizados en el estudio), este trabajo es un ejemplo paradigmático de la funcionalidad del facsímil y de la relevancia de la anotación cuando se emprende la tarea de “hacer leer génesis”. Por otra parte, el progreso de la técnica ha permitido mejorar notablemente la calidad de las imágenes y con ello hay otra razón más para revitalizar estas reproducciones²⁰.

Lo que hoy se considera una edición genética propiamente dicha es el resultado de un trabajo de investigación y debe constar de las siguientes partes:

- Transcripción de todos los documentos genéticos de una obra por orden cronológico (incluidas las notas de documentación, los planes y los bosquejos). La representación de un proceso de escritura (que se caracteriza en términos de “linealidad interrumpida”) define una edición genética propiamente dicha.

- Notas críticas acerca de los aspectos que no son directamente aprehensibles para el lector (porque no se incluyen facsímiles o porque no pueden apreciarse en la reproducción –por ejemplo, información sobre los materiales de soporte y escritura, o sobre rasgos e intensidad del trazo–), así como toda indicación relacionada con la génesis que el editor considere útil.

- Un estudio preliminar en el que se describa el corpus genético, se informe sobre su localización y sus características materiales, y se expliciten sus etapas distinguibles. Es imprescindible que este marco informativo incluya la consideración de documentos paratextuales: peritexto (títulos, ordenamientos, epígrafes, prólogos, notas) y epitextos (correspondencia y otros testimonios sobre la escritura, sean del autor o de terceros).

Indudablemente, estas ediciones constituyen repertorios de información destinados a especialistas y su lectura puede resultar dificultosa²¹.

20 En este terreno, se destacan las ediciones facsimilares de los *Cahiers de Valéry* y las de pre-textos de Joyce (que ocupan 55 volúmenes). Cf. Paul Valéry, *Cahiers*, Paris, CNRS, 1957-1961; y *The James Joyce Archive*, New York-London, Garland, 1963-1977, vols. 1-55.

21 Grésillon aporta información detallada sobre varios emprendimientos de este tipo. Cf. Almuth GRÉSILLON, *op. cit.*, pp. 189-199.

De todas maneras, la pretensión de exhibir una compleja sucesión de procesos recursivos que desarticulan la linealidad del lenguaje sólo puede volcarse en una edición genética electrónica, ya que el “hipertexto” informático constituye *per se* un modo de edición al servicio de un discurso no secuencial. La totalidad del *dossier* genético es, en este caso, un hipertexto, un conjunto de documentos totalmente disponibles dentro de la memoria de la computadora y activables sobre la pantalla con el objeto de reconstruir la dinámica misma de la escritura, el movimiento que ninguna edición en papel puede reproducir.

Una vez archivada la información, se la puede hacer circular en todas las direcciones imaginables. Se puede hacer desfilar en orden cronológico todas las sinopsis de partes de una obra, o comparar un bosquejo con su textualización o la primera redacción de un pasaje con la última, o cotejar la fase *x* con la fase *x'*, o desplegar el abanico completo de una génesis, o reunir todas las ocurrencias de una palabra-clave para observar sus contextos. Además, es posible incorporar a la pantalla información extratextual aclaratoria: marco histórico, intertexto cultural, paratexto (por ejemplo, comentarios del propio autor o de terceros), reformulaciones (adaptaciones, traducciones), etc. Por otra parte, a estas posibilidades ya de por sí cuantiosas, se añaden otros aportes de la informática: las ediciones *multimedia*, en las que no se trata tan solo de reproducir textos, también es posible reproducir imágenes y sonidos vinculados al proceso creativo o a su recepción²².

4. INNOVACIONES METODOLÓGICAS

En tanto los estudios genéticos interrogan la escritura desde el movimiento que la va engendrando, pretendiendo abarcar la plenitud de significados potenciales que se suceden durante esa dinámica, imponen el desarrollo de metodologías específicas para cumplimentar la fase heurística de una investigación (que si bien provienen de una matriz filológica, han tenido que proponer nuevas categorías descriptivas para dar cuenta de la etapas del proceso de textualización y de la operación reescrituraria) y

22 *Ibídem*, pp. 199-202. Véase también Paolo D'Iorio, “Qu'est-ce qu'une édition génétique numérique?”, *Genesis*, 30 (2010), pp. 49-53.

procedimientos analíticos que conduzcan a la fase hermenéutica, ya que sólo en función de una interpretación del proceso escritural reconstruido puede hablarse de una auténtica “*crítica genética*”.

En consonancia con la naturaleza de su objeto de análisis, la crítica genética desarrolla una metodología de raigambre filológica encaminada a enfocar la materialidad, la forma y la modalidad de la escritura (papeles, tintas, grafitas, rasgos simples, trazado, *ductus*, diagramación, ritmos). Así, sus principales innovaciones técnicas se concentran en su fase heurística, que impone el relevamiento de un corpus dinámico en el que será necesario deslindar múltiples dimensiones diacrónicas: en primer término, la de las etapas de un proceso de producción encaminado hacia una hipotética desembocadura textual, y dentro de cada una de ellas, las sucesivas campañas de reescritura, en tanto que paralelamente se impone la descripción de una operatoria múltiple y heterogénea. El hecho de focalizar la dinámica escritural conduce a la crítica genética a la postulación de categorías descriptivas y procedimientos de elucidación *ad hoc*: una vez relevado un corpus documental se impone el reconocimiento de etapas genéticas en tanto que, dentro de cada una de ellas, debe ser reconstruido el proceso de escritura particular.

La reconstrucción de esa dinámica presupone la constitución de un *dossier* genético (el conjunto material de documentos de ese proceso que ha sido posible reunir y clasificar). No se trata tan solo de material prerre-daccional, redaccional y editorial de la trayectoria escritural misma; interesan también (aunque tengan carácter complementario) los documentos que aportan informaciones exteriores a la génesis pero valiosas para el analista (biblioteca personal del escritor, correspondencia u otros escritos en los que se hable del proceso creativo, contratos de edición, archivos personales y otros materiales testimoniales: dibujos, fotos, entrevistas, videos, films, etc.).

Con respecto al deslinde de etapas escriturales, la primera distinción que se impone es la de una *genética prerreduccional* (etapa anterior al comienzo de un proceso de textualización) y una *genética redaccional* (etapa en la que la escritura se encamina directamente a textualizar); además, en el itinerario genético redaccional, generalmente se advierten marcadas diferencias entre una *genética de manuscritos* y una *genética editorial*.

La didáctica de la redacción y los manuales de corrección de estilo han venido insistiendo en progresiones del tipo “planificación”, “redacción” (con su tradicional subdivisión en “comienzo”, “desarrollo” y “acabamiento”) y publicación (con sus clásicas operaciones de “acondicionamiento”); no obstante, los *dossiers* genéticos más nutridos y complejos muestran que esas etapas, que pueden sucederse en un proceso individual, se desarticulan al considerar globalmente un itinerario escritural: al igual que la escritura en proceso, la historia de la dinámica textual de una obra no es lineal.

Algunas veces, en medio de un proceso de textualización avanzada, se emprenden procesos de documentación o se incorporan testimonios reunidos posteriormente; otras, se decide retocar o recomenzar planificaciones generales²³. Otras veces, se reformula una versión édita hasta el punto de convertirla –en forma regresiva y comparativamente– en un verdadero “borrador”²⁴. Incluso, a partir de una prueba de página o una versión édita, un autor puede lanzarse a recuperar etapas primigenias de su producción escritural: es el caso de la novena edición de *El gaucho Martín Fierro*, para cuya preparación José Hernández retoma características sociolingüísticas de los primeros estadios escriturales, consulta para ello el manuscrito más antiguo que conserva y repone muchos de sus versos²⁵.

La crítica genética se ha fijado como objetivo esencial la reconstitución de la etapa pre-textual a partir de manuscritos y en este espacio ha desplegado, particularmente, su repertorio teórico-metodológico. Es bien

23 Inmerso en el proceso de textualización de su novela *La traición de Rita Hayworth*, Manuel Puig rehace continuamente la planificación general en listas de títulos connotativos o de identificaciones instrumentales de los capítulos. Cf. Graciela Goldchuk, “Esquemas narrativos”, en *Materiales para “La traición de Rita Hayworth”*, ed. José Amícola, La Plata, Ediciones especiales de la Revista *Orbis Tertius*, Universidad Nacional de La Plata, pp. 373-402.

24 Después de la publicación del cuento “Estreno” (que abre la galería de relatos que componen *La guerra gaucha*), Leopoldo Lugones comienza a reformularlo, hace una nueva copia en limpio manuscrita en la que finalmente no queda casi ningún pasaje sin modificaciones; así, las reescrituras y reestructuraciones convierten esa copia en limpio en un nuevo borrador. Cf. Élida Lois, “Construcción de una autoridad literaria y tematización del autoritarismo”, *op. cit.*, pp. 103-116.

25 José Hernández, *Martín Fierro*, ed. crítico-genética Élida Lois, París-Madrid, Colección Archivos, 2001, pp. LXIII-LXVI.

sabido, sin embargo, que a menudo pueden rastrearse importantes innovaciones en etapas posteriores (sobre copias dactilografiadas o impresas, en pruebas de imprenta, a través de versiones éditas sucesivas); pero es indudable que entre el manuscrito y lo impreso para ser difundido se cruza la brecha entre el mundo privado y el espacio público, y la transposición de ese límite constituye un hito remarcable en el proceso de la comunicación literaria. De todos modos, no siempre es posible trazar una frontera nítida entre esos dos ámbitos: su interacción opera notoriamente en el proceso escritural mismo (muchas reescrituras obedecen a la anticipación *in mente* de una presunta recepción), en tanto que algunos escritores alcanzaron fama (particularmente entre los editores) por su compulsión a reescribir sobre las pruebas de página transformándolas en auténticos “borradores”²⁶.

Con las limitaciones remarcadas, los materiales de génesis escritural se dividen en tres grandes categorías:

- materiales prerradiccionales,
- material redaccional,
- versiones éditas sucesivas con reescrituras²⁷.

En la *etapa prerradicacional* se producen pre-textos preparatorios, es decir, anteriores al comienzo de la textualización y, en los escritores que tienden a programar la marcha del proceso escritural²⁸, este estadio cons-

26 En este sentido, son proverbiales los casos de Honoré de Balzac y de Benito Pérez Galdós.

27 De Biasi distingue cuatro etapas genéticas porque deslinda una “fase preeditorial” (Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, pp. 29-40). Es cierto que –al margen de la existencia de excepciones como las ya comentadas– en líneas generales se observa en la preparación del material destinado a la imprenta un predominio de “retoques” en función de alguna hipótesis textual que ya ha guiado el acabado del original. Pero, justamente porque las reescrituras de esta etapa no suelen diferenciarse sustancialmente de las que se han llevado a cabo en la(s) última(s) copia(s) en limpio, este estadio no parece alcanzar una auténtica autonomía escritural; además, a veces ese tipo de retoques característicos se prolonga en la etapa editorial.

28 Louis Hay distingue dos tipos fundamentales de escritura literaria: la “escritura programada” (*écriture à programme*) y la “escritura pulsional” (*écriture à processus*). Se trata de dos modos diferentes de encarar la dinámica escritural: el primero, a partir

tituye el núcleo generador primario de ese proceso. Las operaciones de búsqueda de materiales, exploración y preparación pasan aquí a primer plano; pero esto no significa postular que constituyan rasgos privativos de la etapa, ya que pueden reaparecer en todas las instancias posteriores (incluso a partir de un texto editado).

Esta etapa puede estar precedida por investigaciones preliminares (por ejemplo, documentación histórica, geográfica, lingüística, de usos y costumbres, etc.) y proyectarse en anotaciones y reflexiones críticas acerca del material reunido; puede, también, expresarse en estudios exploratorios.

Los pre-textos más característicos de este estadio son de índole instrumental: planes, croquis (a veces con gráficos y dibujos, por ejemplo, en función de una descripción o de un desarrollo de acciones), bosquejos, esquemas argumentales, guiones, listas de palabras clave (títulos, temas, personajes, ambientes, atmósferas, símbolos), cronologías, genealogías, notas dispersas (ideas, comentarios), esbozos de redacción (comienzos, pasajes sueltos), etc.

Distinguir los materiales prerradiccionales de los redaccionales no implica desechar híbridos: por ejemplo, planes que contienen embriones textuales o que intercalan segmentos de textualización. También se mueven en un terreno medianero las “salidas truncas”. Comienzos abandonados o textualizaciones incompletas pueden retomarse más adelante (incluso muchos años después): a veces a partir de la pieza dejada de lado, a veces sin tenerla a la vista.

Otro caso especial constituyen las anotaciones metaescriturarias, en las que un autor comenta su propia producción o se da instrucciones a sí mismo, ya que pueden funcionar –o no– como nuevos pre-textos preparatorios.

La *etapa redaccional*, por su parte, es el ámbito de los pre-textos propiamente dichos, es decir, de la escritura ya directamente encaminada a textualizar (embriones textuales, borradores sucesivos, copias en limpio

de una documentación y una planificación rigurosas (Zola es un ejemplo paradigmático); el segundo, sumergiéndose en el flujo escritural sin esquemas previos (así escribían Stendhal y Kafka, aunque lanzándose a nuevas campañas escriturales a partir de relecturas). De todas maneras, la mayoría de los escritores suele combinar los dos estilos de producción literaria según las circunstancias de cada proceso creativo.

Cf. Louis Hay, *op. cit.*, pp. 313-328.

(que también pueden sucederse), originales destinados a la impresión, pruebas de imprenta con correcciones, etc.

Los borradores manuscritos, normalmente el espacio de mayor espesor conflictivo (con sus vacilaciones, su planteamiento de alternativas, sus marchas y contramarchas, sus zigzagueos y sus círculos), constituyen el objeto de análisis preferido por el geneticismo. De su examen ha surgido la concepción del trabajo de escribir en términos de tensión y recursividad, y los mayores desafíos teóricos, metodológicos y hermenéuticos a los que se enfrenta la crítica genética.

Pero si bien la crítica genética privilegia el trabajo sobre manuscritos, en algunos casos las transformaciones a las que un autor somete las sucesivas ediciones de sus textos permiten seguir la génesis de una obra a través de variación édita. En estos casos, puede decirse que las reescrituras conocen una *etapa editorial*.

Si bien las variantes que se observan en reediciones a menudo revisten el carácter de “retoques” (ajustes de cabos sueltos), no faltan versiones sucesivas intensamente reescritas. La tercera versión de *Los misterios del Plata* de Juana Manso, por ejemplo, no podría publicarse en una columna junto a cualquiera de las dos versiones anteriores en una edición genética que buscara facilitar el cotejo textual, a tal punto ha sido reformulado el relato a pesar de mantener la secuencia argumental²⁹. Tampoco las reescrituras que Borges realizó sobre las reediciones de sus tres primeros poemarios (*Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*) se limitan a retoques: van componiendo un tránsito de ópticas, de valores, de poéticas, de retóricas, de estéticas, y tampoco desconocen la contradicción; simultáneamente, nuevos prólogos pretenden manipular la interpretación del lector³⁰.

Debe tomarse en cuenta, al respecto, que el períntexto suele moverse conjuntamente con el texto, mostrando que también cambian esas “pistas” acerca de cómo debe leerse un texto que el autor esparce en prólogos, dedicatorias, títulos, subtítulos, epígrafes, notas, epílogos, apéndices. En

29 Élida Lois, “Juana Manso, puente entre dos culturas: la edición genética bilingüe de *Los misterios del Plata* ideada por Paul Verdevoye”, *Río de la Plata*, 28 (2005), pp. 197-210.

30 Élida Lois, “La dialéctica cambio-permanencia en la reescritura de poemas del primer Borges”, en VV.AA., *Borges*, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, 1998, pp. 101-118.

las recopilaciones de poemas o de relatos, por otra parte, el cambio de orden de las piezas puede ser tan significativo como las supresiones y los agregados.

En suma, si bien –como se ha dicho– no debe olvidarse que la serie de tres etapas señalada puede alterar esa linealidad que la lógica pretende imponer a la temporalidad “histórica”, no caben tampoco dudas acerca de que cada una de ellas está marcada por una operación predominante (aunque no le sea privativa): las *actividades preparatorias* de un proceso de escritura (fundamentalmente, documentación y planificación) en la etapa prerreacional, el *vaivén escritura-reescritura / lectura-relectura* de la textualización en proceso en la etapa redacional y la *reconstrucción textual* en la etapa editorial (ya que en este estadio al investigador se le presenta la oportunidad de confrontar textos sucesivos –nítidamente “fijados” para su publicación– y esta posibilidad caracteriza la dinámica de este estadio escritural). Es con una orientación simplificadora, entonces, que pueden distinguirse una *génesis de proyectos escriturales*, una *génesis escritural* y una *génesis editorial*.

La linealidad del lenguaje, directamente aprehensible en la cadena sonora y en la materialidad de los renglones impresos, se desarticula en la escritura en proceso: como se ha dicho, “la escritura es reescritura” y describe una progresión que la crítica genética debe reconstruir.

En los estudios genéticos, la “reescritura” se define como la actividad escritural que vuelve sobre lo ya escrito (ya se trate de palabras, frases, párrafos, capítulos o textos enteros) para reformularlo³¹. Así, la reescritura se ofrece como una combinatoria de operaciones múltiples y heterogéneas: reemplazos verticales o lineales –al correr de la pluma–, desplazamientos, expansiones, yuxtaposiciones, interpolaciones, reducciones, supresiones, interrupciones –momentáneas o permanentes–, conexiones, desgajamientos, intersecciones, etc. En cuanto a la consignación de alternativas posibles, representan planteamientos de sustitución no consumados.

Las distintas operaciones se entrecruzan a través de los ejes del sintagma y del paradigma, que resultan insuficientes para dar cuenta de las relaciones oblicuas que las encadenan y las desvinculan continuamente. Cada operación de reescritura es un indicio susceptible de ser interpreta-

31 Almuth Grésillon, *op. cit.*, p. 295.

do; pero, sin negar que existen casos de reescrituras aisladas u ocasionales cargadas de valor indicial, en principio son las redes de relaciones las que sustentan las construcciones críticas más sólidamente fundamentadas.

Con respecto a las tachaduras, interesa distinguir las que cumplen una función eliminatoria y las que suprimen elementos para sustituirlos por otros, ya que imponen diferentes interrogantes: ¿por qué se desechan determinados elementos? ¿Por qué se reescriben determinadas secuencias?

Interesa también analizar la naturaleza de las interrupciones: los comienzos abortados, los cortes ocasionales o motivados, las secuencias definitivamente interrumpidas y las diferidas (las que se retoman posteriormente). Hay que diferenciar, por otra parte, las interrupciones del inacabamiento (la falta de continuación de un proceso que puede responder tanto a circunstancias fortuitas como a desinterés por su prosecución).

Así, en este tipo de análisis van surgiendo nuevas categorías conceptuales, resultado de una pragmática de la escritura en proceso: como la distinción entre *espacios variantes* y *espacios invariantes* (masa escritural conservada a lo largo de sucesivas reformulaciones), ya que, apuntando a la interpretación global de un proceso de escritura, hay que tomar en cuenta tanto lo que se modifica como lo que se conserva.

En los espacios variantes, es importante distinguir entre *variantes de escritura* (las que surgen al correr de la pluma y se reconocen porque se escriben en la línea escritural después de una tachadura) y *variantes de lectura* (las que surgen en una lectura posterior a la que acompaña el proceso escritural y se observan en interlineado, o se extienden por los márgenes o dorsos, o exigen soportes suplementarios). La ubicación y la distribución de las variantes de lectura (también la intensidad o el color de la tinta) informan sobre la temporalidad y las características del proceso de reformulación (la presencia de una o más campañas de reescritura, por ejemplo). Es significativa, además, la extensión de las variantes (palabras, frases, pasajes, capítulos) y su función lingüística (elementos lexicales, construcciones gramaticales, conectores oracionales, operadores pragmáticos, modalizadores).

También es importante distinguir entre las *variantes puntuales* y las *variantes ligadas* (éstas se integran en redes de relaciones más complejas que es necesario establecer para desentrañar los significados de las reescrituras).

Desde ya, todas las categorías descriptivas se combinan: importa, por ejemplo, relacionar el tipo de reescrituras y la etapa escritural (puede reescribirse un plan reinstalando una fase preparatoria en la etapa redaccional, pueden recomenzarse textualizaciones en la etapa editorial).

Por último, no puede olvidarse que el examen de trabajo escritural manuscrito es una entrada en la vida privada de un escritor que ha tenido contacto corporal con la tinta y el papel; así, la premura o la detención, el nerviosismo o la distensión, la firmeza o las vacilaciones del *ductus*, o la intensidad de una inscripción, son indicios interpretables no sólo de estados de ánimo sino también de actitudes ante el proceso creativo.

5. LA INTERPRETACIÓN DEL PROCESO ESCRITURAL

En su primera década de investigaciones, la crítica genética de la escuela francesa no sólo insistió en deslindar un campo de estudios privativo (la escritura en proceso), privilegió también el enfoque de un método que denominó “poética de la escritura”. En estos términos caracterizó Lebrave una competencia específica cuando, respondiendo a la pregunta que había formulado en el título de uno de los artículos fundadores de esta escuela (“*La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?*”), sostenía que había irrumpido en el campo de los estudios literarios una nueva disciplina que se independizaba totalmente de los dominios de la filología³².

Consideramos, por el contrario, que la filología es una ciencia en movimiento perpetuo y el geneticismo textual practicado sobre manuscritos modernos uno de sus avatares. La materialidad y la operatoria de la escritura están atravesadas de historicidad y nunca podrán ser auténticamente interpretadas sin dar cuenta de esa condición. Indudablemente, la Historia no ofrece una clave preeexistente para la interpretación de dinámicas textuales y la garra invisible de la ideología dominante no abre todas las puertas de acceso a la complejidad de un proceso de simbolización; en otras palabras, así como la génesis escritural no es un recorrido predeterminado que desemboca en un texto, tampoco es una función mecánica

32 Jean-Louis Lebrave, *op. cit.*, pp. 70-72.

de procesos históricos o de condicionamientos ideológicos. No obstante, tampoco puede dejar de señalarse la existencia de campos de interacción entre lo literario y lo social, y así como la compleja maraña de imbricaciones que se teje y destea durante los vaivenes de las reescrituras no obedece a una sola lógica, también se interrelaciona con múltiples factores históricos.

En la considerable masa documental analizada ya por la crítica genética, la escritura se exhibe como un conjunto de procesos recursivos en los que escritura y lectura entablan un juego dialéctico sostenido que rompe con la ilusión de una marcha unidireccional: “escritura” resulta ser sinónimo de “reescritura”, y este objeto “redescubierto” por el geneticismo, en tanto soporte material e intelectual de la cultura, recoge en su interior las tensiones del proceso social en el que está inmerso. Así, las fluctuaciones de la escritura son descritas como el resultado de tensiones en las que se enfrentan programas *vs* improvisaciones pulsionales, la adhesión a lo establecido versus la voluntad de innovar, y otras indecisiones y titubeos que hacen de los papeles de trabajo escritural un “lugar de conflictos discursivos”. En su modo peculiar de avanzar, la escritura se revela regida por códigos sociolingüísticos y estéticos, y por otras constricciones culturales; su sustrato ideológico se integra, entonces, en ese espacio complejo que Michel Foucault ha denominado “formación discursiva”, y en el interior de una formación discursiva la escritura se correlaciona con las “formaciones sociales”.

Por otra parte, la etapa final de un proceso textual es vista como una más entre otras; a lo sumo, como el producto específico de un conjunto de tendencias, pero jamás como un resultado inevitable. Sin embargo, la intuición de los poetas se había adelantado a esa percepción de la “virtualidad textual”, como la de Jorge Luis Borges (entre otros), que escribió en 1932 en su ensayo *Discusión*: “no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio”³³.

De todas maneras, aunque sin dejar de reivindicar la delimitación de un campo de indagaciones específico (las reescrituras de manuscritos modernos) y privilegiando siempre la estética de los procesos creativos y la

33 Jorge Luis Borges, “Las versiones homéricas”, en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, I (1923-1949), 1974, p. 239.

historia de las prácticas escriturales, los miembros más conspicuos del ITEM han reconocido la legitimidad de otras perspectivas. Louis Hay considera que las indagaciones ideológicas, sociológicas e historiográficas se vinculan con una larga tradición de controversias acerca de las relaciones entre procesos de simbolización y sociedad, y sostiene que la crítica genética las ha provisto de nuevos materiales (nuevos “campos de batalla”)³⁴.

Almuth Grésillon y Pierre-Marc de Biasi, por su parte, no han dejado de incluir en sus visiones panorámicas del geneticismo las diversas orientaciones hermenéuticas. De Biasi, por ejemplo, no sólo toma en cuenta la poética de la escritura sino también la exploración de reescrituras emprendida por la lingüística, el psicoanálisis, la fenomenología, la historia, la sociocrítica, la crítica temática, la crítica biográfica y la crítica autobiográfica³⁵. Grésillon, por su parte, ha condensado en la expresión “lire tous les sens” las múltiples perspectivas de análisis a las que se abre la génesis escritural³⁶.

En suma, el examen de los procesos escriturales demuestra que en ese espacio late un perpetuo enfrentamiento entre unidad y diversidad, equilibrio e inestabilidad, permanencia y cambio, un campo de tensiones que ya podía presentarse en el ambiguo planteamiento del conflicto entre escritura *vs* oralidad y entre memoria escritural *vs* *’ανάμνησις* que hace Platón en su obra más hermética, el *Fedro* (donde ese punto de inflexión de un proceso cultural que puede asociarse al nacimiento de la filología se vincula al famoso mito del viaje del alma al reino de las ideas puras)³⁷. Así, desde los mitos de los orígenes hasta el concepto de hipertexto –en cuya postulación confluyen la teoría literaria y la informática–, esa oposición dialéctica entre la permanencia y el cambio –inherente a la naturaleza de los procesos culturales– signa un campo donde la Filología muere y renace como una suerte de Ave Fénix.

34 Louis Hay, “Critiques de la critique génétique”, *Genesis*, 6 (1994), pp. 11-23.

35 Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, pp. 84-103.

36 Almuth Grésillon, *op. cit.*, p. 141.

37 Derrida ha analizado la ambigüedad esencial de ese pasaje del *Fedro* desde la óptica de una “metafísica de la escritura” (Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972).

¿Critique Génétique y/o Filología d'Autore? Según los casos...

“Historia” –¿o fin?– “de una utopía real”¹

BÉNÉDICTE VAUTHIER

Universidad de Berna

Título: <i>¿Critique Génétique y/o Filología d'Autore? Según los casos... “Historia” –¿o fin?– “de una utopía real”.</i>	Title: Genetic Criticism or Author's Philology? According to Each Case: “History” –or End? – “Of a Real Utopia”.
Resumen: A pesar de haber desarrollado diferentes métodos, terminologías y, sobre todo, de suponer un acercamiento radicalmente distinto al texto, la crítica genética y la <i>critica delle varianti</i> han motivado interesantes diálogos entre sus miembros que, sin embargo, no han prosperado del todo. En este artículo se detallan las circunstancias que favorecen u obstaculizan dicho diálogo, sus características esenciales y las ventajas e inconvenientes de aplicar una u otra escuela a dos textos concretos: <i>Paisajes después de la batalla</i> de Juan Goytisolo y <i>La media noche</i> de Ramón del Valle Inclán.	Abstract: Despite their different methods, terminology and especially their different view of the text, the genetic critic and the <i>critica delle varianti</i> have created an interesting debate among its members although it has not succeeded. This article studies the main circumstances of this failure, the main features of these disciplines and the advantages and disadvantages of their methods in two texts: <i>Paisajes después de la batalla</i> of Juan Goytisolo and <i>La media noche</i> written by Ramón del Valle Inclán.
Palabras clave: Crítica genética, <i>Critica delle varianti</i> , <i>Paisajes después de la batalla</i> , <i>La media noche</i> .	Key words: Genetic Criticism, <i>Critica delle varianti</i> , <i>Paisajes después de la batalla</i> , <i>La media noche</i> .
Fecha de recepción: 22/4/2014.	Date of Receipt: 22/4/2014.
Fecha de aceptación: 27/5/2014.	Date of Approval: 27/5/2014.

1 A Paolo Tanganelli, por su invitación al diálogo.

nani gigantum humeris insidentes.

Che cosa accomuna, che cosa divide Italiani e Francesi intenti ad esaminare, analizzare e interpretare manoscritti letterari? / Qu'y a-t-il de commun et de différent entre Italiens et Français qui regardent, analysent et interprètent des manuscrits littéraires?

Maria Teresa Giaveri & Almuth Grésillon, *I sentieri della creazione*.

Sarebbe semmai necessario distinguere caso a caso, cioè valutare tra utilità e non utilità di certi lavori, richiamandosi al principio, non dimenticabile, che è sempre l'oggetto stesso del nostro studio che può e deve sollecitare il metodo, e giustificare la fatica dell'opera, non viceversa.

Dante Isella, *Esperienze di filologia novecentesca*².

Hace veinte años, al hacer balance de lo que tenían en común y de lo que les diferenciaba a la hora de mirar, analizar e interpretar los manuscritos literarios, los investigadores de la joven escuela francesa de *critique génétique* (cuya voz nos llega a través de la cita de Almuth Grésillon) y los filólogos formados en la 'ancestral' escuela italiana de *critica delle varianti* (representados aquí por María Teresa Giaveri) estuvieron de acuerdo sobre al menos un punto clave: "Chaque fois que des traces sont conservées pour témoigner d'un processus de genèse, il est possible de reconstruire les sentiers de la création. / Ogni volta che sono conservate le tracce del processo di genesi è possibile ricostruire i sentieri della creazione"³.

Válganos esta pregunta y esta declaración de principio bilingüe para indicar el camino que emprenderemos para volver sobre las circunstancias y los motivos que, a lo largo de los últimos treinta años, favorecieron unas

2 Quisiera expresar mi reconocimiento a Juan Miguel Valero, quien tuvo la generosidad de revisar el texto. Un agradecimiento a él también, así como a Paolo Tanganelli y Margarita Santos Zas por sus benévolas y sugerentes propuestas de mejora.

3 María Teresa Giaveri & Almuth Grésillon, "Prefazione / Préface", en *I sentieri della creazione. Tracce Traiettorie Modelli/ Les sentiers de la création. Traces trajectoires modèles*, eds. María Teresa Giaveri & Almuth Grésillon, Reggio Emilia, Diabasi, 1994, pp. 9-16.

vezes, obstaculizándolo otras, cuando no postergándolo *sine die*, el diálogo entre aquellos dos interlocutores ‘latinos’, a los que añadiremos a sus homólogos hispanohablantes. Este desvío por la génesis de las tradiciones críticas francesas e italianas viene requerido por la cita inicial de Dante Isella, que ilustraré en un segundo momento a partir de dos ejemplos prácticos sacados de mi propia experiencia editorial, siendo cada uno de ellos deudor de una de las dos tradiciones críticas. El primero está vinculado con las decisiones tomadas a la hora de estudiar y editar (en formato papel y digital) el *avant-texte* de la novela de Juan Goytisolo, *Paisajes después de la batalla*⁴. El segundo está vinculado a la preparación de la edición del *avant-texte* y primera “edición crítica” del relato ficcional de Ramón del Valle-Inclán, *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*⁵.

1. ENCUENTROS Y DESENCUENTROS

Si queremos entender algo de una historia (de amor) hecha de encuentros (en París, en Pavía y Gargano, en París otra vez, en Nápoles, en Pisa, otra vez en París) y desencuentros (terminológicos, por un lado; metodológicos y epistemológicos, por otro) y valorar las posibilidades de un diálogo fecundo y auténtico entre varias tradiciones críticas, quizá valga la pena empezar por el principio, es decir, a falta de volver al verano de 1937⁶,

4 Juan Goytisolo, *Paisajes después de la batalla. Preliminares y estudio de crítica genética de Bénédicte Vauthier*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012.

5 Ramón del Valle-Inclán, *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra. Estudio preliminar de Bénédicte Vauthier & Margarita Santos Zas*, Santiago de Compostela, USC [en preparación].

6 Para María Teresa Giaveri, “Castelli di carte e destini incrociati: la critica genetica nella tradizione italiana”, en *I sentieri della creazione*, pp. 37-38, el verano de 1937 “avrebbe potuto [...] segnare il punto di partenza di un percorso manoscrittologico parallelo o fors’anche comune alle due culture: quella italiana filologicamente agguerrita, storicamente fedele alle proprie radici, quella francesa feconda della lezione innovativa dei suoi artisti”). Con estas referencias, Giaveri se refiere al hecho de que mientras Paul Valéry explicaba a los organizadores de la exposición universal en París la importancia de los manuscritos en el proceso creador, el joven Gianfranco Contini publicaba “Come lavorava l’Ariosto”, reseña de la edición del *Furioso* por parte de Debenedetti, considerada como parte del nacimiento de la variantística.

arrancar con uno de los más ambiciosos proyectos de carácter internacional que se ha dado en el ámbito de la historia de la edición de textos: la colección *Archivos*.

1.1. *La colección Archivos*

Proyecto sin parangón, *Archivos* –o más exactamente *Archivos de la literatura latinoamericana y del Caribe del siglo XX*– nació y se desarrolló durante veinte años (1983-2003) primero y ante todo gracias a la voluntad de un hombre: Amos Segala. Filólogo de origen italiano, formado en la crítica textual con maestros de la talla de Mario Untersteiner, Giorgio Pasquali, Walter Binni y Giuseppe De Robertis; investigador (*Directeur de recherche émérite*) del prestigioso Centre National de la Recherche Scientifique francés (CNRS); especialista en literatura hispanoamericana; secretario de la Asociación “Los amigos de Miguel Ángel Asturias” –denominada luego “Association Archives de la Littérature Latinoaméricaine, des Caraïbes et Africaine du xx^e siècle” (ALLCA)–, Amos Segala fue también el fundador y el director, durante 30 años, de la colección *Archivos*⁷.

Aquí no vamos a entrar en detalle en las dimensiones políticas, técnicas y económicas del proyecto. No obstante, hemos de recordar que *Archivos* contó con el apoyo de Léopold Sédar Senghor, en su día presidente de ALLCA, quien, en 1981, con motivo de la “Conferencia mundial sobre las políticas culturales”, llamó la atención de la UNESCO sobre la necesidad de emprender acciones para salvaguardar y estudiar los manuscritos del siglo XX⁸. El lanzamiento del proyecto al mercado español fue respaldado, a partir de 1984, por cuatro países europeos de lenguas romances (Francia, Italia, España, Portugal) y cuatro países latinoameri-

7 Amos Segala, “Édition scientifique et édition critique”, 15.12.2003. Intervención oral, disponible en línea, <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=78>, en el marco del “Séminaire général” del ITEM 2003-2004: De l’archive manuscrite au scriptorium électronique” (dir. Aurèle Crasson). Programa en línea: <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=cycles&idcycle=72>

8 Véase Léopold Sédar Senghor, “Allocution d’ouverture des travaux”, en *Littérature latino-américaine et des Caraïbes du XXe siècle. Théorie et pratique de l’édition critique*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 15-19.

canos (Argentina, Brasil, Colombia y México). Si estas escuetas premisas son indispensables para entender la amplitud de un proyecto que llegó a implicar a más de 500 investigadores y a instituciones patrimoniales de todo el continente hispanoamericano, sin obviar las europeas, es ante todo la dimensión científica de un “proyecto integrador” la que nos va a ocupar ahora. Tanto más integrador e internacional cuanto que, si bien se puso en marcha desde una sede francesa y fue y sigue siendo coordinado desde el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Poitiers (CRLA)⁹, también pertenece al “hispanismo e hispanoamericanismo en Italia”¹⁰.

Este último dato ha sido inadvertido¹¹, aunque no es tanto de extrañar si tenemos presente lo que recuerda Amos Segala en “*Archivos, historia de una utopía bien real*”:

Dos aportaciones mayores orientaron el nuevo programa: por una parte, la práctica operativa de un filólogo –Giuseppe Tavani– que obró durante cuarenta años en la intersección de las escuelas española, catalana, gallega, italiana y portuguesa, y produjo ediciones donde todas estas lecciones sectoriales confluyan en un discurso generalizador de sutiles y diversos enriquecimientos prácticos; por otra, las enseñanzas, que rápidamente extrapolamos y adaptamos de la nueva

9 En francés, Centre de Recherche Latino-Américaine (CRLA). Para una historia de la colección y del CRLA, véanse Fernando Colla, “La colección *Archivos* y los *Archivos virtuales Latinoamericanos*: dos experiencias en el campo de las ediciones electrónicas”, en *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos. Aportaciones a una “poética de transición entre estados”*, eds. Bénédicte Vauthier & Jimena Gamba Corradine, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2012, pp. 65-71 y el apartado “Efemérides” de la página web de *Archivos*. Disponible en línea <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Archivos/>

10 Véase Giuseppe Bellini, “Hispanismo e hispanoamericanismo en Italia”, *Hispanic Issues Online*, 9, pp. 95-104.

11 La pregnancia del modo italiano en la colección *Archivos* permite entender por qué Javier Lluch presenta la colección *Archivos* valiéndose de definiciones editoriales propias de la *filología d'autore*, aunque no las expicie. Véanse: “Un diálogo pendiente entre las dos orillas. Aspectos de la crítica genética en el ámbito hispánico”, *Recto/Verso*, 2 (2007), en línea: http://www.revuerectoverso.com/IMG/pdf/Javier_def.pdf [leído el 21.07.2011]; “Aspectos de la praxis filológica en el hispanismo peninsular”, *Escritural*, 2 (2009), pp. 73-92, también en línea, en el portal de *Escritural*.

escuela de crítica genética fundada por Louis Hay, que sigue dándonos luces, enfoques y *modes d'emploi* de reconocida utilidad¹².

Como se ve, el treintañero proyecto de edición de manuscritos literarios hispanoamericanos del siglo XX se puso en marcha con la clara voluntad de aunar lo mejor de dos tradiciones nacionales: la italiana *critica delle varianti*, representada por el romanista Giuseppe Tavani, y la francesa *critique génétique*, que en la época se solía llamar aún *manuscriptologie*¹³, representada por el germanista Louis Hay y sus discípulos.

Medievalista y romanista, discípulo de Gianfranco Contini, verdadera referencia teórica de *Archivos*, Giuseppe Tavani impartió cuatro conferencias en mayo de 1984, en la Biblioteca Nacional de Francia (BNF), en el marco de un seminario titulado “Méthodologie et pratique de l'édition critique des textes littéraires contemporains”. Este seminario, en el que, del lado francés, participaron Louis Hay y Jean-Louis Lebrave, dictando sendas ponencias en las que expusieron lo que constituía la especificidad de la escuela francesa¹⁴, y del lado español, Manuel Alvar, con una intervención “Sobre ediciones críticas de literatura española contemporánea”, pasó a ser, según Segala, “la *carta magna* que identifica el espacio científico y la originalidad de la colección *Archivos* más allá del ámbito iberoamericano”¹⁵. Sobre la base de esta información y a partir de lo que comenté antes respecto de la formación filológica y trayectoria profesional de Amos Segala, se entenderá que la conjunción italo-francesa no era en absoluto fruto del azar, sino todo lo contrario: la apuesta de un hombre. Apuesta arriesgada y difícil, como se verá a continuación, quizás porque ni él ni nadie había evaluado en aquel momento las divergencias epistemológicas e históricas que podían alejar a las dos tradiciones críticas, más allá de meras diferencias lingüísticas y culturales, por un lado, y una vez separadas de sus primeros portavoces (Tavani, Hay), por otro.

12 Amos Segala, “*Archivos*, historia de una utopía bien real”, “Liminar” a Miguel Ángel Asturias, *El árbol de la cruz*, Madrid, ALLCA XX (col. *Archivos*), 1996, p. XIX.

13 Josette Rey-Debove, *Lexique de sémiotique*, París, PUF, 1979. Véase también la entrada “Manuscriptologie”, en *Préfiguration du Dictionnaire de critique génétique*, ITEM, version du 21.12.2010. En línea: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=577638>

14 Todos los textos fueron recopilados en *Littérature latino-américaine et des Caraïbes du XXe siècle. Théorie et pratique de l'édition critique*, Roma, Bulzoni, 1988.

15 Amos Segala, “*Archivos*”, p. XIX, nota 11.

Quizá podamos intuir algo de un posible malentendido inicial –un malentendido que explicaría que los genetistas franceses se hayan desinteresado, por decirlo así, del proyecto al no reconocerse en lo que, en otro lugar, califiqué de “hijo mestizo”¹⁶– viendo cómo se materializó y realizó prácticamente la puesta en común de los enfoques teórico-prácticos.

El cruce entre las dos propuestas (Tavani y Hay) ha sido desde entonces la solución operativa sugerida a los colaboradores de ARCHIVOS en lo que se refiere a problemas textuales. Podríamos caracterizar las aportaciones del ITEM afirmando que ARCHIVOS ha adoptado los enfoques y la problemática que el grupo ha tratado de *modelizar*, pero que el discurso de la Colección considera este problema como *uno* de los que el lector debe tener en cuenta para apropiarse del texto y que, a estos efectos, las informaciones contextuales y de la historia de la recepción son elementos de equivalente y complementaria utilidad. Por otra parte, a ARCHIVOS no le interesa tanto seguir teorizando operaciones y modalidades de la crítica genética, sino aplicarla empíricamente en el mayor número de *casos* textuales, aun cuando, por sus limitaciones y por sus historias genéticamente heterodoxas o incompletas, estos casos no interesen al ITEM. Es de notar también que ARCHIVOS ha cooptado las indicaciones novedosas del ITEM, pero las aplica a textos, idiomas, géneros y tradiciones escripturales muy lejanos de los ejemplos literarios franceses, ingleses y alemanes que constituyen el referente habitual de esta escuela. Nuestro empirismo y nuestras verificaciones /aplicaciones, cuantitativamente significativas, podrán, en el futuro, llegar a proponer senderos operativos y teóricos que el ITEM, hoy, no parece estar en condiciones de ofrecer¹⁷.

Concretamente, y volviendo a la colección y a sus realizaciones prácticas, las aportaciones *teóricas* del ITEM permitieron que se dotara al texto por publicar “des principales informations génétiques, voire d'une histoire –ou tout au moins d'une chronologie justifiée et raisonnée– de sa

16 Bénédicte Vauthier, “¿Crítica textual? ¿Critique génétique? ¿Filología d'autore? ¿Crítica genética? Edición de manuscritos hispánicos contemporáneos e hispanismo (inter)nacional”, en *Juan Ramón Jiménez y los borradores inéditos de sus archivos. Nuevas propuestas metodológicas*, ed. Teresa Gómez Trueba, Valencia, Renacimiento, 2014, pp. (p. 48).

17 Amos Segala, pp. XIX-XX, nota 12.

genèse”¹⁸, según se desprende de otra conferencia de Tavani pronunciada en 1986. Pero no fueron decisivas a la hora de definir el modelo editorial, ya que los responsables de *Archivos* optaron por ofrecer una edición crítica –y no una “edición genética”–, lo que implicaba que se *fijara* primero un *texto*. Dos nociones deudoras de la crítica textual o de la filología, cuyas bases estaban socavando en la misma época los genetistas franceses. Además, como recordó Segala en el marco de una conferencia dictada en 2003 en París, si la colección “eut l’ambition d’être critiquement exhaustive, méthodologiquement ouverte”, también quiso ser “lisible au public d’étudiants et professeurs auxquels elle s’adressait et s’adresse”, ofreciendo, por lo tanto, realizaciones prácticas con un “standard d’excellence qui pouvait s’améliorer par la suite”¹⁹. Finalmente, se notará la importancia, la primacía incluso, de la realización práctica sobre el discurso teórico. Es decir, *Archivos* nació con una clara vocación *editorial*, con la voluntad de poner al alcance del lector europeo, y más aún iberoamericano, unos textos fiables, establecidos y editados según un esquema tipo que rige toda la colección. En 2003, y después de 25 años de trabajo constante, Amos Segala podía muy legítimamente presumir de unos 58 títulos, y de unas tiradas que alcanzaban las 10.000 copias. Cifras que serían impensables en la más modesta “edición genética” y que la revolución digital tampoco ha desbancado.

1.2. “*Castelli di carte e destini incrociati: la critica genetica nella tradizione italiana*”

Al margen del proyecto *Archivos*, y en todo caso independientemente de él, a lo largo de los años noventa, los genetistas franceses y los filólogos italianos multiplicaron las tentativas de diálogo. Testimonios de ellas son los tres congresos internacionales que tuvieron lugar en Italia, en 1990 y 1994, seguidos de tres publicaciones colectivas que revelan, por lo menos al ver el nombre de los participantes, que los investigadores de las dos tradiciones críticas no trabajaron siempre de espaldas. Veamos algo más de

18 Giuseppe Tavani, “L’édition critique des auteurs contemporains: vérification méthodologique”, en *Littérature latino-américaine*, p. 140.

19 Amos Segala, “Édition scientifique et édition critique”, 15.12.2003. Véase la nota 2.

cerca estos destinos cruzados, como ya nos había invitado a hacer María Teresa Giaveri en una contribución de la que tomo prestado el título²⁰ –pero al que sería vano, lo anticipo ya, tratar de dar la vuelta–.

En 1990, a la iniciativa conjunta de María Teresa Giaveri –filóloga italiana formada en la tradición crítica nacional y, a la sazón, profesora de literatura francesa en la Universidad de Milán– y de Almuth Grésillon –lingüista alemana, pionera de la joven *critique génétique* y, a la sazón, directora del ITEM (1986-1994)–, se celebró entre Gargano y Pavía el primer encuentro internacional entre los investigadores más representativos de ambas tradiciones, cuyos frutos se publicaron cuatro años más tarde bajo el título *I Sentieri della creazione. Tracce traiettorie modelli / Les sentiers de la création. Traces Trajectoires Modèles*. Del lado francés y por atenerme solamente a los teóricos, estuvieron presentes, además de Grésillon, Jean-Louis Lebrave, condiscípulo, y Louis Hay, maestro de los dos; entre los italianos, junto a Giaveri, estuvieron presentes María Corti, fundadora del prestigioso *Fondo Manoscritti di autori moderni e contemporanei* de Pavía; el ya conocido Giuseppe Tavani, quien presentaba a sus colegas italianos y franceses “L'esperienza delle Archives”, proyecto inscrito a caballo entre “Filología e genética”; Dante Isella, quien abrió la sesión de trabajo en Gargano, pero del que no hay contribución escrita; y Cesare Segre, anfitrión en Pavía, del que tampoco se ofrece contribución, pero al que volveremos a encontrar en París, en 1994, con motivo de la presentación de las actas.

Como se desprende del breve prefacio bilingüe de las organizadoras, el encuentro trataba de institucionalizar y dar visibilidad a unos intercambios que se habían iniciado en París, entre algunos representantes de las dos escuelas, posiblemente con motivo de una estancia de investigación en el Institut des Textes et Manuscrits Modernes de la profesora Giaveri, estudiosa de Paul Valéry²¹. En marzo de 1989, en un taller de reflexión del ITEM dedicado al estudio de corrientes foráneas afines a la *critique génétique*, Giaveri presentó los momentos clave del debate teórico que en los años cuarenta y cincuenta había enfrentado en Italia a los defensores de una estética idealista (el todopoderoso Benedetto Croce y sus seguidores) a los partidarios de un acercamiento filológico al “manuscrito de

20 María Teresa Giaveri, “Castelli di carte”, pp. 37-49.

21 *Ibidem*, pp. 46-47.

trabajo” (Gianfranco Contini, y antes que él su maestro Debenedetti o De Robertis). La conferencia se publicó en francés en el tercer número de la aún joven revista *Genesis* con el título “La critique génétique en Italie: Contini, Croce et l'étude des paperasses”. Junto con el artículo de Cesare Segre, “Critique des variantes et critique génétique”, fruto de la conferencia que el semiótico italiano dictó en París en marzo de 1994 con motivo de la presentación del libro de actas *I sentieri della creazione*, el trabajo de Giaveri sigue ofreciendo una visión de conjunto de la aportación de Contini, “punto de llegada más que inventor” de la *critica delle varianti*²², e indiscutida referencia de la radiante *filologia d'autore*, como revela su presencia en el trabajo de Dante Isella y de sus discípulos: Alfredo Stussi, Paola Italia, etc., o incluso en el de jóvenes filólogos, incluso en aquellos formados ahora en las nuevas tecnologías, como Domenico Fiormonte²³. Pese a estos dos trabajos, Contini sigue siendo mal conocido en el ámbito francófono, porque su obra crítica, incluso aquella dedicada a autores modernos franceses como Paul Valéry y Marcel Proust, tan bien estudiados en el ITEM, no ha sido traducida jamás al francés, quedándose al alcance de los italófonos, italianistas²⁴ o algunos diletantes de la lengua de Dante. Además sigue siendo mal comprendida en su compleja evolución, ya que, como recuerda Claude Perrus, “Contini n'a jamais cristallisé sa pratique critique en une théorie”²⁵, lo que conlleva que su aportación acarree a veces juicios apresurados, cuando no posibles malentendidos de quienes siguen viendo en ella una “axiología”, una “estética”²⁶.

22 Cesare Segre, “Critique des variantes et critique génétique”, *Genesis*, 7 (1995), pp. 29-46 (p. 33).

23 Véase Domenico Fiormonte & Cinzia Pusceddu, “Temps, texte, machines. Représenter le processus d'écriture sur le web”, en *La création en acte. Devenir de la critique génétique*, ed. Paul Gifford, Ámsterdam, Rodopi, 2007, pp. 171-188.

24 Estos le siguen rindiendo homenaje, incluso en el ámbito francés, como demuestra la celebración este mismo año de un encuentro en torno al legado de Contini: “Gianfranco Contini entre France et Italie: philologie et critique”, Lyon, 2014.

25 Claude Perrus, “Gianfranco Contini et l'approche de l'œuvre *in fieri*”, en *Le texte. Genèse, variantes, édition*, eds. D. Budor & C. Perrus, París, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2000, p. 16.

26 *Ibídem*, p. 19. Véase también Paolo Tanganelli, “Los borradores unamunianos (algunas instrucciones para el uso”, en *Critica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*, p. 74. La injusta acusación se encuentra en Bernard

De menor importancia por lo que se refiere al diálogo ítalo-francés, pero de interés por su marcado carácter internacional y voluntad de “rafforzare e, per così dire, ad istituzionalizzare la collaborazione interdisciplinare ai fini dell’edizione dei testi”²⁷, es el encuentro que tuvo lugar en octubre de 1990 en Fisciano-Vietri sul Mare y Nápoles y que dio lugar a la publicación de unas actas bajo el título *I moderni ausili all’Ecdotica*. También en él participaron representantes del ITEM (Pierre-Marc de Biasi y Claire Bustarret) y Giaveri volvió a recordar lo que une y lo que diferencia, es decir, al fin y al cabo, lo que singulariza la *critica delle varianti* y la *critique génétique*. En palabras similares a las que encontramos en el prefacio de *I sentieri della creazione* o, antes de él, en “La critique génétique en Italie”, Giaveri abrió su intervención con un microrretrato de las dos escuelas. Mientras que la escuela italiana no solo no reniega, sino que “si pone sotto il segno di una continuità storica e critica”, la francesa “nasce nel segno di una frattura che si vuole epistemologica”²⁸.

Anche la critica contemporanea, confrontata al manoscritto, si sceglie e si definisce, dandosi un volto e un nome. Per l’Italia è la rassicurante identità della tradizione filologica, modulata e arrichita ma non snaturata, noncurante di etichette e di teorizzazioni; per la Francia è la novità di un approccio ideologicamente polemico, metodologicamente composito, progressivamente dotato di un proprio lessico.

Qui la si è chiamata, continianamente, “variantistica”, crocianamente “critica degli scartafacci”, ma può essere rubricata sotto “Stilistica”, “Storia della lingua”, “Critica formalistica” o “Struttualismo” ed avere un suo posto –come testimonia la presente occasione– in un convegno dedicato ai *Moderni ausili all’ecdotica*; oltralpe ha assunto un nuovo nome, “critique génétique”, si vuole libera da radici filologiche, e pugnacemente rivendica –in antitesi con un ventennio di

Cerquiglini, “En écho à Cesere Segre. Réflexions d’un cisalpin”, *Genesis*, 7 (1995), pp. 47-48.

27 Vincenzo Placella, “Introduzione” a *I moderni ausili all’Ecdotica*, eds. Vicenzo Placella & Sebastiano Martelli, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, p. 5.

28 Maria Teresa Giaveri, “L’edizione ‘genetica’: Miti, problemi, proposte”, en *I moderni ausili all’Ecdotica*, p. 520.

“nouvelle critique” –l’alterità di un oggetto di studio che non è più il testo ma l’“autre”, “l’en-deçà du texte”²⁹.

En la segunda mitad de su contribución, que versa sobre cuestiones de edición –“L’edizione «genetica»: miti, problemi, proposte”–, Giaveri presentó al público congregado en Nápoles los objetivos de la joven “génétique textuelle”³⁰, quien, según se pudo leer en un folleto de presentación del ITEM del año 1988, “contribue à rénover certains aspects de l’édition critique” y, por ello, “promeut un type d’édition entièrement nouveau: l’édition génétique”.

Celle-ci ne vise pas, comme la première [o sea, la edición crítica], l’établissement de la meilleure version possible d’un texte, les variantes étant reléguées dans un appareil critique, elle présente au lecteur la totalité de l’avant-texte disponible. De la première ébauche jusqu’au manuscrit définitif, tout le dossier génétique apparaît dans l’ordre exact de sa production³¹.

En la parte práctica de mi contribución volveré sobre esta cita, que tiene la ventaja de presentar en pocas líneas el verdadero fruto de la discordia entre la tradición francesa y las tradiciones de raigambre filológica: la edición, o sea, lo que se ha de editar (un texto, el *avant-texte*) y cómo se ha de editar (con o sin aparato). Antes de ello, paso a decir cuatro palabras del tercer encuentro y hago balance del diálogo –soliloquio?– ítalo-francés.

El tercer encuentro internacional entre investigadores de las dos escuelas tuvo lugar en la Scuola Normale Superiore de Pisa, en abril de 1996, y fue fruto de la iniciativa de Paolo D’Iorio –filósofo italiano for-

29 *Ibidem*, pp. 519-520.

30 Véase Jean-Michel Adam, “Réécritures et variation: pour une génétique linguistique et textuelle”, *Modèles linguistiques*, XXX, 59 (2009), pp. 23-50. Disponible en línea en el portal Revues.org <http://ml.revues.org/332>. Adam considera que el triunfo del sintagma “critique génétique” –heredero de los previos «manuscriptologie» o «génétique textuelle»– libera el sintagma “génétique textuelle” que el crítico se propone utilizar para la “génétique des transitions entre états stabilisés de textes” (p. 23). Véase también *infra*.

31 Prospecto del ITEM citado por María Teresa Giaveri, “L’edizione genetica”, pp. 526-527.

mado en Pisa, responsable del pionero proyecto digital HyperNietzsche, investigador a partir de 1998 del ITEM, del que es el actual director; Armando Petrucci, filólogo, paleógrafo y medievalista; y Alfredo Stussi, autor del primer manual de filología italiana que dedicó un capítulo de unas cien páginas a la *filologia d'autore*, justamente alabado por Dante Isella³². Los frutos del encuentro dieron lugar a la publicación de otro volumen colectivo titulado *Genesi critica edizione*. Dividido en tres bloques: “Introduzione storica e metodologica” (con cuatro contribuciones), “Dinamiche della creazione” (con ocho contribuciones centradas en autores particulares), “Metodi di edizione” (con otras ocho contribuciones, varias de ellas centradas ya en las ediciones electrónicas; las actas no incluyen preliminares, que aclararían los objetivos de un encuentro que volvió a reunir a algunos investigadores del ITEM, a Maria Teresa Giaveri y a los filólogos y semióticos italianos de mayor renombre: Dante Isella, Alfredo Stussi y Cesare Segre. Como en los dos casos anteriores, no pretendo reseñar un libro colectivo, sino dejar constancia de que los investigadores del ITEM, en particular sus sucesivos directores (Hay hasta 1985, Grésillon 1986-1994, Ferrer 1994-1998, Lebrave, 1998-2004, de Biasi, 2006-2014 y ahora D'Iorio) han estado en contacto personal con algunos de los representantes más emblemáticos de la tradición italiana, lo que no ha implicado –y es lo que nos falta por ver y explicar– que se interesen realmente por los fundamentos metodológicos más recientes de la *critica delle varianti* y *filologia d'autore*. Ahora bien, sería importante entender el porqué de este posible silencio y aclarar el tipo de filiación que existe entre *crítica genética*, al modo hispánico, y *critique génétique*, para evitar algún malentendido, como el que posiblemente llevó a Paolo Tanganelli a afirmar:

32 Dante Isella, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, Turín, Einaudi, 2009, pp. 29 y 241. Como recuerdan Paola Italia y Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010, p. 29, la denominación se debe a Dante Isella, quien la hizo figurar en la primera edición de *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*. (1987) Discípulas de Isella, las dos filólogas antedichas no dudan en ver en ella una “felice denominazione, oggi entrata nel patrimonio comune [...] (di contro alla precedente denominazione di “fenomenologia dell'originale”, secondo la definizione di D'Arco Silvio Avalle)”.

È curioso, del resto, come i genetisti si impegnino nell'affrancarsi dall'ecdotica neolachmanniana –lo rammenta di passaggio anche Blasco (pp. 16, 20)–, senza comprendere che la sponda filologica con cui sarebbe logico misurarsi, a partire dal secondo Novecento, è rappresentata dagli studi e dagli esercizi di filologia d'autore proposti –volendo fare solo qualche nome– da Dante Isella, Alfredo Stussi o Paola Italia. Proprio perché la scuola italiana ha affrontato anzitutto il problema di come pubblicare gli originali rappresentando il processo correttorio –questione che invece i genetisti sembrano aver scoperto solo di recente–, è un peccato che questa brillante monografia, che appunto dedica notevole spazio al versante ecdotico, non abbia potuto sfruttare le acquisizioni della filologia d'autore³³.

Sacadas de la reseña del libro de Blasco Pascual, *Poética de la escritura*, quien se reivindica abiertamente dentro de la escuela francesa al subtitular su estudio *El taller del poeta. Ensayo de crítica genética*, las palabras de Tanganelly delatan el malestar de quien, unas líneas más arriba, no solo lamentaba esta ausencia de diálogo entre las dos –tres– tradiciones, sino que veía en ella un posible “fracaso” de ¿su? de ¿nuestra? tradición humanística.

Prima di entrare nel merito, debbo confessare che ai miei occhi questa monografia riveste un valore emblematico: mostra un'occasione persa. Persa, però, non certo da parte di chi l'ha scritta applicando con intelligenza il modello dominante in Francia e in Spagna per lo studio della “fenomenologia dell'originale” (Avalle), bensì dalla filologia d'autore italiana, che non è riuscita a penetrare neppure nei paesi europei culturalmente più vicini al nostro. Non lo dico con la *vis polemica* di una bieca rivendicazione nazionalistica, ma semmai col disincantato sconforto di chi riconosce di appartenere a un'area percepita come sempre più periferica. L'evidenza di questo dialogo mancato, che ovviamente – lo ribadisco – non riguarda tanto questo libro quanto, in generale, il rapporto tra la *critique génétique* e la filologia d'autore, palesa forse anche i limiti dei nostri *studia humanitatis*³⁴.

33 Paolo Tanganelly, Reseña de “Javier Blasco Pascual, *Poética de la escritura. El taller del poeta. Ensayo de crítica genética*”, *Il Confronto Letterario*, 58 (2012), pp. 178-182 (pp. 179-180)

34 *Ibidem*, p. 179.

No soy yo quien llevará la contraria a Paolo Tanganello. Ahora bien, la posible búsqueda de una emancipación extemporánea de la écdotica es propia de la crítica genética hispánica –de ahí la importancia del primer inciso–. Los genetistas de la escuela francesa, en cambio, nunca han tratado de liberarse de laecdótica –llámese lachmanniana, bederiana o neolachmanniana– porque *ab ovo* han puesto en tela de juicio toda filiación filológica, como vino a recordar Jean-Louis Lebrave en un artículo provocador: “La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?”³⁵. La traducción parcial de este trabajo, que fue amputado de su inequívoca conclusión y de un largo apartado en el que Lebrave se desmarcaba de posibles “precursores”, parece haber obstaculizado la justa comprensión de una ruptura epistemológica³⁶. La falta de relación entre genetistas y filólogos –inexistencia recordada antes por Giaveri– es anterior a la fundación de la *critique génétique* e independiente de ella, como se desprende de algunos artículos sobre la filología moderna, en particular franco-alemana, de Michael Werner y Michel Espagne. Entender la marginación, el desdén, cuando no el desprecio que suscita en Francia la filología entre una mayoría de estudiosos de letras modernas implicaría volver a los orígenes de las tradiciones universitarias y a la emancipación de las ciencias humanas en las distintas áreas europeas, lo que supera ampliamente los objetivos de este trabajo. Contentémonos aquí con recordar con Werner que, a diferencia de lo que pasa en Alemania y en países de raigambre filológica, donde la filología, como “ciencia de los textos” y “ciencia de la cultura”, “est liée à une conception spécifique de la *Bildung* (culture, formation)”,

en France, on a [...] l'impression que le débat autour de la philologie, ouvert au début du XIX^e siècle, n'est toujours pas clos. Très souvent, tout au moins dans les littératures modernes et en particulier chez les représentants de la littérature française, le terme de «philologie» est *uti-*

35 Jean-Louis Lebrave, “La critique génétique: une disicpline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?”, *Genesis*, 1 (1992), pp. 33-72, también en línea: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14048> [creado en noviembre de 2006, última consulta en octubre de 2013].

36 Véase Bénédicte Vauthier, “¿Crítica textual? ¿Critique génétique?”, pp. 48-51.

lisé avec une connotation péjorative: il dénonce ceux qui épousent le détail des problèmes matériels du texte, les chasseurs de variantes, les esprits certes érudits mais incapables de s'élever au-dessus de la véritable critique. Inversément, des groupes minoritaires, notamment parmi les médiévistes ou encore chez les occitanistes, se réclament de la tradition philologique³⁷.

Casi quince años más tarde, Grésillon y Giaveri no dicen otra cosa en su breve prefacio a cuatro manos:

En ce qui concerne la philologie, on peut certes parler d'une importation française du modèle allemand au XIX^e siècle, mais ce courant n'est devenu réellement productif que pour le domaine médiéval.

C'est sans doute la raison pour laquelle, en français, *le terme même de «philologie» est pour le domaine moderne marqué d'une connotation assez négative*, alors que la philologie italienne a toujours été considérée comme la branche royale des études littéraires. Conjointement, et peut-être y a-t-il un lien de cause à effet, on constate que le philologue italien est la plupart du temps à la fois médiéviste et moderniste, tandis que le généticien français, produit de l'éclatement et du clivage modernes de la science, est souvent spécialiste d'un seul siècle, sinon d'un seul auteur³⁸.

Y cierro aquí este breve excuso y vuelvo al interrogante –¿a la añoranza?– de un posible diálogo entre las dos escuelas y a su posible influencia en los modelos imperantes en la tradición editorial hispánica.

Después de recordar el lugar periférico que el proyecto *Archivos* ocupa en el seno del ITEM³⁹, después de mencionar los encuentros internacionales que se celebraron en Italia, después de recalcar el papel de quienes

37 Michael Werner, “À propos de la notion de philologie moderne. Problèmes de définition dans l'espace franco-allemand”, en *Philologiques I. Contribution à l'histoire des disciplines littéraires en France et en Allemagne au XIXe siècle*, dirs. Michel Espagne & Michael Werner, París, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 1990, p. 13. El subrayado es mío.

38 María Teresa Giaveri & Almuth Grésillon, “Préface”, p. 14. El subrayado es mío.

39 Hoy en día, la colaboración entre el ITEM y el CRLA se ha desplazado hacia los manuscritos francófonos. Durante tres años, Fatihah Idmhand y yo misma dirigimos un seminario dedicado al manuscrito hispánico en el seno del ITEM. Véase <http://manuspanicos.hypotheses.org/>

dieron a conocer en francés los objetivos de la *critica delle varianti*⁴⁰, es hora de detenernos en la imagen que los representantes más emblemáticos de las dos escuelas tienen del trabajo de sus homólogos y de examinar lo que saben los unos de los otros. Como he adelantado al retomar el título calviniano de la profesora Giaveri, si son bastantes las huellas de “la critica genetica nella tradizione italiana”, se ha revelado pobre, por no decir nula, la pesquisa puesta del revés.

Si dejamos de lado los trabajos de algunos italófonos, como los de Erica Durante⁴¹ (alumna de Giaveri, formada en la *critique génétique* francesa), en los trabajos de la escuela francesa solamente se encuentran vagas referencias a Contini y a la *variantistica*, y las que hay remiten sistemáticamente a las comparaciones entre las dos escuelas dibujadas por Giaveri y Segre, y al brevísimamente comentado de la intervención de Segre que se debe a Bernard Cerquiglini⁴². Ilustración de las primeras, en cambio, se hallan, por un lado, en los ya citados artículos de Giaveri y de Segre y en otros trabajos suyos⁴³, a los que se pueden sumar contribuciones puntuales de Dante Isella. Por otro lado, constituyen el ineludible contrapunto de dos libros dirigidos a un público universitario, curioso por los logros de la filología. Me refiero al ya citado manual de Alfredo Stussi, *Introduzione agli*

40 Élida Lois parte de los mismos dos textos traducidos al francés, cuando bosqueja los “aportes de la variantística italiana”, en “De la filología a la genética textual: historia de los conceptos y de las prácticas”, en *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*, ed. Fernando Colla, Poitiers, CRLA, 2005, pp. 47-83 (pp. 66-73).

41 Erica Durante, “Sous la rature, la littérature. L’expérience de la philologie italienne au service de la littérature comparée”, *TRANS*- [En línea], 2, [Mis en ligne le 22.06.2006; última consulta 28.09.2014]; “Critique génétique et littérature comparée. D’une fausse impasse dans la théorie littéraire contemporaine”, *Revue Recto/Verso*, 1 (junio 2007), <http://www.revuerectoverso.com/IMG/pdf/GenetiqueetLitteratureComparee.pdf> [última consulta 28.09.2014].

42 La última referencia se encuentra en el manual de Pierre-Marc de Biasi, *Génétique des textes*, París, CNRS, 2011, pp. 51-53. Por desgracia, las dos paginitas de Cerquiglini tienen fuerza de ley entre los genetistas franceses y cercenan todo acceso a la obra de Contini, sobre la que pesa el oprobio de ser una “axiologie structurale du texte” [sic].

43 En el caso de Cesare Segre, al artículo citado se pueden añadir, pero sin afán de exhaustividad, su *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Turín, Einaudi, [1985, 1a], 1999, 2^a ed.; y “Il problema delle redazioni plurime”, en *La filología testuale e le scienze umane*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1994, pp. 175-187.

studi di filología italiana (2007) –versión revisada, aumentada y mejorada de un *Avviamento agli studi di filologia italiana*, publicado inicialmente en 1983– y al muy reciente *Che cos'è la filologia d'autore* de Paola Italia y Giulia Raboni (2010). Si bien, como es lógico, en la parte práctica, los autores se centran en ejemplos italianos, es digno de toda nuestra atención el hecho de que los tres críticos pueden presumir de haber respondido a la invitación de Dante Isella, quien en 1999, en el marco de un seminario de formación en Pavía, formuló el deseo de que alguien

prendesse l'iniziativa di storicizzare il quadro d'insieme e ripercorresse attentamente i tempi e i fatti, individuando le direzioni su cui ci si è mossi fin qui e riconoscendo il carattere specifico della scuola italiana in rapporto alle posizioni teoriche e alle iniziative editoriali di altri paesi (Germania, Francia e Spagna)⁴⁴.

Esta pretensión permite entender que todos, y muy en particular Stussi, traten de explicar lo que los franceses entienden por *avant-texte* –concepto más amplio que el calco italiano *avantesto*⁴⁵– y se detengan luego en las llamadas “éditions génétiques” –propias de la tradición francesa– distinguiéndolas de las “ediciones de inspiración genética”, propias de la tradición italiana o alemana. Como observan muy atinadamente Italia y Raboni,

La caratteristica peculiare di un'edizione critica di filologia d'autore di tipo italiano, perciò, è che mette subito il lettore davanti a un doppio organismo testuale, che occupa anche due zone tipografiche diverse: il testo e l'apparato, dove il secondo è sempre subordinato al primo, al piede della pagina, alla fine del testo, o in un volume a parte. I materiali che non hanno una diretta relazione col testo non vengono compresi nell'edizione, ma pubblicati solitamente in una posizione subordinata (in Appendice, o, nel caso di materiali particolarmente numerosi, in un volume a parte)⁴⁶.

44 Dante Isella, “Ancora della filologia d'autore”, en *Le carte mescolate*, p. 241. La invitación viene citada por Paola Italia & Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, p. 8, quienes pretenden recoger el guante.

45 Véase Cesare Segre, *Avviamento*, pp. 79-85.

46 *Ibidem*, p. 27.

Sobre la base de esta descripción, quizá resulte algo más fácil entender por qué las tentativas de diálogo entre las dos tradiciones no pudieron prosperar del todo. En realidad, la atención que los filólogos italianos han prestado a los modelos editoriales desarrollados por la *critique génétique* –muy en particular por de Biasi– no refleja del todo el poco interés que la práctica editorial, es decir, la edición *stricto sensu*, ha suscitado entre los representantes de la *critique génétique*, lo que resultaría hasta lógico, en quienes no se interesan prioritariamente por el *texto*. Como recordaba recientemente Grésillon, “la philologie a pour visée le texte, la critique génétique vise les processus de l’engendrement textuel”⁴⁷, lo que equivale a decir lo ya dicho en 1994, pero con otras palabras: “La critique génétique a pour objet *l'avant-texte*, l'édition critique a pour objet *le texte*”. Por ello, “l'objectif principal n'est plus l'édition du texte, mais la mise au jour des mécanismes d'écriture, la connaissance raisonnée des actes matériels et intellectuels de la créativité verbale”⁴⁸. Ahora bien, la dificultad para representar este proceso radica en parte en el origen del callejón sin salida en el que, según recordó Jean-Louis Lebrave, se encontró el equipo Heine cuando quiso dar cuenta de la complejidad y riqueza del *avant-texte* sin subordinarlo a un *texto*, previamente puesto en tela de juicio.

L'établissement d'une édition critique n'est pas en soi une démarche génétique. C'est un travail qui procède d'une logique autre, dans laquelle tout gravite autour du texte, qu'il s'agit de reconstituer ou de construire. Certes, il ne manque pas d'éditeurs qui, après s'être lancés dans une entreprise d'établissement du texte à partir de tous les matériaux disponibles, découvrent *l'irréductibilité des ébauches, des plans, des notes, des brouillons conservés dans le dossier d'une œuvre*. Telle a bien été l'expérience vécue par l'équipe Heine [...]. Engagée dans la grande édition des Œuvres de Heine entreprise à Weimar, on voit rétrospectivement qu'elle s'est trouvée rapidement prise dans une *contradiction entre la démarche éditoriale, toute entière tournée vers le texte, et la prise en compte des objets qu'elle avait pour mission d'exploiter*. Et elle s'est désengagée. En Allemagne, où le poids de la tradition philologique était beaucoup plus fort, les équipes

47 Almuth Grésillon, “La critique génétique: origines et perspectives”, en *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*, 2012, p. 37.

48 Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, París, PUF, 1994, p. 187.

travaillant aux grandes éditions de l'après-guerre sont restées dans l'ensemble fidèles au texte et à la philologie, et elles continuent à présenter les manuscrits de genèse dans un appareil critique subordonné à l'établissement du texte⁴⁹.

Ya en la época, este echarse para atrás de los genetistas, quienes volvieron, pues, la espalda al modelo de la *Editionswissenschaft*, acarreó férreas críticas o reproches. Los “meilleurs représentants de l'édition allemande” no tardaron de hecho en considerar que la publicación de un dossier genético, por exhaustivo que fuese, se hacia “surtout, sans faire le travail d'établissement du texte”⁵⁰. Si este reproche también se deja leer en Tanganelli⁵¹, Paola Italia y Giulia Raboni son quienes subrayaron además la proximidad que, en este punto, existe entre tradición italiana y alemana, oponiéndolas a la tradición francesa.

L'edizione genetica francese si caratterizza per presentare l'edizione integrale di tutto l'avantesto, dai primi appunti alle correzioni sulle bozze di stampa, senza distinguere tra primo e secondo tipo di avantesto, e senza subordinazione con la parte dell'avantesto direttamente legata al testo stesso. [...]

L'édition génétique è quindi una rappresentazione della storia del testo attraverso singoli fotogrammi che di quel percorso fissano ciascuno un provvisorio statuto, senza distinzione tra testo, materiali preparatori e apparato.

L'edizione tedesco-italiana tende invece a dare maggiore importanza al processo correttorio di cui la lezione a testo costituisce il prodotto finale e considera quindi solo la parte dell'avantesto che ha una relazione diretta con tale “prodotto”⁵².

2. “CRITIQUE GÉNÉTIQUE ET CRITICA DELLE VARIANTI”

Sobre la base de lo que hemos visto hasta ahora, se entenderá que no nos demoremos en el análisis de las diferencias *culturales, históricas e institu-*

49 Jean-Louis Lebrave, “La critique génétique”, p. 66. El subrayado es mío.

50 Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, p. 195.

51 Paolo Tanganelli, “Los borradores unamunianos (algunas instrucciones para el uso)”, p. 74.

52 Paola Italia & Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, p. 27.

cionales mencionadas por Giaveri y Grésillon en su prefacio, y recordadas en una entrevista reciente de Cesare Segre con Giaveri y Durante, publicada en el emblemático número 30 de la revista *Genesis: État des lieux*⁵³. Estas diferencias se pueden resumir diciendo que Italia se distingue de Francia, por un lado, por la ausencia de ruptura entre *filologia della copia, critica delle varianti y filologia di autore* y, por otro, por la inexistencia de una institución creada *ad hoc* –como el ITEM– para dedicarse a estudios de génesis. Tampoco podré profundizar aquí en la cuarta diferencia, es decir, en la diferencia *epistemológica* que las autoras vinculan con el papel que el estructuralismo tuvo en el origen y los avatares de dichas escuelas. Ahora bien, sí creo que ese papel es decisivo para entender el sentido que las dos escuelas dieron a las nociones de “valor”, de “sistema”, de “estructura”, vinculadas con la de “variante”, nociones presentes en Contini y retomadas y desarrolladas por Cesare Segre⁵⁴.

A falta de hacerlo y a guisa de transición a la parte práctica, reproduciré el retrato que Segre facilitó de las dos escuelas después de precisar primero que el *texto* solamente se puede estudiar en su fase escrita (y no mental); y, en segundo lugar, que en una perspectiva lingüística cualquier *borrador o primera redacción es un texto*, con su propia coherencia, es decir, un *sistema*, y que hasta la reconstrucción cronológica de una secuencia de borradores no desemboca en una diacronía sino en una

53 Cesare Segre, “Philologie italienne et critique génétique. Entretien avec Maria Teresa Giaveri (en collaboration avec Erica Durante)”, *Genesis*, 30 (2010), pp. 25-27.

54 En la crítica francesa, las referencias al estructuralismo quedan algo borrosas. Para una primera aproximación al tema, véanse, sin embargo, Almuth Grésillon & Jean-Louis Lebrave, “Linguistique et génétique des textes”, en *Tendances actuelles de la linguistique française*, Paris, CILF, 2008, pp. 37-49. Disponible en línea: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=434571> [creado en marzo de 2009, última consulta en octubre de 2013]. [Traducción española disponible en línea: «Lingüística y genética de los textos: un decálogo», *Orbis Tertius*, XV, 16 (2010): <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-16/traduccion/lebrave-y-gresillon>, última consulta en octubre de 2013]; Louis Hay, “Du texte à l’écriture”, *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, Paris, José Corti, 2002, pp. 41-58 [reedición del provocador “Le texte n’existe pas!”, *Poétique*, 62 (1985)]; o Almuth Grésillon, “La critique génétique: origines et perspectives”, p. 36. En el caso de Segre, se encuentran referencias explícitas en todos sus trabajos. Es también de obligada consultada el trabajo de D’Arco Silvio Avalle, *L’analisi letteraria in Italia. Formalismo. Strutturalismo. Semiología*, Milán / Nápoles, Ricciardi, 1970.

sucesión –a veces incluso superposición– de sincronías. Aclaraciones terminológicas importantes, ya que reflejan cómo Segre se sitúa frente al neologismo *avant-texte*⁵⁵ y por qué son importantes las nociones de sistema y de estructura.

En Italie, la critique des variantes (*critica delle varianti*) a joué un rôle important dans *l'établissement d'une critique structuraliste*; car les variantes imposent l'utilisation combinée de deux perspectives: l'une synchronique, saisissant le système de relations qui organise chaque état du texte; l'autre diachronique, qui, une fois précisés les états successifs qu'assument chaque partie du texte et le texte même découvre les poussées qui ont favorisé ces mouvements. On s'est bientôt aperçu que les modifications n'ont guère pour but d'améliorer localement le texte, et que le plus souvent elles représentent les *effets d'une stratégie globale, concernant les relations structurales entre certains de ses éléments reliés entre eux*.

En étudiant les variantes, on assiste en somme à des *déplacements du système du texte*: des aménagements qui intéressent progressivement certains réseaux de leçons et de variantes. Les variantes nous permettent donc d'apprécier les matériaux du texte sur la base non seulement de leurs *relations réciproques actuelles mais aussi des changements minimaux de ces relations*; en surprenant l'écrivain au travail elles nous permettent de savoir quels effets il visait, où il mettait l'accent, quels idéaux stylistiques il cherchait à réaliser.
[...]

Je crois que les études menées en Italie au xx^e siècle sur les variantes d'auteur et les études françaises sur la genèse des textes représentent deux domaines contigus et complémentaires. Les termes utilisés par les deux écoles reflètent des différences réelles dans leur objet, même si la distinction parfois s'estompe, et s'il existe des interférences entre les deux domaines. *Pour accentuer ces différences*, afin de les définir plus efficacement, j'avancerai cette affirmation : la critique génétique privilégie les *transformations de contenus*, notamment dans les cas où l'on peut suivre l'œuvre de l'écrivain à travers des phases successives nettement distinctes dans leur globalité, ou même à travers des *mouvements d'élaboration macroscopiques* ; la

55 El semiótico italiano remite de hecho a su *Avviamento all'analisi del testo letterario*, cuya primera edición está fechada en 1985.

critique des variantes étudie d'habitude les *variantes apportées à un texte au cours de sa rédaction ainsi que les retouches visant à améliorer le texte achevé*. Je suis bien conscient qu'il s'agit là de définitions approximatives : et en tout cas, je tiens à souligner qu'il ne faut pas les interpréter comme des jugements. Lorsque je parle de «contenus», je me réfère tout simplement à l'observation de *changements à tel point substantiels qu'ils affectent le discours global*, en ne sauvant pas –et encore— que des mots-clés ou des concepts clés ; en revanche, la critique des variantes affronte les *changements apportés à un texte assez consolidé*. On pourrait parler aussi, si l'on veut, de *macro-variantes et micro-variantes*. Souvent, ces deux perspectives peuvent se succéder dans l'étude d'un seul et même texte, lorsque nous possédons, pour les phases «génétiques», des brouillons en grande évolution, et pour la phase de la correction minutieuse, des variantes de leçon. Il est évident que dans la première perspective ceux qui nous apparaissent sont des moments où l'œuvre «prend forme» (et partant change de signification ou en acquiert une), tandis que dans l'autre on remarque des remaniements plus menus, mais capables d'en préciser (ou souvent améliorer) la signification⁵⁶.

La cita es larga pero insoslayable porque, como adelantaba, Segre baraja la idea de una posible *compaginación* –en realidad sucesión– de los métodos, compaginación distinta, sin embargo, al *sincretismo* buscado por Amos Segala.

En efecto, Segre reconoce la diferencia de objeto (“brouillons en grande évolution” versus “texte consolidé”, “macro-” o “micro-variantes”), menciona lo específico del acercamiento al objeto de la *critica delle varianti* (combinación de dos perspectivas, es decir, sistema-estructura) y descarta apresurados juicios de valor (prefiriendo la distinción entre “variante de lección” y “variante de contenido” o genética). Elude aún, eso sí, la cuestión crucial de la representación de las distintas variantes, es decir, lo que podría motivar la preferencia por una edición de tipo genético o crítico-genético. Punto sobre el que vuelve, sin embargo, hacia el final de su artículo, cuando después de haber recordado a su vez la evolución de la crítica continiana, se centra en algunas realizaciones prácticas de la tra-

56 Cesare Segre, “Critique des variantes et critique génétique”, *Genesis*, 7 (1995), p. 30.

dición italiana (entre ellas las de Isella) y evoca el problema de la relación sistema-estructura a la que él mismo ha prestado atención desde los años setenta, durante la apertura del sistema continiano⁵⁷.

A continuación, quisiera mostrar por qué la primera lección de Segre se podría compaginar con desarrollos recientes de la *critique génétique* –¿una nueva apertura?–, entre otros, con aquella idea de una “genética de transición entre estados” expuesta por Jean-Louis Lebrave; y más aún con la invitación a prestar atención a la “genèse éditoriale”, defendida por Rudolf Mahrer en el marco del seminario “Manuscrits – Linguistique – Cognition”. Ahora bien, queda(rá) por ver si la puesta en tela de juicio de la oposición *avant-texte* (borrador) *versus* texto, por la que aboga Mahrer al reivindicar el carácter textual –la *textualité*– de los borradores, socavando así uno de los pilares de la *critique génétique*⁵⁸, podrá dar pie a un fecundo debate⁵⁹. De la misma forma tampoco sé aún con seguridad en qué medida la idea de *sistema-estructura* de Cesare Segre y su paciente reformulación de la “aproximación” continiana a los valores en “valori successivamente considerati raggiunti e poi sostituiti da altri” es compatible con la *critique génétique*⁶⁰. Aunque a primera vista sí parece serlo con el concepto de *textualité* que Jean-Michel Adam define como “la conjonction de deux types de facteurs: des facteurs *centripètes* qui assurent l’unité tant matérielle que sémantico-pragmatique du texte et des facteurs *centrifuges* qui l’ouvrent dynamiquement sur ses seuils péritextuel, métatextuel, co-textuel, intertextuel et (interdiscursif)”⁶¹. Y podría

57 *Ibídem*, pp. 42 y ss.

58 Rudolf Mahrer, “De la textualité des brouillons. Prolégomènes à un dialogue entre linguistique et génétique des textes”, *Modèles linguistiques*, 59 (2009), pp. 51-70.

59 Véase la reseña de Louis Hay del volumen de *Modèles linguistiques* dedicado a la *Génétique de la production écrite et linguistique* en *Genesis*, 31, (2010), pp. 170-171. Disponible en línea en el portal <http://genesis.revues.org>

60 En nombre del “dinamismo”, Almuth Grésillon, “La critique génétique: origines et perspectives”, p. 36, sigue afirmando en 2012 que “l’objet de la critique génétique n’est pas le même que celui du structuralisme. Si celui-ci analyse des formes finies, celle-là prend pour objet des formes en mouvement qui restent parfois même inachevées”.

61 Jean-Michel Adam, “Réécritures...”, p. 28. Disponible en línea en el portal <http://ml.revues.org>

responder a la proposición de quien rescata además el término de *génétique textuelle* para designar una “génétique des transitions entre états stabilisés de textes”, complementaria de la *critique génétique* o *génétique des manuscrits*⁶².

2. ¿FIN DE UNA UTOPIA REAL?

2.1. Paisajes después de la batalla *de Juan Goytisolo*

En 2012, al calificar mi edición de *Paisajes después de la batalla* de Juan Goytisolo de “crítica” y al anteponer al texto unos *Preliminaires y estudio de crítica genética*, indicaba claramente cuál era la teoría –la *critique génétique*– que había seguido para encauzar este estudio y qué implicaciones terminológicas y metodológicas tenía esta elección. En las primeras páginas del estudio explicaba que no deseaba facilitar una nueva interpretación de la novela basada en la lectura de una de las versiones publicadas (trátese de la *princeps* de 1982, de las ediciones ilustradas de 1985 o 1987, o incluso de la edición revisada –y “recortada”– de 2006). Quería más bien bucear en los borradores de la primera de ellas que Juan Goytisolo había depositado en 1986 en el Instituto de Estudios Almerienses. Ahora bien, a la hora de constituir el “dossier genético” o *avant-texte* de la novela, entendiendo por ello, “un ensemble constitué par les documents écrits que l'on peut attribuer dans l'après-coup à un projet d'écriture déterminé dont il importe peu qu'il ait abouti ou non à un texte publié”⁶³, decidí contemplar no solo el material autógrafo (800 folios) y alógrafo (recortes de prensa), conservado en dos carpetas archivadas en el “fondo Goytisolo” con el título de la novela, sino también las distintas reediciones (seis, en total) de la novela.

62 *Ibidem*, p. 24.

63 Almuth Grésillon, *Éléments*, p. 109.



Borradores Paisajes después de la batalla © Elias Palmero, Diputación Provincial Almería.

Justificaba mi decisión con las palabras de Jean-Louis Lebrave, quien en un artículo reciente sugería que la *critique génétique*, entendida como “poétique de transitions entre états”, permite “réconcilier la philologie et la génétique et unifier le panorama de la variation textuelle”:

Il n'y a pas de différence radicale entre des états textuels variants et la variation qu'on peut observer dans les brouillons. (En revanche, il y a généralement une différence de degré, le foisonnement de la variation étant souvent beaucoup plus intense dans les brouillons)⁶⁴.

Después de seguir profundizando en la *critica delle varianti* y en la *filología d'autore*, diría hoy que Lebrave no dice una cosa muy distinta de lo que dijo Segre cuando distinguía entre “transformations de contenus” y “variantes apportées à un texte au cours de sa rédaction ainsi que les retouches visant à améliorer le texte achevé”. En el caso presente, el deseo e incluso la necesidad de abarcar tanto los borradores como las distintas ediciones impresas de *Paisajes después de la batalla* surgieron además del

64 Jean-Louis Lebrave, “Manuscrits de travail et linguistique de la production écrite”, *Modèles linguistiques*, XXX, vol. 59, p. 18. Disponible en línea en el portal <http://ml.revues.org>

corpus, ya que Juan Goytisolo había anotado su ejemplar personal de la edición de 1987 para preparar la reedición de 2006. Deliberada y conscientemente, inscribiendo su trabajo de lector en una tradición ancestral en la que el texto impreso sirve para preparar una reedición, convertía así el “texto” publicado en “borrador”, lo que implicaba que se contemplara también la inserción –o no– de las posibles anotaciones, tachaduras, añadidos, etc., en la edición final. Encontramos aquí una ilustración fehaciente de la necesaria revisión del papel desempeñado por el “bon à tirer” (listo para imprimir), en la constitución y definición de la primera *critique génétique*⁶⁵.

Al ofrecer un estudio genético junto con una edición crítica, es decir, al conjugar dos miradas, aspiraba a ofrecer un estudio pionero en el ámbito hispánico, pero

sin llegar al sincretismo característico de la tradición editorial española de textos modernos (siglos XVIII-XXI) –los clásicos contemporáneos– que, al haberse originado en la estela de la crítica textual medieval y áurea, tiende a utilizar el material genético en una estrecha, por no decir reductora, perspectiva filológica, rebajando las sucesivas fases de reescritura a variantes puntuales⁶⁶.

Más que una descalificación, me doy cuenta al releerme que el tono quizá exageradamente crítico de estas líneas –visibles en las palabras ‘reductor’, ‘rebajar’– revela una filiación y una consiguiente elección a la hora de definir y representar el *avant-texte*. Si volviera a estudiar y editar este material es probable que lo hiciera de la misma forma; es decir, primero, de manera fiel a la acepción francesa del *avant-texte*. Pero lo haría quizá de forma menos ‘defensiva’ o reivindicativa. Así, y lo diré esta vez acudiendo a la definición y al reparto del *avantesto* propio de la *filologia d'autore*, seguiría incluyendo en este “conjunto de documentos escritos” (“l'insieme dei dati materiali relativi a tutto ciò

65 Rudolf Mahrer *et alii*, “Editorial Genesis: from Comparing Texts (Product) to Interpreting Rewritings (Process)”, en *Writing(s) at the Crossroads: The Process-Product Interface*, ed. Georgeta Cislaru, Ámsterdam, Benjamins Publishing Company, 2015 (en prensa).

66 Bénédicte Vauthier, “*Paisajes después de la batalla* a la luz de una «poética de transición entre estados»”, “Introducción” a Juan Goytisolo, *Paisajes*, p. 18.

che ha preceduto il testo”) tanto los “materiali che *non hanno relazione diretta* con il testo (come gli elenchi di personaggi, i progetti letterari, gli elenchi lessicali ecc.)”, como los “materiali che *hanno una relazione immediata* con il testo (come le prime stesure e i successivi rifacimenti che precedono il testo vero e proprio)”⁶⁷. De la misma forma, caso de poder «editar» este material, desearía editar lo de forma exhaustiva, acompañándolo de una transcripción diplomática, cotejos y comentarios como pretende hacer la *critique génétique* –pero en general no hace por razones materiales obvias–. Si la ausencia de subordinación y división entre texto y aparato es decisiva, definitoria y característica de la edición genética francesa, sería abusivo definir el modelo francés como “edición integral de todos los materiales” –por mucho que haya podido ser aspiración teórica de algunos de sus representantes–. Desde los años ochenta del siglo pasado, los genetistas reconocen también la existencia de “éditions d’inspiration génétique” –en el ámbito francófono, basta pensar en *La Pléiade* o en algunos dossiers recientes que acompañan a algunas ediciones universitarias; en el ámbito hispanohablante, *Archivos* puede considerarse emblemática de esta aspiración–. Por lo que a modelos editoriales se refiere, es verdad que Pierre-Marc de Biasi, autor de una síntesis pionera publicada en 1985, en la *Encyclopédia Universalis*, sigue llevando la voz cantante con su artículo “Edición horizontal, edición vertical. Para una tipología de las ediciones genéticas (El dominio francés 1980-1995)”⁶⁸. En él, distingue primero entre dos orientaciones:

D’une part, les éditions qui s’intéressent à une phase précise de la genèse, et qui se donnent donc pour objectif la publication des

67 Los subrayados son míos.

68 Pierre-Marc de Biasi, “Édition horizontale, édition verticale. Pour une typologie des éditions génétiques (le domaine français 1980-1995)”, en *Éditer des manuscrits. Archives, complétude, lisibilité*, eds. Béatrice Didier y Jacques Neefs, París, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, pp. 159-193. Sacado del volumen colectivo, el artículo se incorpora luego en los dos manuales del autor: *La génétique des textes*, París, Nathan, 2000, pp. 69-83; y en *Génétique des textes*, París, CNRS Éditions, 2011, pp. 151-178. En esta versión, se incluye un apartado sobre la “edición electrónica”. El artículo de 1996 ha sido traducido al español en *Genética textual* (trad. Emilio Pastor Platero), Madrid, Arco Libros, 2008, pp. 233-272.

documents se rapportant à ce moment déterminé, sans chercher à interpréter la totalité de l'itinéraire génétique; d'autre part, les éditions qui cherchent à présenter, dans l'ordre chronologique de leur formation, tous les manuscrits se rapportant à un même entrepise littéraire, pour reconstituer un trajet génétique allant, par exemple, des toutes premières formulations du projet jusqu'au texte définitif de l'œuvre publiée. D'un côté, une édition qui se donne pour objet une liasse particulière de documents et un moment défini de la genèse; de l'autre, une édition qui se propose de traverser toute l'épaisseur d'un dossier de genèse en donnant à lire la série séquentielle de ses transformations. Cette opposition peut assez aisément être symbolisée par deux axes: dans le premier cas on parlera d'édition horizontale, et dans le second, d'édition verticale⁶⁹.

En un segundo tiempo, de Biasi cruza los dos tipos (horizontal y vertical) con condiciones añadidas, lo que le permite barajar hasta seis modelos editoriales distintos. Del lado horizontal, distingue entre la “édition horizontale et les manuscrits d'une œuvre publiée”, la “édition horizontale des œuvres inédites”, la “édition horizontale de grande amplitude”; por lo que a las segundas se refiere, distingue entre ediciones verticales “intégrales”, “partielles” o “sélectives”, a las que se ha de añadir, desde los años noventa, la “edición electrónica”. No es el lugar para ilustrar ahora cada uno de los modelos. Aquí solo diré que en el caso de la edición impresa de *Paisajes después de la batalla*, me vi rápidamente abocada a renunciar a la idea de publicar una “edición vertical integral”, es decir, una edición que pretende “reconstituer le processus d'écriture d'un bout à l'autre de l'itinéraire génétique” y ofrece “la publication chronologique des documents se rapportant à la séquence intégrale [...] des transformations successives qui constituent sa genèse”⁷⁰. Más allá de los problemas de reconstrucción y fijación cronológica que conllevó el estudio del dossier genético de una novela fragmentada⁷¹, es el mismo volumen del análisis de un amplio dossier genético (800 páginas facsímiles, ordenadas, transcritas de forma sistemática y cotejadas

69 Pierre-Marc de Biasi, *La génétique des textes*, p. 71.

70 *Ibídem*, p. 79.

71 Recordemos que la novela original consta de 77 secuencias y que se conservan entre dos y siete versiones de cada una de ellas, sin que, por ello, exista un solo borrador en limpio de toda la novela ni se pueda determinar una posible sincronía entre varias versiones.

de dos en dos) el que me llevó a privilegiar el comentario, dado a conocer a través de unos largos preliminares. Retomaba así una propuesta del mismo fundador de la *critique génétique*, quien veía en él un rival eficaz para resolver problemas editoriales:

Depuis l'organisation générale du manuscrit jusqu'aux moindres traces de la plume, un grand nombre de questions peut être élucidé par un commentaire – et cela de façon plus efficace et directe que par un traitement éditorial. Aussi peut-on penser que, dans l'édition génétique, le commentaire n'est pas encore exploité comme il pourrait l'être au profit du lecteur⁷².

Fiel a mi comprensión del *avant-texte* y de la edición genética de tradición francesa, en las notas al pie de la edición ‘crítica’ de la novela no incluí ninguna observación sobre las *reescrituras* presentes en los borradores autógrafos, limitándome a indicar las “variantes editoriales” de las reediciones, ya que por primera vez me resultó también muy claro que algunas de estas variantes (la mayor parte de ellas ortográficas) no siempre son imputables al autor, incluso en una edición “del autor”. A título de ejemplo, recordaré que una observación crucial de Juan Goytisolo sobre la necesidad de sincronizar una referencia textual con la paginación de la edición no fue integrada en la edición revisada de 2006.

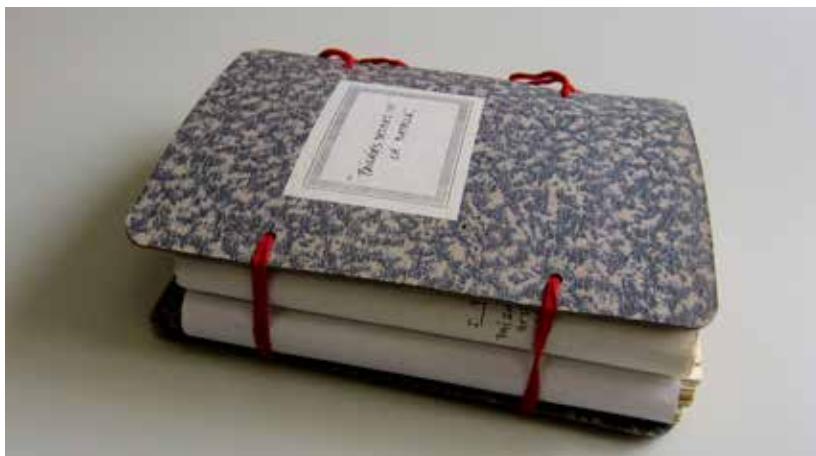


Foto del ejemplar personal de Juan Goytisolo.

72 Louis Hay, “L'édition génétique, histoire et projet”, en *La littérature des écrivains*, p. 387.

En la parte de los preliminares, en cambio, reproduce, distribuida entre los varios apartados del comentario, la totalidad del material de carácter documental conservado entre los borradores (los recortes de prensa cuyo contenido estilizado e ideas pasaron a la novela); tres versiones de un posible plan o sinopsis de la novela que, según conjeturé, deben de remitir a la primera docena de secuencias redactadas sin plan previo por el autor; y, finalmente, dos secuencias completas de la novela (es decir, las cinco o siete versiones de una secuencia) que venían a ilustrar de forma microscópica cómo el autor lee y escribe. En ninguno de los casos, sin embargo, me contenté con brindar los facsímiles de los borradores o de los documentos, sino que todos ellos iban acompañados de sus transcripciones diplomáticas y/o lineares, de un análisis de las reescrituras que solo se puede hacer cotejando las distintas versiones –entre otras cosas, debido al gran número de correcciones invisibles en una sola versión, al no existir como tachadura o añadido supra o infralinear–, y finalmente de un comentario interpretativo.

Dicho esto, quiero subrayar ahora que si soy consciente de las diferencias que existen entre el *avant-texte* y el *avantesto* y sus modos de representación, no creo en este caso que se traten de diferencias superables. Al contrario. Las definiciones y representaciones son de carácter excluyente, lo que obliga al investigador a elegir entre dos caminos. Veamos lo que nos dice al respecto Alfredo Stussi, al finalizar su presentación del *avantesto*, basada en la presentación de Segre recogida en el *Avviamento*, que he resumido más arriba antes de reproducir su retrato de las dos críticas:

Comunque sia, occorre segnalare il fatto che nell'avantesto coesistono materiali di due tipi: quelli che non sono rapportabili direttamente al testo e quelli che lo sono (da un lato, per esempio, una lista di parole, dall'altro una stesura quasi definitiva). Va da sé che per materiali del primo tipo l'unica soluzione editoriale proponibile consiste nel pubblicarli separatamente; per materiali del secondo tipo o si fa altrettanto, o si cercano soluzioni alternative, per così dire più sintetiche. Si tratta di strade diverse cui sono dedicati i due paragrafi seguenti dove esse vengono etichettate, tanto per intenderci francese e italiana con

riferimento a due diversi ambienti nei quali incontrano particolare favore⁷³.

Se desprende claramente de esta cita que no tendría (mucho) sentido tratar de integrar el primer tipo de material en un aparato crítico, idea que encontramos también en el artículo de Segre quien, al volver sobre las diferencias entre las dos críticas, notaba de paso que “plus les variantes sont vastes et radicales, moins elles peuvent figurer dans un apparat”⁷⁴. Ahora bien, más interesante aún, más problemática también, es la idea de que para el segundo tipo de material, es decir, aquel que “sí se puede relacionar con el texto”, se puede optar o bien por una reproducción independiente, posiblemente íntegra, o bien por una representación sintética, posiblemente en un aparato, de los borradores. La elección es pues de carácter metodológico. Por eso, y una vez hecha esta precisión, Stussi examina el modelo de edición genética francesa y presenta a su vez la “edición integral” como «el» modelo de la escuela francesa. Destaca, eso sí, las dificultades técnicas, resueltas en parte en la edición electrónica, y sobre todo evoca el problema crucial de lo que Segre llama las “redazioni plurime”. Problema que implica que el editor tome una decisión en cuanto a la autonomía –o no– de una versión.

Questo ragionamento è ineccepibile ma riguarda [...] il modo di intendere i dati (sincronie successive piuttosto che diaconia), *non il modo migliore di presentarli editorialmente*. Non è detto che convenga, per esempio, pubblicare separatamente due lunghe stesure che differiscono solo in pochi e brevi segmenti: l'utente, anche di fronte ad una rappresentazione sintetica del tipo testo-apparato di varianti [...] resterà sempre libero di pensare che si tratta di due autonome entità, di due sistemi autosufficienti⁷⁵.

En realidad, esta cuestión es bastante más compleja de lo que aparenta, porque en la tradición francesa el borrador no tiene estatuto textual, es un *avant-texte*. Se reproduce independientemente de su proximidad con el

73 Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bolonia, Il Mulino, 2007 [1994, 1^a], p. 160.

74 Cesare Segre, “Critique des variantes et critique génétique”, p. 39.

75 Alfredo Stussi, *op. cit.*, pp. 162-163. El subrayado es mío.

«texto» final, ya que lo que se analiza e interesa es el proceso de escritura como tal. Por ello, en el caso de la edición digital de *Paisajes después de la batalla*, he optado por una “edición vertical parcial” de una muestra de treinta y cuatro secuencias de la novela, ofrecidas en sus diferentes versiones, pero lo he hecho sin dilucidar la cuestión del estatuto ‘textual’ de las mismas. Como explico en el apartado “Principios editoriales”, opté por la “edición vertical parcial” porque consideré que, además de salvar el obstáculo de los límites materiales de la edición tradicional, constituía una muestra representativa del *proceso de escritura* y de *composición* de la novela. Estas secuencias se pueden consultar o bien a través de “Itinerarios”, en los que he agrupado unas secuencias no consecutivas que hablan de una misma temática (Hemeroteca, En las huellas de Lewis Carroll, Conquista de la subjetividad, Rompecabeza), o bien de forma aleatoria en la entrada “Capítulos”. En la edición digital se pueden consultar las transcripciones diplomáticas de cada una de las versiones de las 34 secuencias reproducidas, que se ofrecen mediante una codificación en lenguaje XML. Pinchando en el ícono, se puede ver el facsímil correspondiente. Con vistas a recrear el dinamismo del proceso de escritura, el portal ha sido configurado de manera que se puedan cotejar de dos en dos cada una de las versiones transcritas. Como en los borradores de Juan Goytisolo son numerosas las llamadas correcciones o tachaduras invisibles, con el resaltado grisáceo se pusieron de relieve palabras o sintagmas llamados a desaparecer o a ser reescritos en la versión siguiente, sin que se vean tachaduras. Se llama así la atención del lector, invitándole a cotejar las dos versiones fijándose en las palabras resaltadas. Es más, como uno de los objetivos clave del proyecto digital era la recreación virtual de unas posibles capas o campañas de “escritura reescritura” que se acaban superponiendo en el seno de una versión estática de un borrador (“une superposition de synchronies, et de textes”, en palabras de Segre⁷⁶), se crearon un total de seis hojas de estilo, que, una vez combinadas con los documentos XML, permiten representar hasta cinco capas virtuales de escritura (numeradas de 0.xlsx a 5.xlsx). A través de un juego de colores, se ofrece así la reconstrucción de un proceso de escritura virtual⁷⁷. En el caso de la edición impresa, en cambio, la edi-

76 Cesare Segre, “Critique des variantes et critique génétique”, p. 29.

77 Si bien, en el caso presente, no se puede hablar de aparato crítico, la codificación en TEI de las secuencias, o mejor dicho, la recreación de un proceso virtual de escri-

torial de la Universidad de Salamanca aceptó el reto de llevar la edición en papel a sus límites, ofreciendo, por ejemplo, en formato de tríptico en cuatricromía dos evoluciones similares.

Si en el libro me pareció esencial ofrecer todos los borradores de una secuencia como “Reflexiones ya inútiles de un condenado” –*avant-texte* que estaría dispuesta a calificar de «texto»—, acompañados de sus transcripciones y de una presentación sinóptica en columnas, es sencillamente porque estaba convencida de que era la única forma de dar razón de la complejidad del *proceso de escritura* de Juan Goytisolo, quien, al pasar a limpio sus borradores hacía mucho más que «copiarse». En realidad, reescribía realmente sus borradores, lo que conllevaba un amplio *movimiento textual*. No puedo repetir aquí el largo y desmenuzado comentario que hice de esta secuencia, solo reproduciré a grandes rasgos parte de la conclusión que saqué de él.

Mientras íncipit y *épíscit* se mantienen relativamente estables a lo largo de las cinco versiones, la frase en la que se habla del “sacrificio clandestino” y de la “fuerza activa” de la “puridad” (con la variante “poridad”) está llamada a desaparecer en el último borrador, después de conocer una amplificación en forma de hápax (en amarillo) en la versión central [...] que es también la versión en la que el autor había pasado de la tercera a la primera persona. [...] Tenía presente la singular amplificación sobre la necesidad de mantener los sentimientos en la sombra [...]; también tenía aún presente la alternancia inicial entre los sinónimos “puridad” / “poridad” y, finalmente, la desaparición tardía de la frase sobre el “sacrificio final”, con su llamativa amplificación y supresión, cuando volví a leer *Coto vedado* y *En los reinos de Taifa*. Caí entonces en la cuenta de que ese fragmento no solo anticipaba la desaparición de Ella, sino que mantenía también aún oculto o velado el nombre de quien simboliza el “difícil ideal literario” por conquistar: el amigo y poeta Jean Genet. Él es quien se esconde detrás

tura, inclusive el resaltado grisáceo, implica una toma de decisión que va mucho más allá de la mera transcripción diplomática. Aquí dejo abierta la pregunta acerca del parecido entre codificar y editar, entre codificar e interpretar, y me contento con llamar la atención sobre el hecho de que no es quizás mera casualidad que el Institut des Textes et Manuscrits Modernes tampoco haya destacado hasta la fecha por posibles *ediciones* electrónicas.

de esa puridad, quien simboliza el ideal literario que Juan Goytisolo quiso hacer suyo y hace suyo⁷⁸.

Hoy como ayer, sigo creyendo que estos amplios movimientos textuales no se podrían ver de la misma forma en un aparato crítico, ni facilitarían la inserción de *Paisajes después de la batalla* en una cadena de reescrituras más amplia, que relacioné con la aportación de Andrés Sánchez Robayna quien califica la escritura goytisoliana de “constante metamorfosis”, “espiral sin fin”, “incesante *movimiento*”, e incide en la necesidad de no desligar la obra de las experiencias narrativas colaterales. Esta decisión no implica, es cierto, que no se pueda establecer un aparato. Pero con él, se aíslan automáticamente las variantes y se tiende a tratarlas de forma paradigmática, lo que conlleva una pérdida del dinamismo de la escritura. La diferencia de soporte, página en blanco en las primeras fases de escritura, página impresa después, influye, por supuesto, en la amplitud de estos movimientos. Por eso, sí indiqué en las notas al pie del modesto aparato de mi edición las reescrituras, leves y muy localizadas, visibles en el ejemplar personal del autor de la edición de 1987, antes calificado de “borrador”. En este caso, podría llamarlas ‘variantes’ autoriales.

2.2. La media noche. Visión estelar de un momento de guerra de *Ramón del Valle-Inclán*

Paso ahora al segundo ejemplo: el dossier genético de *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* de Ramón del Valle-Inclán, lo que ha de permitirnos volver sobre la última cita de Stussi y profundizar en sus implicaciones. Vuelvo a recalcar primero que *no hay una* forma correcta de editar, es decir, de representar aquellos datos que “mantienen una relación con el texto final”. Para Stussi, los dos modos de representación –es decir, de tipo francés o italiano– son legítimos. No es, pues, esa la cuestión. En realidad, y es el segundo punto, en los casos en los que existen varias «versiones», el verdadero problema que se plantea al editor –y al que se ve impelido el lector– es el de dictaminar

78 Bénédicte Vauthier, “*Paisajes*”, p. 149.

si se “tratta di due autonome entità, di due sistemi autosufficienti”. En el caso italiano, la resolución de este problema puede implicar la subordinación del uno respecto del otro, o la edición de dos textos; en el caso francés, implicará una sucesión de “avant-textes” (ordenados según el principio de sustitución orientada en el tiempo, sustitución orientada por una cronología⁷⁹). Así, más allá de la representación, ese problema tiene que ver con la pareja *sistema-estructura* de Segre y su propuesta de ampliación de la idea continiana de “valori successivamente considerati raggiunti e poi sostituiti da altri”.

Esta cuestión, verdadero interrogante, es la que voy a examinar ahora a partir del dossier genético de *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* de Ramón del Valle-Inclán⁸⁰. Obra casi centenaria (junio de 1917), es fruto de la estancia de dos meses (mayo-junio de 1916) que el escritor gallego pasó como corresponsal de guerra en las trincheras del frente oriental francés. En el recién descubierto archivo del autor, depositado por sus herederos en la Universidad de Santiago de Compostela y de cuyo estudio se encarga el Grupo de Investigación Valle-Inclán, se localizan dos carpetas que acercan al investigador al dilatado proceso de escritura que llevó a Valle-Inclán a la concepción final de una obra que no conoció reedición en vida del autor⁸¹. Concretamente, se trata de la carpeta 59, especie de diario o «cuaderno de bitácora» en el que Valle-Inclán dejó constancia de las impresiones de su viaje y estancia⁸². Junto con ella, cabe mencionar

79 Jean-Louis Lebrave, “Manuscrits de travail et linguistique de la production écrite”, p. 15.

80 Los frutos de este estudio se enmarcan en el proyecto “Édition critique-génétique des brouillons de *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* de Ramón del Valle-Inclán” realizado con Margarita Santos Zas, directora de la Cátedra Valle-Inclán USC, con el apoyo del Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (IZK0Z1_154109/1). La presentación detallada de la parte autógrafa del dossier será objeto de una próxima publicación conjunta: Bénédicte Vauthier & Margarita Santos Zas, *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1917) de Ramón del Valle-Inclán. Génesis de un relato «vanguardista», 2015 (en prensa).

81 Véase Margarita Santos Zas, “Los manuscritos de Valle-Inclán: el taller del escritor”, en *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos*, pp. 189-204.

82 Véase la inminente publicación de Margarita Santos Zas: Ramón del Valle-Inclán, ... *Con el Alba. Cuaderno de Francia (edición, estudio y facsímil)*, Santiago de Compostela, Cátedra Valle-Inclán/Universidade de Santiago, 2014 (en prensa).

la carpeta 28, que contiene una serie de documentos autógrafos (por lo general borradores poco emborronados, posiblemente «en limpio», es decir, destinados al impresor, de parte de los dos textos publicados) e impresos (galeradas) relacionadas con el proceso de escritura de las llamadas “crónicas” que Valle-Inclán publicó por entregas en *El Imparcial* entre octubre de 1916 y febrero de 1917, procedimiento que era habitual en el escritor.

El conjunto de este material inédito, al que añado aquí las dos obras editadas, fruto del mismo, se puede fechar y, por tanto, ordenar de la forma siguiente:

1. Cuaderno de bitácora o *Cuaderno de Francia*, con fechas que abarcan un eje temporal que va del 2 al 30 de mayo de 1916.
2. Hojas autógrafas encabezadas por “Un día de guerra. (Visión estelar). Parte primera. La Media Noche” [112 cuartillas] [redacción probable entre julio y finales de septiembre de 1917].
3. “Un día de guerra. (Visión estelar). Parte primera. La Media Noche”, *El Imparcial* (11 de octubre al 18 de diciembre de 1916) y “Un día de guerra (Visión estelar). Segunda parte. En la luz del día”, *El Imparcial* (8 de enero al 26 de febrero de 1917).
4. Hojas autógrafas de tres secuencias de *La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra* [12 cuartillas] y otro fragmento, no incluido en *El Imparcial*, del final de una secuencia publicada [1 cuartilla] [redacción probable entre marzo y junio de 1917].
5. Cinco páginas, no consecutivas, de galeradas de *Un día de guerra. (Visión estelar). Parte primera. La Media Noche*, de dos juegos de pruebas distintos [posiblemente principios de junio de 1917].
6. Abortado proyecto de una edición de *Un día de guerra. Opera Omnia*, XVIII [fototipo].
7. Hojas autógrafas de la “Breve Noticia”, Prólogo a *La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra* [10 cuartillas] [junio de 1917].
8. *La Media Noche. Visión estelar de un momento de guerra por don Ramón del Valle-Inclán* publicado, según se lee en el colofón “en la Imprenta Clásica Española/ calle del Cardenal Cisneros, 10/ el día 30 de junio de 1917”.

En el marco de este artículo, no me voy a centrar tanto en la parte autógrafa como en los ¿dos textos? –¿dos versiones de un texto?– publicados por Valle-Inclán, en parte bajo el mismo título, es decir, en los elementos [3] y [8] del dossier, respectivamente los capítulos de un relato bélico publicado por entregas en la prensa y de un libro que versa sobre la misma temática. Es más, en la perspectiva de la “genética de transición entre estados” de Lebrave –*génétique textuelle*, según Jean-Michel Adam–, añadiré a estos documentos de carácter autorial (fases 1-4) las reediciones (tardías) de ¿su? obra, en este caso concreto, de unas ediciones que Valle-Inclán no «autorizó», pero que los editores vinculan con ¿su proyecto? (fase 5).

Como se desprende de la breve presentación del dossier genético, Valle-Inclán publicó primero en *El Imparcial* un «texto» titulado *Un día de guerra (Visión estelar)*. La “Parte Primera”, con subtítulo “La media noche”, constaba de treinta y cuatro fragmentos numerados con cifras romanas, precedidos de un introito. Dio pie a nueve entregas, cuya publicación se escalona del 11 de octubre al 18 de diciembre de 1916. La “Segunda Parte”, con subtítulo “En la luz del día”, estaba formada por siete secuencias numeradas en romanos, correspondientes a cuatro entregas publicadas entre el 8 de enero y el 26 de febrero de 1917. Cada entrega iba precedida del título y subtítulo del texto.

“Un día de guerra (Visión estelar). Segunda parte. En la luz del día”;

El Imparcial 22.1.1917 © Legado Valle-Inclán

Creneida 2 (2014) www.creneida.com ISSN 2340-8960

El día 30 de junio de 1917, el autor publicó en la Imprenta Clásica Española (Calle del Cardenal Cisneros, 10) un segundo «texto», esta vez en forma de libro, cuyo título *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* lo emparentaba con la parte primera –parte nocturna– de *Un día de guerra (Visión estelar)*, reducido a «un momento». Si bien existen numerosas referencias a este viaje en la prensa de la época o en el epistolario del autor⁸³, es de observar que la obra no se volvió jamás a publicar, y *Un día de guerra* tampoco fue incorporado a las *Opera omnia*, cuyo título figura, no obstante, como “en prensa” en alguna lista de títulos que encabeza ciertos volúmenes de las *Opera omnia* posteriores al año 1927, además de guardarse un fototipo de esa obra –abortada–. De hecho, hay que esperar a los años sesenta para que esta pequeña obra «vanguardista» vuelva a salir del olvido. Así, en 1966, año en el que se conmemoró el primer centenario del nacimiento del autor junto con el primer cincuentenario de su paso por la Francia en guerra, José Caamaño Bournacell publicó “Los dos escenarios de *La media noche*”, uno de los primeros artículos sobre la(s) obra(s) que nos ocupa(n) y quizá uno de los más citados. Sin haber procedido, al parecer, a ningún tipo de cotejo entre el texto de *El Imparcial* y el texto del libro, e ignorando la “Parte segunda” de *Un día de guerra*⁸⁴, Caamaño Bournacell fue el primero en establecer una filiación entre los dos “textos” al afirmar que el libro recoge las “crónicas” publicadas con anterioridad. Una lectura literal del último párrafo de la “Breve Noticia”⁸⁵, poética más que prólogo que acompañaba la edición de *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, llevaba además al crítico a declarar que el autor no se había quedado «satisfecho» con el texto.

En 1968, en un artículo dedicado a la producción del escritor gallego en *El Imparcial*, Roberta Salper de Tortella sacó del olvido la segunda

83 Véase Margarita Santos Zas, ...*Con el alba*.

84 La existencia de la segunda parte había sido negada por Melchor Fernández Almagro, *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, Taurus, 1966 [1943, 1^a ed.], p. 17, uno de los primeros biógrafos de Valle-Inclán.

85 José Caamaño Bournacell, “Los dos escenarios de *La media noche*”, *Papeles de Son Armadans*, XLIII/ CXXVII (octubre, 1966), 135.

parte de *Un día de guerra* y la publicó al final de su propio trabajo⁸⁶. El descubrimiento, no desdeñable por lo que atañe al establecimiento de las obras completas del autor e incluso para el establecimiento de la génesis de la obra, tuvo un inmediato impacto editorial. En efecto, a partir de 1970, todas las ediciones de *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* publicadas por Espasa-Calpe van seguidas de los sietes capítulos de “En la luz del día”, ahora subtitulada por los editores “Visión estelar de un momento de guerra”. La primera edición de este verdadero producto editorial incluyó una anónima “Nota sobre «La media noche»”, que precedía a la reproducción de “En la luz del día”. En ella se podía leer lo siguiente:

En su primera edición [sic] *La media noche* era el título [sic] de la parte primera de *Un día de guerra (Visión estelar)*, obra de Valle-Inclán publicada en forma de folletón por el diario madrileño de la mañana *El Imparcial*, entre el 11 de octubre y el 18 de diciembre de 1916. Al año siguiente –1917– aparecía la segunda edición [sic], ya en forma de libro, con el título *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* y notables diferencias respecto a la versión periodística [sic], que consisten, fundamentalmente, en la transposición de capítulos, desdoblamiento de otros y supresión de algunos. A esta segunda versión [sic] es a la que se atiene la Colección Austral en su presente edición, dejando a eruditos y curiosos el cotejo de ambas versiones [sic]. Sin embargo, como el autor publicó también, en el citado y desaparecido periódico, igualmente en 1917, entre el 8 de enero y el 26 de febrero, una segunda parte de *Un día de guerra (Visión estelar)*, con el título *En la luz del día*, [sic] hemos creído nuestro deber incluirla en la presente edición, tanto por considerarla indispensable para la comprensión global de esta obra [sic], como porque estamos seguros de que ello significará una satisfacción para los admiradores del gran escritor⁸⁷.

Veinticinco años más tarde, Arcadio López Casanova redactó una nueva nota para acompañar su edición comentada del texto, no del todo distin-

86 Roberta Salper de Tortella, “Valle-Inclán in *El Imparcial*”, *Modern Language Notes*, 83 (March 1968), pp. 278-309

87 “Nota sobre *La media noche*” en Ramón del Valle-Inclán, *Flor de santidad. Historia milenaria. La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, Madrid, Espasa (Austral), 1970, 4^a ed.

ta, sin embargo, desde un punto de vista editorial, a la que se acaba de leer. El estudiioso, gran conocedor del texto, declara así: “Para *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, ofrecemos [el texto] de su publicación ya en forma de libro, en 1917, que presenta importantes variantes [sic] con respecto a las entregas en los folletines de *El Imparcial* (comentadas en nuestro estudio preliminar)”. Después de precisar que corrigió algunas erratas obvias, respetando, sin embargo, “el peculiar uso que nuestro autor hace de determinados signos pausales”, López Casanova añade:

Completamos la edición recogiendo, por su interés, las cuatro entregas que, bajo el título “Un día de guerra. Segunda parte: En la luz del día”, publicó Valle-Inclán también en las páginas de *El Imparcial*, entre el 8 de enero y el 26 de febrero de 1917, y que nunca fueron recogidas en libro por el autor⁸⁸.

Más insólitas aún son indudablemente las menciones a *La media noche* y *Un día de guerra* que figuran en la brevíssima nota editorial “Sobre esta edición”, portal de la *Obra completa. I Prosa*, publicada por Espasa en 2002. En realidad, las referencias no hacen más que corroborar el proceso de ampliación de *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* que se ha producido desde 1970, consecuencia del redescubrimiento de la Parte Segunda. En el apartado “V. Textos y ordenación”, se explica así la distribución en dos volúmenes de las obras de Valle-Inclán, remitiendo a “la organización de su *Opera omnia*, aunque con las necesarias excepciones”. Y se deduce que nuestro título figura entre estas excepciones, cuando se lee “en *Un día de guerra* tendría cabida *La media noche* [sic]”⁸⁹. Es más, la editorial –que sigue detentando los derechos exclusivos de publicación– presume de su labor editorial, y destaca como hazaña de la colección Austral la publicación de “la versión completa [sic] de *La media noche*”, que salió así “del olvido de las publicaciones periódicas”⁹⁰.

88 Arcadio López Casanova (ed.), “Esta edición”, en Ramón del Valle-Inclán, *Flor de Santidad. La media noche*, Madrid, Espasa, 1995, p. 73.

89 [Anónimo], “Nota editorial” en Ramón del Valle-Inclán, *Obra completa. I. Prosa*, Madrid, Espasa, 2002, p. XXVI.

90 *Ibidem*, p. X.

En resumidas cuentas, las reediciones de *La media noche. Visión estelar de un día de guerra* testimonian todas una comprensión unidireccional de la obra en la que un texto A (*Un día de guerra*) –calificado sin más de “primera edición”– da pie a la edición –o “reedición”– de un texto B (*La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*), considerado después como segunda versión o edición del texto A.

Desde la década de 1980, es cierto, ya no se ha dejado “a eruditos y curiosos el cotejo de ambas versiones”. Es más, se han estudiado estas “notables diferencias”, y “las importantes variantes [sic] con respecto a las entregas en los folletines” han sido “objeto de comentario en el estudio preliminar de López Casanova”⁹¹. Ahora bien, en ningún caso, estas diferencias –entre ellas, la tan significativa “Breve Noticia”– y el hecho de que Ramón del Valle-Inclán no incluyó “En la luz del día” en *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* fueron óbice para que los editores pegaran sin más ni más la “Segunda parte” de un texto A (*Un día de guerra*) a un texto B (*La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*), editado de forma autónoma y en forma de libro por el autor.

Es decir, se ha creado un texto híbrido que tiene todas las características de las primeras ediciones del *Giorno* de Giuseppe Parini, felizmente solventadas por Isella en su reedición del texto, como recordó brevemente Segre. Así, después de comentar los problemas genéticos que plantean el estudio de las *Grazie* de Foscolo, cuyo proceso de reescritura se dilata a lo largo de casi veinte años, con modificaciones sucesivas de la estructura global, Segre resume así la situación del *Giorno*:

Bien plus favorable est la situation du *Giorno* de Giuseppe Parini, dont nous possédons au moins une première édition (partielle) de l'auteur, précédée de brouillons autographes mais poursuivie avec un remaniement et des additions affectant radicalement les dimensions

91 Junto con la edición de López Casanova, se han de mencionar el trabajo de Virginia Garlitz, “La estética de Valle-Inclán en *La Media Noche* y en *La luz del día*”, en *Valle-Inclán: Homenaje, Revista de Estudios Hispánicos*, coord. José Romera Castillo, XVI (1989), pp. 21-30, y el reciente artículo de Amparo Juan de Bolufer, “Las dos versiones de *La Media Noche* de Valle-Inclán y la aplicación a la práctica literaria del concepto de visión estelar”, en *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración*, eds. Miguel A. Márquez, Ramírez de Verger y Zambrano, Huelva, Universidad, 2000, pp. 551-559.

du texte et sa structuration, et documentés par une nouvelle masse d'autographes qui n'a pas abouti à une nouvelle édition. Il s'agit en somme d'une élaboration concernant le contenu (additions), la structure (remaniement de blocs entiers de vers et réorganisation du récit selon les phases de la journée [...]), le style [...]. En décomposant les éditions courantes, Isella a montré qu'elles résultent de la contamination de deux phases nettement distinctes: l'une représentée par l'édition des deux premières parties, due à l'auteur même; l'autre par la rédaction autographe définitive, en quatre parties, retrouvée parmi ses papiers. Il faut donc établir, comme l'a fait Isella, deux éditions séparées. L'une d'après le texte imprimé, accompagné des variantes précédentes; l'autre, beaucoup plus vaste, d'après l'autographe définitif, avec ses propres variantes. [...] Les éditions contaminées suggèrent des contradictions dans la conception poétique qui en fait n'existent pas⁹².

A mi parecer, el balance de las dificultades que plantearon las ediciones de la poesía de Parini se puede aplicar casi literalmente a los problemas editoriales suscitados por la reescritura de *Un día de guerra*. Si estos son claramente de carácter *genético*, la *critique génétique* no ofrece pistas convincentes para enfrentarse con ellos, porque a lo sumo nos invita a considerar *Un día de guerra* como *avant-texte* de *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*. Pero no dice nada respecto de la oportunidad de “pubblicare separatamente due lunghe stesure che differiscono solo in pochi e brevi segmenti”⁹³. No así, en cambio, Cesare Segre, quien sí hace hincapié en la necesidad de combinar aproximación estática y dinámica en los casos de las redacciones múltiples, lo que se revela de especial interés en el caso de la reordenación y reagrupación sucesiva de poesía en volumen, cancioneros, etc.

In sostanza, la trafia è questa. Attraverso il lavoro sul testo (che può essere di tipo genetico o variantistico) l'autore giunge a una fase che ritiene realizzati un valore, a suo parere, definitivo. In un secondo tempo, l'autore considera insoddisfacente il valore raggiunto e, attraverso un nuovo impegno elaborativo, mette in essere un valore diverso,

92 Cesare Segre, “Il problema delle redazioni plurime”, en *La filologia testuale e le scienze umane*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1994, p. 177

93 Alfredo Stussi, *Introduzione*, p. 162.

quello della seconda redazione. Il lettore si trova dunque a considerare due o più strutture ognuna delle quali analizzabili nella loro sincronia, cioè in forma statica, mentre il confronto fra le due strutture lo porta a un'analisi dinamica sul piano diacronico. Al dinamismo dell'opera si sostituisce il dinamismo della poetica dell'autore⁹⁴.

3. CONCLUSIÓN

Es hora de concluir y de aclarar por qué las dificultades planteadas no tanto por el estudio, como por la *edición* de los dossieres genéticos de *Paisajes después de la batalla*, primero, de *La media noche. Visión estelar de un día de guerra*, luego, ilustran por qué quienes nos dedicamos a la *edición* de manuscritos y «textos» hispánicos contemporáneos no podemos prescindir de la enseñanza de Dante Isella: “È sempre l'oggetto stesso del nostro studio che può e deve sollecitare il metodo, e giustificare la fatica dell'opera, non viceversa”⁹⁵.

Con esta advertencia inaugural, he querido llamar la atención sobre el peligro que encierra cualquier dogmatismo metodológico. Es el objeto de estudio el que reclama el método. No al revés. Como otros filólogos españoles, he empezado a interesarme por la *critique génétique* cuando me di cuenta de que la crítica textual no permitía resolver de forma satisfactoria los problemas que acarreaban el estudio y más aún la edición de borradores o manuscritos de trabajo modernos y contemporáneos⁹⁶. Aquí, en lugar de dar por válidos estos principios, he seguido la invitación de Rafael Bonilla y he examinado primero cómo se había entablado el diálogo entre la *critique génétique* de corte francés y la *critica delle varianti* y la *filologia d'autore* italianas, volviendo luego sobre mi praxis de editora para examinarla a la luz de las dos tradiciones. Al hacerlo, quería ver también

94 Cesare Segre, “Il problema delle redazioni plurime”, p. 177. Véase también Dante Isella, “Il testo del *Giorno*”, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, pp. 115-191.

95 Dante Isella, “Esperienze novecentesche”, *Le carte mescolate*, p. 267.

96 Véase Bénédicte Vauthier (ed.), Miguel de Unamuno, *Manual de quijotismo. Cómo se hace una novela. Epsitolario Miguel de Unamuno/Jean Cassou*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2004; Bénédicte Vauthier & Jimena Gamba Corradine (eds.), *Critica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*.

si podía superar el escollo puesto de relieve por Paolo Tanganelli, tratando de “sfruttare le acquisizioni della filologia d'autore”.

A mi modo de ver, el único fruto de este intento de diálogo internacional entre tradiciones críticas y editoriales es la colección *Archivos*, que, unos años antes de que Dante Isella diera a conocer *Le carte mescolate. Esperienze de filologia d'autore*, trató de conciliar de forma sincrética los dos métodos –la *critica delle varianti* y la *critique génétique*–, pero sin valorar las diferencias que existían entre las tradiciones nacionales. Las divergencias solo fueron aflorando algunos años más tarde y podrían explicar el escaso eco que el proyecto editorial de literatura hispanoamericana encontró finalmente entre genetistas y filólogos. Independientemente de las relaciones personales, la ausencia –¿la dificultad?, ¿la imposibilidad?– de un auténtico diálogo se hizo visible en las síntesis expositivas de Giaveri y de Segre, en la réplica de Cerquiglini a Segre, en el prefacio de Giaveri y de Grésillon y aún más audible en el silencio que rodea los nombres de los filólogos italianos entre los genetistas franceses. Debido a la ausencia de filiación entre filología y *critique génétique* y debido al parentesco que, según Italia y Raboni, existe entre edición al modo alemán y al modo italiano –de ahí la etiqueta “edizione tedesca-italiana”–, se podría considerar, es cierto, que los franceses se han situado de forma implícita frente a los italianos a partir de su ruptura con el modelo de la *Editionswissenschaft* alemana.

Por lo que a diferencias epistemológicas se refiere, espero haber podido mostrar con la ayuda de Segre –y luego Lebrave, Adam y Mahrer– que *critica delle varianti* y *critique génétique* podrían completarse sin por ello superponerse. Ahora bien, más allá de las diferencias de contenido que encubren los términos *avant-texte* y *avantesto* o *réécriture* y *variante*, dos elementos cuestionan la posibilidad de un auténtico injerto o cruce metodológico y ponen al crítico entre la espada y la pared a la hora de *editar*. Se trata de la puesta en tela de juicio de la noción de *texto* –que alcanzó los borradores cuya *textualité* no ha sido aceptada hasta ahora–, por un lado, del rechazo del par *sistema-estructura*, por otro.

Desde los años sesenta del siglo XX, la *critique génétique* ha conocido distintos nombres: “manuscriptologie”, “génétique textuelle”, “critique génétique”, sin que su objeto de estudio: “les formes en mouvement” cuyo dinamismo se estudia a partir de las huellas de la escritura, se vea

alterado en profundidad. No así en el ámbito italiano donde a la *critica delle varianti*, llevada a su cumbre por Contini, se ha de añadir la prolongación que encontró en los trabajos de semiótica de Cesare Segre, en particular en torno a la noción de «valor» y de “redazione plurime” y más aún en la *filologia d'autore*, a la que Dante Isella dio carta de naturaleza en 1987. En este último caso, la *filologia d'autore* no es solamente un nuevo nombre para la ya ancestral *critica delle varianti*. A diferencia de ésta, centrada en el proceso interpretativo, aquella vuelve a reivindicar su carácter filológico, ya que “si occupa di rappresentare un testo con le sue correzioni e varianti”⁹⁷. Se distingue, sin embargo, de la *filologia della copia*, ya que “prende in esame le varianti introdotte dall'autore stesso sul manoscritto o su una stampa”⁹⁸. A lo largo de los últimos treinta años, esta representación ha originado en la crítica italiana el desarrollo y refinamiento de varios aparatos críticos, que si pretenden reflejar una hipótesis acerca de un texto, entendiendo por él, un objeto o producto, si no finalizado e inamovible, al menos estabilizado⁹⁹, también dan cuenta de su génesis. En este sentido, si la *filologia d'autore* no sería lo que es sin la aportación crítica de Contini –o semiótica de Segre–, es de subrayar que Contini “ha sempre fatto della critica delle varianti sui testi di cui si trovava già a disporre; non pensò mai [...] di elaborare in proprio edizioni di testi *in fieri*”¹⁰⁰. No así, de la obra de índole pragmática de Dante Isella en la que

la costruzione dell'apparato muove dal ragionato ordinamento delle carte e dall'interpretazione dell'*iter* correttorio: la stessa edcotica [...] è dunque a sua volta in sé stessa un atto interpretativo, fatto che impone una maggiore responsabilità del curatore, obbligato a plasmare le scelte metodologiche in base alla propria ipotesi ricostruttiva, e il passaggio a strumenti di rappresentazione insieme più analitici e più duttili, piegati como devono essere sulle diverse situazioni testuali¹⁰¹.

97 Paola Italia & Giulia Raboni, *op. cit.*, p. 10.

98 *Ibidem*, p. 8.

99 Véase Jean-Michel Adam, “Réécriture et variation”.

100 Dante Isella, “Ancora della filologia d'autore”, en *Le carte mescolate*, p. 240.

101 Paola Italia & Giulia Raboni, *op. cit.*, p. 30.

Si bien la *critique génétique* ha desarrollado modelos editoriales, no ha inscrito la *edición* en el centro de sus preocupaciones. Y en ningún caso la edición de un *texto*. De hecho, en mi edición en papel de *Paisajes después de la batalla*, no he editado el *avant-texte* de la novela, sino que, valiéndome de la renuncia de Lebrave, me he contentado con estudiarlo de forma exhaustiva y sistemática, lo que implicó, eso sí, transcripción, ordenación, comentarios, etc. Por lo que se refiere al *texto*, he reeditado, con un modesto aparato filológico, lo que considero ser la segunda edición de la novela, es decir, la de autor de 2006, amputada de la secuencia “A ella”, con la consiguiente reescritura de las líneas finales de la secuencia anterior “Su vida es sueño”. Desde un punto de vista genético, consideraría que tenemos dos *textos*, y numerosas reescrituras anteriores de las secuencias que forman la primera edición de la novela, que no deseé ni desearía reproducir en un aparato crítico. Todas ellas pueden considerarse como *avant-texte* de la primera edición. En la edición digital, en cambio, he presentado las distintas versiones de varias secuencias, centrándome en la complejidad del proceso la escritura, pero no he pretendido tener varias versiones de la novela.

El caso de Valle-Inclán es algo distinto, y creo fundamental recuperar las nociones de *sistema* y *estructura*, estudiadas por Segre y aplicadas por él en un comentario de Antonio Machado y por Isella en varias ediciones canónicas, para salir de una visión del *avant-texte* centrada en la sustitución cronológicamente orientada que no siempre puede dar cuenta de las inflexiones compositivas y formales. “Al dinamismo dell’opera si sostituisce il dinamismo della poetica dell’autore”, escribía Segre. Tanto en el caso de Juan Goytisolo como en el caso de Valle-Inclán solo esta nueva consideración puede dar cuenta de reescrituras que son también y ante todo (r)evoluciones estéticas.

Variantes de autor en la poesía impresa de Montemayor

JUAN MONTERO

Universidad de Sevilla

<p>Título: Variantes de autor en la poesía impresa de Montemayor.</p>	<p>Title: Author's Variants in Montemayor's Printed Poetry.</p>
<p>Resumen: En el contexto de la transmisión textual de la poesía del Siglo de Oro, Jorge de Montemayor es uno de los rarísimos autores que llevaron a cabo correcciones redaccionales en las sucesivas impresiones de sus versos a lo largo de su vida. En este trabajo se analizan algunos casos relacionados con la expresión de la espiritualidad en sus poemas tanto profanos como devotos.</p>	<p>Abstract: In the context of the textual transmission of Spanish Golden Age poetry, Jorge de Montemayor is one of the very few authors who made editorial corrections in the successive editions of his poems throughout his life. In this article, I analyse some instances of these corrections related to the expression of spirituality in both his profane and devotional poems.</p>
<p>Palabras clave: Montemayor, Imprenta, Variantes de autor, Espiritualidad.</p>	<p>Key words: Montemayor, Printing, Author's variants, Spirituality.</p>
<p>Fecha de recepción: 2/4/2014.</p>	<p>Date of Receipt: 2/4/2014.</p>
<p>Fecha de aceptación: 24/6/2014.</p>	<p>Date of Approval: 24/6/2014.</p>

Como bien se sabe, la peculiar transmisión de los textos poéticos en el Siglo de Oro hace que sea difícil encontrar un terreno propicio para el tipo de estudio que aquí se propone. Si, en efecto, el número de poetas que imprimieron sus obras en vida fue relativamente escaso, mucho más

lo fue el de aquellos que llegaron a verlas impresas más de una vez. Entre estos poquísimos tiene un lugar destacado Jorge de Montemayor.

Los datos relativos a la transmisión de los versos del lusitano los he expuesto en otros lugares, por lo que aquí voy a limitarme a recordar lo esencial¹. El grueso de su poesía está recogido en un cancionero que se desarrolló editorialmente en tres fases. La primera está representada por la edición conocida como *Las obras*, de la que se conocen tres impresiones íntegras en vida del autor (Medina del Campo, Guillermo Millis, ¿1552-1553?; Amberes, Juan Lacio, 1554; Estella, Adrián de Amberes, 1556) y una parcial (*Las obras de amores*, Zaragoza, Esteban de Nágera, 1554)². En la segunda fase, ese volumen da lugar a dos, uno con los versos profanos (*Segundo cancionero*, Amberes, Juan Lacio, 1558) y otro con los devotos (*Segundo cancionero spiritual*, Amberes, Juan Lacio, 1558); no es un mero cambio de presentación, sino que el corpus poético se ve transformado: se suprimen poemas, se añaden otros nuevos, se reordenan y se introducen cambios redaccionales en muchos de los que se mantienen de la fase precedente. La tercera fase, tras la prohibición de los versos devotos en el Index inquisitorial de 1559, está representada por el llamado *Cancionero* (Zaragoza, viuda

1 “Jorge de Montemayor, *Cancionero*”, en *Diccionario Filológico de la Literatura Española (siglos XVI y XVII). Textos y transmisión*, dir. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2010, pp. 704-716; y Jorge de Montemayor, *Poesía selecta*, ed. Juan Montero y Elizabeth Rhodes, Madrid, Castalia, 2012, pp. 19-29 (“El cancionero de Montemayor: proceso editorial”).

2 Sobre la edición medinense, de la que se solo se conocen dos ejemplares mútilos de la sección devota (biblioteca de la Hispanic Society y Bayerische Staatsbibliothek), cf. Jaime Moll, “Sobre la historia de la primera edición de *Las obras* de Jorge de Montemayor”, *Voz y Letra. Revista de Literatura*, 19, 2 (2008), pp. 3-8; sobre la zaragozana del 54, cuyo ejemplar único se conserva asimismo en la biblioteca de la Hispanic Society, cf. Juan Pérez de Guzmán y Boza, Marqués de Jerez de los Caballeros, “Unas papeletas bibliográficas”, en *Homenaje a Menéndez Pelayo en el año vigésimo de su profesorado. Estudios de erudición española*, Madrid, Victoriano Suárez, 1899, II, pp. 639-644; sobre la estellesa, también conservada en ejemplar único (Biblioteca Nacional, Madrid), cf. Mercedes Dexeus, “La primera edición española del *Cancionero* de Montemayor con las obras devotas de Juan Fernández de Heredia”, *Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía*, II (1998), pp. 277-82. La colación de estas ediciones hace ver que la medinense sirvió como modelo, por separado, a la de Amberes y a la zaragozana; a su vez, la antuerpiense sirvió de modelo a la de Estella.

de Bartolomé de Nágera, 1562, y varias ediciones más), que deriva (aunque no es mera copia) del *Segundo cancionero* antuerpiense; se trata ya de una edición póstuma, cuyas variantes no deben ser consideradas de autor.

Como decía poco antes, la intervención del autor sí es segura en el corpus de poemas comunes entre *Las obras* y las dos colecciones de 1558. En el prólogo “Al lector” del *Segundo cancionero* hay una declaración al respecto, que deja amplio margen a la interpretación:

Un libro mío se imprimió habrá algunos años con muchos yerros, ansí de parte mía como de los impresores, y porque la culpa toda se me ha atribuido a mí, a este segundo libro junté las mejores cosas del primero, y las enmendé; y lo mismo se hace en el segundo de las de devoción que ahora se imprimió, por lo cual merezco de la pasada culpa ser perdonado³...

Se habla ahí de enmiendas a los yerros del autor y de los impresores. La declaración es interesante porque deja ver que no se trata de la mera eliminación de erratas sino de un trabajo más delicado de autocorrección. Para entender esto habrá que recordar un par de cosas. La primera, que un pasaje de uno de los poemas devotos de *Las obras*, concretamente *La pasión de Cristo*, fue condenado como herético por un tal Juan de Alcalá, en un sonado intercambio de sátiras con el lusitano⁴. Y segundo, en un sentido más amplio, que Montemayor parece ser muy consciente de que sus versos se movían en una línea delgada entre la ortodoxia y la heterodoxia religiosa, justamente en el momento en que esa línea iba a convertirse en muralla infranqueable. Por eso se cura ya en salud y afirma haber enmendado sus yerros⁵.

3 *Segundo cancionero*, ff. A4v-A5r.

4 Juan Montero, “Viejos y nuevos datos sobre la controversia poético-teológica entre Juan de Alcalá y Jorge de Montemayor”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LIII (2005), pp. 163-179.

5 De manera análoga, afirma en la dedicatoria del *Segundo cancionero spiritual*: “Después de haber, muy magnífico Señor, trabajado muchos días en este libro y comunicado lo que en él hay con mucho teólogos, así en estos estados de Flandes como en España, especialmente en el colegio de San Gregorio de Valladolid –que así en ciencia como en ejemplo ha siempre en nuestra Europa florecido– y después de haber enmendado algunas obras que del primero a él ayunté –cosas que no se pueden llevar a cabo sin grande trabajo de espíritu...”; la dedicatoria completa puede

Ahora bien, no vayamos a pensar por ello que tales enmiendas afecten exclusiva o preferentemente a los poemas devotos. En ese dominio, el cambio más sustancial entre 1553 y 1558 es, desde mi punto de vista, la supresión de la paráfrasis sobre el Padrenuestro, un largo poema inspirado en el rigorismo de Savonarola. No, los cambios son tan abundantes y aun más en los versos amorosos, lo que indica finalmente que su origen está en una voluntad autorial de revisión, como podrá comprobar el lector interesado consultando el aparato crítico de la *Poesía selecta* ya citada. En estas páginas me limitaré, por ello, a espigar algunos ejemplos ilustrativos de esa práctica correctora, enriqueciéndolos con algunos comentarios. Eso sí: los ejemplos seleccionados tienden a mostrar que dicho afán revisionista se vio reforzado o condicionado en algunos casos por el escrupuloso que el lusitano sintió después de 1553 en lo atinente a la expresión de su espiritualidad.

I. UNA GLOSA, UN SONETO, UNA EPÍSTOLA

Montemayor, al igual que alguno de sus coetáneos (pienso, por ejemplo, en Gregorio Silvestre), actualiza en su poesía amorosa la tradición cancioneril de contaminar entre sí la expresión del amor divino y el profano. Esta mescolanza propicia algunos de los cambios textuales que se aprecian en la edición de 1558 (*S*) con respecto a *Las obras* (*M*)⁶. Veamos algunos casos.

La glosa de *Justa fue mi perdición* (inc.: “Ser ganado el que perdió”) presenta en *S* cierto número de variantes que indudablemente son correcciones del autor⁷. De ellas, me interesa destacar en concreto una:

leerse en Jorge de Montemayor, *Poesía completa*, ed. Juan Bautista de Avalle-Arce, con la colaboración de Emilio Blanco, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996, pp. 728-729.

- 6 Prescindo de las demás ediciones de *Las obras* porque carecen de relevancia textual en el punto que aquí me interesa: las variantes redaccionales.
- 7 Por ejemplo: 24 jamás le puede *S* : nunca le pudo *M* // 64 y aunque veis que está rendida *S* : y aunque de mí se despida *M* // 79 a dolor tan grave y duro *S* : al dolor que me procuro *M* // 96 que es la vida estar difunto *S* : que vivo aunque esté defunto

Todo el merecer que veis
en todas, de vos le cobran;
vos sola las mantenéis
con las migajas que sobran
de lo que vos merecéis;
que en ver vuestra perfición
sola sin comparación
tristes y invidiosas viven,
y aquí se ve mi razón,
pues la pasión que reciben
satisfizo mi pasión (45-55).

La copla, que trata el tópico de que la amada reúne todas las perfecciones que están repartidas entre otras, presenta esta variante:

53 se ve mi razón *S* : está mi salvación *M*

Si buscamos una motivación para el cambio, no aparece otra que la de eliminar un término (*salvación*) que tiene una fuerte connotación religiosa, subrayada además por la rima con *pasión*. Sea por iniciativa propia o a sugerencia de alguien, Montemayor pudo pensar que el texto de *M* podía ser percibido como una trivialización inadecuada de tales términos. Es dudoso, por lo demás, que el retoque suponga una mejora poética, ya que resta patetismo a la expresión afectiva. Lo mismo ocurre, a mi juicio, en la copla siguiente:

Yo no puedo estar quejoso
de verme tan bien perdido,
pues fue don maravilloso
que siendo de vos vencido
quedase tan vitorioso;
que si el alma está vencida
recibe gloria subida
en vuestra contemplación,
y aunque veis que está rendida,

M II 102 y aun hizo con su poder *S* : y aun le hizo conceder *M*, etc.; cf. *Poesía selecta*, pp. 79-84 y 434.

sola esta imaginación
es vitoria conocida. (56-66)

64 y aunque veis que está rendida *S* : y aunque de mí se despida *M*

En la redacción de *M*, la hipérbole sacroprofana acaso podía entenderse como que, en el momento de su muerte, el amante sólo encontraba consuelo en la contemplación de la amada. Aunque el sentido sea otro (sencillamente, que el alma del amante vive en la amada), el cambio de *S* parece destinado a eliminar la posible ambigüedad y, de paso, rebajar la carga religiosa de la copla.

Pasemos ahora al soneto “Quien no sabe de amor en mis concetos”, que era el segundo en la *dispositio* editorial de la sección italianizante de *Las obras*, con algunos rasgos de soneto prologal. En *S* perdió esa posición privilegiada y sufrió diversos retoques textuales, hasta quedar así:

Quien no sabe de amor en mis concetos
no se entremeta y calle lo que viere;
y el que sabe de amor o amor le hiere,
lo fino verá en mí de sus efectos.

Venid, pues, amadores, que sujetos
estáis a lo que amor ordena y quiere,
y en mí veréis que aquel que más sufriere,
mejor lugar terná entre los perfectos.

No está el descanso, no, en vivir quieto
el ánimo, ni está en buena fortuna,
si el hombre a un buen amor no está sujeto.

Y sepa cierto aquel que amor repugna,
ora sea rico, fuerte o sea discreto,
que no hay do no hay amor bondad alguna⁸.

5

10

La variante que me interesa destacar es:

8 *Poesía selecta*, pp. 134 y 436 (aparato). Además de la que se comenta a continuación, el poema presenta estas variantes: 2 viere *S* : oyere *M* // 3 y el que *S* : y si *M* // 11 a un buen amor *S* : al firme amor *M* // 12 Y *S* : Pues *M* // cierto *M* : cierta *S* [Error de *S*].

13 rico *S* : casto *M*

El leve cambio se vuelve plenamente significativo a la luz del v. 14, cuyo subtexto paulino (*Corintios*, I, 13) revela la doble lectura, profana y devota, del poema. De tal manera que *casto* bien podía entenderse como una alusión a la falta de caridad de los clérigos y frailes, por mucho voto de castidad que hubiesen hecho. La insistencia en la caridad como principio rector de la vida cristiana encajaba perfectamente en el discurso de los reformistas católicos, como fray Luis de Granada, pero por eso mismo estaba rodeado de un halo de disidencia que se materializó en las condenas del índice de 1559.

Por último, señalaré un caso localizado en la epístola amorosa “¡Ay Vandalina mía, quién pudiese!”⁹. Se produce en el terceto:

Aunque me mate ahora el mal de ausencia,
estoy a contemplarte tan sujeto
que acá te veo contigo en mi presencia. (61-63)

63 que acá te veo contigo *S* : que yo te veo por fe *M*

En la primera redacción, la *cogitatio* o contemplación mental de la amada ausente queda vinculada a la *fe* amorosa, idea que, trasladada al plano espiritual, no tiene nada de sospechosa. El problema radicaba quizás en la asociación entre la actitud meditativa y la visión *en presencia* del objeto mental, que podía interpretarse como alusiva a una experiencia visionaria o extática. A este escrúpulo se sumaban, por otra parte, razones métricas: el texto de *M* o es hipométrico, o tiene un acento anómalo en la séptima sílaba, o conlleva una dialefa abrupta entre la sexta y la séptima. Sea como fuere, el hecho es que *S* alivia la carga religiosa del terceto y proporciona una lectura más neutra del tópico amoroso.

9 *Poesía selecta*, pp. 154 y 439 (aparato). Otras variantes del poema: 2 de manera *S* : en tal manera *M* // 15 en sí no tiene *S* : no tiene en sí *M* // 18 la *S* : su *M* // 19 alma propia *S* : propia ánima *M* // 22 aun *S* : ya *M* // 28 con el *S* : yo con *M* // 33 estoy con *S* : tengo *M* // 57 sobrehumano *S* : soberano *M* // 73 A qué piensas, señora *S* : En fin, señora mía *M*.

2. VARIANTES ¿REDACCIONALES? EN EL “SOLILOQUIO”

La sección devota de *Las obras* se abre con un poema octosilábico de carácter penitencial en el que la voz poética se desdobra en dos, la del pecador y la de su conciencia que lo llama a enmendarse (*inc.* “¿Qué es esto? ¿Yo en qué me fundo, / en dormir o estar despierto?”). Su privilegiada posición indica que se trata de un poema relevante, y la transmisión de texto no hace sino confirmar esa idea. Además de estar presente en todas las impresiones de *Las obras*¹⁰, así como en el *Segundo Cancionero spiritual* (= *Sp*), aunque ya en séptima posición, lo encontramos impreso, con variantes, en un pliego que forma parte de la prehistoria editorial y textual del cancionero del lusitano: el *Cancionero de las obras de devoción de Jorge de Montemayor*, Burgos, Junta, 1552 (= *D*)¹¹. E incluso existe un testimonio manuscrito recogido en un cancionero religioso de mediados del XVI, el ms. B 2465 de la Hispanic Society of America (= *H*), cuyas variantes podrían tener valor textual¹².

10 Incluida la *princeps* de Medina del Campo. Aunque, como ya se ha dicho (n. 2), los dos ejemplares que hoy conocemos de ese libro están míticos de la sección devota, es indudable que el poema estaba ahí recogido. La prueba nos la da la edición de *Las obras de amores* (Zaragoza, 1554 = *Z*), en la que el “Soliлоquio” se empleó para completar el último pliego; pues bien, como se verá, el texto que ahí se ofrece no puede derivar de la impresión antuerpiense de 1554, por lo que su modelo tuvo que ser el de la medinense.

11 Jean Dupont, “Un pliego suelto de 1552 intitulado: *Cancionero de las obras de devoción de Jorge de Montemayor*”, *Bulletin Hispanique*, LXXV (1973), pp. 40-72. Describe el ejemplar único conocido, que se custodia en la Biblioteca Municipal de Besançon (Francia); cf. asimismo Antonio Rodríguez-Moñino, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, ed. corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia, 1997, nº 380.5; y Mercedes Fernández Valladares, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco Libros, 2005, nº 420.

12 Antonio Rodríguez-Moñino y María Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI, XVII)*, Nueva York, Hispanic Society of América, 1965, nº VII, 5. El ms. fue propiedad del Marqués de Jerez de los Caballeros.

Las variantes que se producen en la transmisión impresa no tienen valor redaccional, pero sí sirven, como ya se ha apuntado, para demostrar que *Z* deriva de *M* y no de *A*. Sin entrar en detalles menores¹³, el *locus* determinante lo tenemos en el v. 33:

¿A qué hermano o a qué padre
me quejo? ¿Yo no soy yo?
Sí, y ante mí queja dó
de mí mismo y de la madre
que en chico no me ahogó. (30-35)

33 Sí, y ante mí queja dó *D Sp* : Sí, y ante mí que mi queja dó *A Z*

Es evidente que la hipermetría de *A Z* tiene valor de error conjuntivo que debía figurar ya en *M*, de donde pasó a las demás ediciones de *Las obras*. Por su lado, la lección de *SP* no hace más que recuperar la que ya figuraba en *D* y debe ser atribuida al propio Montemayor.

Las variantes aportadas por el manuscrito neoyorquino, por su lado, son más y requieren una valoración más detenida. Hay varias que son claramente errores de copia¹⁴. Otras tienen un alcance tan limitado que resulta difícil percibir en ellas una intencionalidad autorial; la prudencia crítica me lleva a tomarlas por simples variantes de transmisión¹⁵. Final-

13 Me refiero ahora a otras variantes de interés entre los impresos: 68 ya que muestras *D Sp* : ya me muestras *A* [Error de *A*, que probablemente no figuraba en *M*] // 98 las sufrió muy como bueno *D Sp* : las sufrió como bueno *A Z* [Error de *A Z* que acaso ya figuraba en *M*, pero que también pudieron cometer cada uno por su cuenta] // 100 quies *D Z Sp* [qui es *Sp*] : quieres *A* [La escansión silábica demuestra que el error está en *A*; la lectura de *Z* hace pensar que no figuraba en *M*] // 110 se va acostar [a costar] *D Sp* : se va a acostar *Z A* [La lectura de *D* y *Sp* supone una a embebida].

14 Como tales considero: 31 hermano o a qué padre *D A Z Sp* : padre o a qué madre *H* [La rima *madre* se repite tres versos más abajo en *H*] // 40 a mí *D A Z Sp* : de mí *H* [La lección de *H* es agramatical] // 61 Y pues *D A Z Sp* : *Pues H* [Probable hipometría en *H*] // 70 lo dejo *D A Z Sp* : lo dejas *H* [La lección de *H* es agramatical]. Además, los vv. 66-70 están copiados en *H* fuera de su sitio, como penúltima semiestrofa del poema.

15 Son estas: 34 la madre *D A Z Sp* : mi madre *H* // 35 en chico *D A Z Sp* : chico *H* // 59 de hacello *D A Z Sp* : en hacello *H* // 60 de decillo *D A Z Sp* : en decillo *H* // 94 ni *D A Z Sp* : y sin *H*.

mente, queda un haz de lecciones de indiscutible relevancia textual. Veámoslas.

1. ¡Oh maldad clara y notoria,
oh notoria falsoedad,
que al tiempo que tu bondad
me amuestra y abre la gloria,
cierre yo la voluntad! (26-30)

27 oh notoria *D A Z Sp* : no es notoria *H*

La lección de *H* lleva a interpretar la frase como interrogativa, algo que encaja perfectamente en la retórica homilética del poema.

2. Y no fuera de tal arte
cual siempre me conocí,
pues siempre en mi mano vi
el poder, aunque soy parte,
para me juzgar a mí. (36-40)

38 pues siempre en mi mano vi *D A Z Sp* : ni echará menos así *H*

La lección de *H* es plenamente aceptable y se integra bien en el discurso textual de la estrofa.

3. Luego ¿por qué no te mueves
al Señor que siempre fue,
que te dice: “Hombre sin fe,
conoce tú que me debes:
yo mismo te pagaré”? (46-50)

46 Luego *D A Z Sp* : Pues di *H*

Nuevamente, *H* ofrece una lección del todo válida, coincidente con el arranque de una semiestrofa posterior: “Pues di, ¿cuándo, carne mía, / irás por carrera llana, / ya que muestras tanta gana?” (66-68).

4. Conoce el divino pago
de Jesú de Nazaré,
y pues eres de su fe,
si puedes decir: “Yo hago”,
nunca digas: “Yo haré”. (76-80)

76 pago *D A Z Sp* : halago *H*

La lección de *H* es válida desde el punto de vista léxico, pero seguramente incurre en hipermetría, a causa de la necesaria aspiración de la *h* inicial¹⁶.

5. ¿Sabéis qué querría yo?
Subir do Cristo subió
sin angustia ni dolor:
baste las que él padeció.
Pues si él para subir
a su propio reino pleno
las sufrió muy como bueno,
¿cómo tú sin las sufrir
quies subir a reino ajeno? (91-100)

95 baste las *D A Z Sp* : basta la *H*

98 las [la *H*] sufrió muy como bueno *D Sp H* : las sufrió como bueno *A Z*
100 quies [quieres *A*] subir a reino ajeno *D A Z Sp* : quieres subir al ajeno *H*

En este caso, lo más significativo es que las variantes tienen continuidad entre sí (las dos primeras) o se integran en un discurso textual amplio (la tercera). Ambos rasgos son indicio de una posible intervención autorial.

16 De hecho, lo habitual en Montemayor es la aspiración de esa misma *h*, como en el endecasílabo: “y, si esto me enfadaba, halagándome” (*La Diana*, ed. Juan Montero, pról. Juan Bautista de Avalle-Arce, Barcelona, Crítica, 1996, p. 35); en la traducción de Ausiàs March (1560): “mas temo amor que ahora me halaga”, “tristeza me halaga, y es perdida” (*Poesía completa*, pp. 1138 y 1158). El sintagma *divino halago* estaba autorizado, entre otros, por Fray Luis de Granada: “Éste [hablando de sí mismo] nunca pudo ser atraído al bien con los halagos divinos, ni atemorizado con sus juicios” (*Libro de la oración y meditación*, ed. Álvaro Huerga, Madrid, FUE – Dominicos de Andalucía, 1994, p. 128).

Si esta llegó a existir bajo la forma de un proceso de revisión textual, la colación externa lleva a pensar que, en principio, la versión manuscrita tendría que ser la primitiva, dado que tenemos una secuencia homogénea de testimonios impresos entre 1552 y 1558 avalados por el autor y que leen de consuno contra el manuscrito; la hipótesis de una revisión del texto después de 1558 resulta menos verosímil¹⁷. En la misma dirección apunta el análisis de algunas variantes, como la del v. 76, seguramente hipermétrico en *H*. O la del v. 100, que en los impresos salva una leve dificultad de lectura causada por la distancia que media en *H* entre el adjetivo *ajeno* y el sustantivo al que se refiere (*reino*); y lo hace, además, recurriendo por necesidades métricas a una forma verbal (*quies* por *quieres*) que no era rara en la época, pero cuya inserción parece más propia de un autor que no de un copista.

Así las cosas, la cuestión central es si realmente hay que reconocer en *H* el testimonio representativo de una redacción distinta del poema, y en qué grado. La práctica poética del lusitano lo hace posible y el análisis de las variantes le da, como hemos visto, cierta verosimilitud. Pero no puede descartarse, por ejemplo, que la copie derive en última instancia de una memorización, ejecutada sea por el propio autor, sea por un aficionado y buen conocedor de la poesía religiosa del momento. En estas condiciones, la prudencia crítica se impone.

En cualquier caso, entiendo que los datos aquí espiados constituyen un botón de muestra suficiente para construir la imagen de Montemayor como un poeta especialmente interesado por la revisión de sus versos y cuya gran fortuna editorial le permitió dejar constancia de ello en sucesivas impresiones de sus obras.

17 Empleo la fecha de 1558, o sea la de publicación del *Segundo cancionero spiritual*, de manera convencional, ya que el libro lleva una escueta aprobación eclesiástica expedida por [Philippus de] *Almaras canonicus antuerpiensis* en 1557.

Para una nueva edición de las *Poesías* de Miguel de Unamuno: *La torre de Monterrey a la luz de la luna*

ASSUNTA CLAUDIA SCOTTO DI CARLO

Universidad Telemática eCampus

Título: Para una nueva edición de las *Poesías* de Miguel de Unamuno: *La torre de Monterrey a la luz de la luna*.

Resumen: Este artículo se propone presentar la edición filológica de una de las composiciones de *Poesías* –la primera colección de poemas publicada por Miguel de Unamuno en 1907–; en concreto la que lleva por título *La torre de Monterrey a la luz de la luna*. La elección de esta obra fue dictada por varios factores, el principal la variedad de materiales disponibles, hecho que la dota de interés para la construcción del aparato. En la última parte del artículo se ofrece un breve comentario al texto y algunas consideraciones sobre el uso del aparato.

Palabras clave: Unamuno, *Poesías*, Edición filológica, Monterrey, Aparato de variantes

Fecha de recepción: 12/3/2014.

Fecha de aceptación: 1/6/2014.

Title: For a New Edition of Miguel de Unamuno's *Poesías: La torre de Monterrey a la luz de la luna*.

Abstract: This article aims to present the philological edition of one of the poems of *Poesías*, the first collection of poems published in 1907 by Miguel de Unamuno, named *La torre de Monterrey a la luz de la luna*. Choosing this poem is due to several reasons, above all the variety of available materials which makes it interesting for the construction of the apparatus. The last part of this article provides a brief commentary to the text and some consideration about the apparatus.

Key words: Unamuno, *Poesías*, Philological edition, Monterrey, Apparatus of variants.

Date of Receipt: 12/3/2014.

Date of Approval: 1/6/2014.

1. LAS POESÍAS DE UNAMUNO

En 1907 se publica la primera colección de poemas de Miguel de Unamuno, titulada *Poesías*. El trabajo se divide en 16 secciones de diferente extensión para un total de 102 composiciones¹. Los textos, que el propio Unamuno en el primer trabajo define como “de otoño” para aludir a la edad tardía en que los publica, fueron compuestos en realidad durante un periodo de tiempo muy extenso: si bien en los primeros años del siglo XX observamos un aumento significativo de su producción poética, hay, en cambio, textos que fueron escritos mucho antes, como *El Árbol solitario* que, según apuntó el propio escritor en *Mi primer artículo*², fue publicado en 1880 en *El Noticiero Bilbaíno*.

La continua labor de escritura poética se entrelaza, por tanto, en la actividad de Unamuno con la composición de textos como *Amor y Pedagogía*, la *Vida de Don Quijote y Sancho* y *Recuerdos de niñez y de mocedad*, y esta duplicidad afecta en muchos casos al estilo de la prosa, que tiende a convertirse en “poética”, al absorber las estructuras formales propias de la lírica, como son las cláusulas rítmicas o el recurso a principios retóricos propios de la poesía. Desde este punto de vista, un estudio de los aspectos estilístico-formales de este texto puede proporcionar resultados útiles que arrojen luz sobre el horizonte más amplio de la producción de Unamuno, quien, de alguna manera, enfoca su pensamiento ora hacia la poesía ora hacia la prosa, oscilando del ensayo hacia un plano más creativo, para plasmar de este modo sus reflexiones en diferentes géneros literarios.

Con esta primera colección, además, Unamuno rompe abiertamente con la tradición contemporánea española que, a sus ojos, tenía la limitación de ser poco variada en sus formas y, sobre todo, de estar demasiado atada a algunas cadencias rítmicas consideradas vacías y banales. En contraste con las modas poéticas de la época y sobre todo con el Modernis-

1 Analizando el índice de la primera edición del volumen se pueden contar, sin embargo, solamente 100 poemas. No se trata de añadidos sucesivos: los dos poemas que faltan, *Al sueño* y *La sacerdotisa*, forman ya parte de la colección, pero no están incluidos en el índice.

2 Miguel de Unamuno, “Mi primer artículo”, en *Obras Completas*, ed. Manuel García Blanco, Madrid, Escalicer, 1966, VIII, pp. 520-522.

mo, Unamuno trata de crear una nueva forma de escritura y, para ello, dirige su atención a los metros italianos (especialmente al verso libre) y a los “*musings*” ingleses: Leopardi, Carducci, Wordsworth, Coleridge y Tennyson, junto con Maragall, se convierten en las principales referencias para su escritura poética:

Tengo la pretensión de que mi poesía aporta algo a las letras españolas de hoy. En su forma es casi toda, no toda, al modo del verso libre italiano, y el resto en romance endecasílabo. En cuanto al fondo se parece a los *musings* ingleses, a la poesía meditativa inglesa, la de Wordsworth, Coleridge, Browning, etc.³

A pesar de su importancia, tanto dentro del panorama literario español, como en la producción literaria del autor, se echa en falta todavía una edición crítico-filológica de esta colección que tenga en cuenta los diferentes materiales, tanto manuscritos como impresos, y arroje luz sobre el decurso gradual y la transformación de las estructuras poéticas.

El libro de Manuel García Blanco *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, publicado en 1956, proporciona información importante acerca de los materiales de archivo conservados en la Casa-Museo de Unamuno de Salamanca, vinculables con la colección de poemas de 1907. Sin embargo, este estudio, que asume principalmente la forma de un catálogo anotado, es parcial, ya que no considera todo el material preparatorio y se basa principalmente en el manuscrito autógrafo 62/2 (en el aparato crítico y en las páginas siguientes indicado como *ms^a*); el cual, a pesar de ser incompleto y de estar lleno de lagunas, ocupa, como se verá, una posición central en el sistema de los documentos que dan testimonio de una de las últimas y decisivas etapas de desarrollo de la colección. Este documento de gran valor, con sus 69 poemas, nunca ha sido estudiado ampliamente en su intrínseco valor filológico-textual, sino que se utiliza casi exclusivamente como una fuente para la datación de los poemas individuales.

Durante la investigación que llevé a cabo en los archivos, he podido verificar la presencia, junto al manuscrito *ms^a*, de un número elevado

3 *Carta a P. Jiménez Ilundain*, en Miguel de Unamuno, *Epistolario Americano*, ed. Laureano Robles, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, pp. 63-64.

de redacciones y versiones manuscritas de cada uno de los poemas. Este material se enriquece con la correspondencia de Unamuno: se sabe efectivamente que solía enviar sus obras a algunos amigos y conocidos para que las leyeron (entre los nombres destacan Azorín y Maragall), y que de ellos recibía consejos, opiniones y reflexiones que a menudo influían en la elaboración final. Otra fuente la constituyen las revistas en las que Unamuno publicó algunos de los versos que luego incluyó en *Poesías*.

En este breve artículo me gustaría presentar la edición filológica de una de las composiciones de *Poesías*, incluida en la sección *Castilla* y titulada *La torre de Monterrey a la luz de la Luna*. La elección de este poema fue dictada por varios factores, el primero de todos, como se verá inmediatamente, por la variedad de materiales disponibles, hecho que lo hace interesante para la construcción del aparato crítico. En segundo lugar, me parece que el uso de la estructura métrica de la estrofa sáfrica lo convierte en un ejemplo de la experimentación métrica de Unamuno y de la influencia que ejerció sobre él la poesía italiana de la época, especialmente la de Carducci. La crítica está bastante dividida sobre la huella real de Carducci en la elección de este molde estrófico que, gracias a los modelos italianos, se había difundido en España ya desde la primera mitad del siglo XVI y, por tanto, dicha elección podría valorarse como el resultado de una “marcada intención clasicista”⁴. No obstante, debe recordarse que, a partir de 1904, cuando se dedicó a la traducción de *Miramare*, Unamuno comenzó a experimentar con la estrofa sáfrica y que en numerosas ocasiones declaró que seguía el patrón de Carducci: “En mis *Poesías* verá muchos sáfricos al modo carducciano”⁵.

La torre de Monterrey a la luz de la Luna se encuentra dentro del *ms^a* y se conserva también en una versión manuscrita en la caja 76/115 (indicada en el aparato crítico como *ms^l*). Este documento, *ms^l*, que probablemente representa una de las primeras fases de elaboración, se compone de un sobre y de un bifolio: el primero, cuya escritura parece coincidir con la de García Blanco, contiene el título del poema, el nombre de la colección donde está

4 Véase Vicente González Martín, *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978, pp. 182-184, en la que el estudioso reconstruye el debate crítico sobre el tema.

5 Miguel de Unamuno, *Epistolario Americano*, pp. 277-278.

incluido, el año, el número (10) que ocupa en *Poesías* escrito a lápiz rojo y, en la parte inferior, la antigua catalogación de archivo (1.2/359). El *bifolio*, autógrafo de Unamuno, contiene el texto en los fols. 1r y 1v.

Los manuscritos no presentan ninguna datación, aunque gracias a la correspondencia sabemos que la composición fue escrita en 1906: en una carta de 13 de julio de ese año, efectivamente, Everett Olmsted, el mismo a quien Unamuno dedica la sección de los *Salmos* en *Poesías*, hace referencia a una lectura suya de este poema. Sin embargo, se puede retrotraer la composición a unos meses antes gracias a una carta, señalada por primera vez en el estudio de García Blanco, que Unamuno envió en mayo de 1906 a Federico de Onís:

He avanzado bastante en mi *Tratado del Amor de Dios*; pero sobre todo hago versos. En lo que va de año llevo hechos tantos casi como en el resto de mi vida. Y, para acabar, aquí van los últimos. “La torre de Monterrey a la luz de la luna”⁶.

Las cartas nos permiten no solo obtener información útil para fechar esta composición, sino también para deducir otros datos sobre el modo de redacción característico de Unamuno, que consiste, como ya hemos dicho, en enviar sus textos a algunos amigos para que los lean. Esa misma carta a Federico de Onís, en 1988, ha sido publicada por Carlos William de Onís en *Miguel de Unamuno en su Salamanca*⁷. Puesto que no me ha sido posible analizar el texto autógrafo enviado por Unamuno a Federico de Onís, en el aparato he añadido a las variantes recogidas por García Blanco en su estudio, identificadas con la sigla *GB*, las que se documentan en la obra de C. W. de Onís, identificadas con la sigla *FO*. Esta operación plantea, claro está, algunos problemas metodológicos debidos al uso de materiales «de segunda mano» en lugar de las cartas autógrafas: en este caso se trata de utilizar dos transcripciones distintas de un mismo documento. Sin embargo, sería quizás mucho más grave renunciar a valorar, siempre

6 Manuel García Blanco, *Don Miguel de Unamuno y sus poesías*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1954, p. 78.

7 Federico de Onís, *Unamuno en su Salamanca*, ed. Carlos William de Onís, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988. pp. 46-47.

con la debida prudencia, unos testimonios tan interesantes, excluyendo de este modo las variantes señaladas en el único estudio que hasta el momento se ha interrogado sobre las diversas redacciones de las composiciones de Unamuno o sobre las variantes que se localizan en la única obra que recopila todo el epistolario entre el rector de Salamanca y Onís.

El texto fue publicado el 19 de agosto de 1906 en *La Publicidad* de Barcelona (indicado en el aparato como *Pub*), junto con *Elegía en la muerte de un perro*, *Duerme alma mía*, *En la muerte de un hijo* y *En la catedral vieja de Salamanca*; este artículo es muy interesante, porque representa una prueba más de la fina trama que une la labor de escritura simultánea de varios textos, a pesar de ser tan diferentes los unos de los otros. Los cinco poemas, recogidos bajo el título *Poesías inéditas* de Unamuno, se incluyen en un extenso artículo (*Nuevos Libros de Unamuno*), firmado por Luis de Zulueta, que se centra en la última producción poética y literaria de Unamuno. Además de la poesía, en este artículo de corte documental, Zulueta también presenta fragmentos de los *Recuerdos de niñez y de mocedad* y del *Tratado de Amor de Dios*⁸.

El estudio de las variantes nos permite identificar el *ms¹* como el texto más antiguo; a continuación, vienen GB (mayo de 1906), *Pub* (agosto de 1906) y, finalmente, *ms⁴*. Particularmente significativa es la variante del v. 1 «robusta»

8 Este artículo, por lo tanto, es interesante por dos motivos: por un lado, permite identificar algunas variantes en las poesías; y, en segundo lugar, nos brinda la posibilidad de aclarar algunos detalles relevantes con respecto a la elaboración de *Recuerdos*, que ya comenté en mi estudio sobre la obra: véase Assunta Claudia Scotto di Carlo, *“Il vissuto e il narrato”. Los “Recuerdos de niñez y de mocedad” de Miguel de Unamuno*, Pisa, Ets, 2012. En el artículo de Zulueta, donde se publica el capítulo quince de la primera parte de *Recuerdos*, el título de la obra es *Memorias de niñez y de mocedad*, confirmando así la indecisión entre el término *Recuerdos* y el término *Memorias* que ya había surgido en las cartas. Gracias a la breve introducción de Zulueta, también es posible afirmar que en agosto de 1906 el texto estaba listo, por lo que el autor puede escribir: “Las «Memorias de niñez y de mocedad», ya terminadas, forman un volumen corto, interesante y divertido”. El texto publicado en 1906 presenta algunas variantes en comparación con el publicado en 1908: [186] al Instituto] en el Instituto; [189] en Archanda] en la cordillera de Archanda; [191] de modo] de noche; [194] como diré] como diré adelante; formándose famosas] formándose entonces famosas; [197] lágrimas y vítores] vítores y lágrimas. Estas variantes pueden ser integradas en la edición sinóptica que ofrezco en el libro que acabo de mencionar.

utilizada en *ms¹*, en GB y en *Pub*, pero que se corrige por «cuadrada» (que es la lección publicada en *Poesías* en 1907) solo en *ms^a*. La fecha de publicación de la composición en la revista *Publicidad* (el 19 de agosto de 1906) establece el término *post quem* para la finalización del manuscrito *ms^a*: esto confirma la importancia de este documento, que hay que atender no solo como testimonio del último estadio evolutivo del texto de *La torre de Monterrey a la luz de la luna*, sino también de una de las últimas etapas de la organización de la colección que, de hecho, se publicó unos pocos meses más tarde.

2. APARATO

La edición crítica de un texto considerado en su lenta constitución a lo largo de un eje cronológico que se percibe como coherente y dinámico es un acto interpretativo distinto cada vez. Una de las principales razones es la diferencia de los materiales disponibles a los que se añade la falta de un sistema de criterios y signos compartidos⁹.

Esta diversidad implica inevitablemente algunas repercusiones en la elaboración del aparato crítico de las variantes, que deben representar de manera clara y concisa todo el proceso de corrección.

La falta de un sistema compartido contribuye a hacer esta operación todavía más complicada. En el caso de la poesía de Unamuno el tipo de material disponible, compuesto como se ha visto por manuscritos, cartas, publicaciones en revistas y, en algunos casos, por transcripciones hechas por diversas manos, me ha llevado a elegir entre los diferentes modelos posibles de referencia en relación con la poesía del siglo XX, el propuesto por Dante Isella en la edición de las *Poesías* de Vittorio Sereni, en el que el estudioso ha examinado, con vistas al trabajo ecdótico y filológico-hermenéutico, un conjunto de materiales muy similares. Sin embargo, la especificidad de la

9 Dante Isella, “Ancora della filologia d’autore”, en *Le carte mescolate vecchie e nuove*, Torino, Einaudi 2009, p. 239. Véase además AA. VV., *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos. Aportaciones a una «poética de transición entre estados»*, eds. Bénédicte Vauthier y Jimena Gamba Corradine, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012; y Paola Italia, *Editing Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2013.

escritura de Unamuno y la voluntad de facilitar la consulta del aparato me han llevado a introducir criterios diferentes, más centrados en la reconstrucción y la representación del proceso de corrección del texto¹⁰.

El aparato consta de 4 secciones. En la primera se encuentran los datos que tienen relación con la colocación del poema dentro de la primera edición de la colección:

POE 35-37 (II, 4) significa que la composición se encuentra en *Poesías* en las pp. 35-37 y que es la cuarta composición de la segunda sección de la obra.

En la segunda franja se enumeran y se comentan brevemente los testimonios manuscritos del texto, mientras que en la tercera se encuentran las referencias a las publicaciones en los periódicos.

El cuarto nivel contiene el aparato de las variantes y se organiza de acuerdo con los siguientes criterios:

- Dada la consistencia de la tradición, contenida pero suficientemente representativa de las tipologías de los materiales y de las modalidades de elaboración textual desarrolladas por Unamuno, se ofrece un aparato positivo, enriquecido por algunas indicaciones útiles a la hora de reconstruir las fases genético-evolutivas del texto. Para cada variante se pone en la base, precedida por el número de la estrofa y del verso y seguida por un corchete de cierre, la lección definitiva recogida en *Poesías* de 1907. De esta lección se puede seguir la dinámica en dirección evolutiva, puesto que las indicaciones de los testimonios de referencia, identificados por una sigla en cursiva, se ofrecen en orden cronológico hasta la última, que está representada casi siempre por *ms*^a. Cada una de las correcciones se representa de manera unitaria, describiendo entre paréntesis de manera sintética, pero clara, en su fenomenología.

- Las variantes se acompañan de algunas indicaciones en cursiva: *interl. sup.* (interlínea superior); *interl. inf.* (interlínea inferior); *marg. inf.* (escrito en el margen inferior del folio).

10 Paola Italia, Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010, p. 9.

- Los signos diacríticos *var. alt.* < > encierran las variantes alternativas; dichas variantes van separadas por el signo vertical |.
- Los paréntesis angulares > < encierran las tachaduras inmediatas (es decir, las que se realizan dentro de una misma fase redaccional).
- En las sustituciones presumiblemente tardías, el subrayado evidencia las palabras que se tchan luego en la fase sucesiva.
- En el caso en que en un manuscrito sea posible seguir su dinámica evolutiva concreta los exponentes alfábéticos (en cursiva) que preceden a cada uno de los niveles de corrección indican su sucesión.
- Las variantes (o secuencias de corrección) de diversos testimonios aparecen separados por un punto y coma.
- Cuando los testimonios coinciden con el texto base se utiliza la sigla T.

3. *LA TORRE DE MONTERREY A LA LUZ DEL LUNA: TEXTO¹¹ Y APARATO*

LA TORRE DE MONTERREY

A LA LUZ DE LA LUNA

Torre de Monterrey, cuadrada torre,
que miras desfilar hombres y días,
tú me hablas del pasado y del futuro
Renacimiento.

De día el sol te dora y a sus rayos
se aduermen tus recuerdos vagarosos,
te enjabelga¹² la Luna por las noches,

5

11 Reproduzco aquí el texto de la edición de 1907, aunque he preferido aplicar las reglas de acentuación actuales.

12 La edición del 1907, al igual que todos los testimonios manuscritos e impresos unamianos (véase el aparato crítico), utilizan la forma *enjabelga*, para la actual *enjalbega*. El término no está atestiguado en el *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* (NTLLE) ni tampoco en el CORDE, pero en el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* por J. Corominas y J. A. Pascual viene señalado como caso de metátesis salmantina. Los editores de *Poesías* a partir de García Blanco eligen *enjalbega*, mientras que, en mi caso, prefiero la lectura *enjabelga*, por ser peculiar del léxico de Unamuno; por la misma razón conservo la forma *inconciencia* en el v. 12.

y se despiertan.

Velas tú por el día, enajenada,
confundida en la luz que en sí te sume
y en las oscuras noches te sumerges
en la inconciencia.

10

Mas la Luna en unción dulce al tocarte
despiertas de la muerte y de la vida,
y en lo eterno te sueñas y revives
en tu hermosura.

15

¡Cuántas noches, mi torre, no te he visto
a la unción de la Luna melancólica
despertar en mi pecho los recuerdos
de tras la vida!

20

De la Luna la unción por arte mágica
derrite la materia de las cosas
y su alma queda así flotante y libre,
libre en el sueño.

Renacer me he sentido a tu presencia,
torre de Monterrey, cuando la Luna
de tus piedras los sueños libertaba
y ellas cedían.

25

Y un mundo inmaterial, todo de sueño,
de libertad, de amor, sin ley de piedra,
mundo de luz de luna confidente
soñar me hiciste.

30

Torre de Monterrey, dime, mi torre,
tras de la muerte el Sol brutal se oculta
o es la Luna, la Luna compasiva,
del sueño madre?

35

¿Es ley de piedra o libertad de ensueño
lo que al volver las almas a encontrarse

las unirá para formar la eterna
torre de gloria?

40

Torre de Monterrey, soñada torre,
que mis ensueños madurar has visto,
tú me hablas del pasado y del futuro
Renacimiento.

POE 35-37 (II, 4)

Se conserva una versión manuscrita en un *bifolio* (*ms^l* fols. 1r y 1v) cuyas estrofas están numeradas a lápiz por Unamuno. El f. 2r está en blanco. En el f. 2v se encuentra, también a lápiz, la indicación de un nombre acompañado por la indicación del pueblo (se puede suponer que se trata de un conocido, o incluso del destinatario del texto) «Jesús García Sanchez (Cabezuela)», y la vieja catalogación del archivo “1.2/359”. En el f. 1r, además, hay algunas líneas trazadas a lápiz rojo y que forman un ángulo recto. Fue enviada en una carta, por ahora ilocalizable, a Francisco de Onís (las variantes señaladas por García Blanco, que declara haber visto el documento, se indican con la sigla *GB*, las variantes que se encuentran en el epistolario publicado por William Carlos de Onís se indican con la sigla *FO*). Una segunda versión se encuentra en *ms^a* (ff. 54-57; ff. 54-56bis, según la numeración de Unamuno situada en la esquina superior derecha, también a lápiz, excepto la hoja 56bis que está escrita a pluma). En f. 54, junto al título, aparece una numeración distinta a lápiz (39) del propio Unamuno, que quizás indique una ordenación distinta de las poesías. Las estrofas están separadas por un trazo horizontal a lápiz.

Se publica en *La Publicidad*, Barcelona, 19 de agosto de 1906 (*Pub*).

I

v. 1 cuadrada] robusta *ms^l* *GB FO Pub*; ^arobusta ^bcuadrada *ms^a*
v. 4 Renacimiento.] Renacimiento! *ms^l*; **T** *FO Pub ms^a*

II

v. 5 sol] Sol *FO Pub*; **T** *ms^l ms^a*
v. 7 enjabelga] enjalbega *GB*; **T** *ms^l FO Pub ms^a*

por las noches,] por las noches *FO*; **T** *ms^l* *FO Pub ms^a*
v. 8 se despiertan] se despierta *GB*; **T** *ms^l* *FO Pub ms^a*

III

v. 10 que en sí te sume] *var. alt.* *que así "se absorve "te absorve | que en sí te sume (interl. sup.; sume también con lápiz interl. inf.) ms^l (las vocales o y e de absorbe subrayadas y conectadas con una línea a las vocales correspondientes de noches al v. 7); T Pub ms^a (sume, FO*

IV

v. 13 Más la Luna en unción dulce al tocarte] *"Mas al tocarte con su unción la luna "Mas al tocarte en dulce unción la luna "Mas la luna en unción dulce al tocarte (Unamuno olvida tachar en dulce de la fase anterior) ms^l; unión FO; T Pub ms^a*

v. 16 hermosura] *"belleza "hermosura ms^l; T FO Pub ms^a*

V

v. 17 noches] veces *GB*; **T** *ms^l* *FO Pub ms^a*

v. 18 a la unción de la] >á luz de la< / a la unción de la (*variante inmediata escrita en la línea siguiente*) *ms^l; T FO Pub ms^a*

v. 19 recuerdos] *"fantasmas "recuerdos ms^l; T FO Pub ms^a*

VI

v. 21 De la luna] *"De mi luna "De la luna (la con lápiz sobre mi; La luna escrito también en la interl. sup.) ms^l; T FO Pub ms^a*

por arte mágica] *var. alt.* *por arte mágica | á nuestros ojos ms^l; T FO Pub ms^a*

v. 22 cosas] cosas, *FO*; **T** *ms^l* *Pub ms^a*

v. 23 su] *"el "su ms^l; T Pub ms^a*

así flotante] **T** *ms^l* *FO*; así, flotante *Pub ms^a*

VII

v. 26 Luna] luna *ms^l; "luna "Luna ms^a; T FO Pub*

v. 28 ellas] ellos *GB*; **T** *ms^l* *FO Pub ms^a*

cedían] *"morían "cedían ms^l; T FO Pub ms^a*

VIII

v. 29 un mundo] el mundo *GB*; mundo *FO*; **T** *ms^l* *Pub ms^a*

sueño,] sueño *FO*; **T** *ms^l* *Pub ms^a*

v. 31 confidente] compasiva *GB FO*; **T** *ms^l* *Pub ms^a*

v. 32 soñar me hiciste] soñarme hiciste *GB*; **T** *ms¹* *FO* *Pub ms^a*

IX

v. 34 tras] *¡tras FO*; **T** *ms¹* *Pub ms^a*

v. 35 Luna, la Luna] *“luna, la luna”* *“Luna, la Luna ms^{1”}*; T FO Pub ms^a

v. 36 del sueño madre] *“madre del sueño”* *“del sueño madre ms^{1”}*; T FO Pub ms^a

X

vv. 39-40 la eterna / torre de gloria] *“la torre / torre de gloria”* *“la torre / de eterna gloria”* *“la torre / ^{var. alt.} de fe y gloria | de paz y gloria”* (de fe y *con lápiz*; paz y *con lápiz en el marg. inf.*) *“eterna / torre de gloria (Unamuno olvida tachar paz y de la fase anterior) ms^{1”}; T Pub ms^a* (eterna *GB FO*)

XI

v. 41 soñada torre] torre soñada (*la t de torre sobre una s; posiblemente Unamuno iba a escribir soñada torre*) *ms^{1”}; T FO Pub ms^a*

v. 42 madurar] *“desfilar”* *“renacer”* (*la variante se tuvo que escribir antes con lápiz en el marg. derecho y luego con tinta en la interl. sup.*) *ms^{1”}; T FO Pub ms^a*

4. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL USO DEL APARATO

El estudio del aparato ofrece algunos puntos interesantes de reflexión a diferentes niveles¹³. En primer lugar, el continuado trabajo de lima sobre el texto, al cual Unamuno regresa una y otra vez incluso para intervenciones minúsculas, y que atestiguan una atención profunda a los aspectos formales del texto durante todas sus fases de construcción y revisión. Ofrezco solo un ejemplo de esta atención –que vale la pena señalar por su peculiar y minuciosa actividad de elaboración– en las líneas de guiones que unen los versos 7 y 10 (véase el aparato del v. 10). Me parece que estos ligeros trazos gráficos permiten constatar y sacar a la luz, a través de un

13 Muchas de las variantes de *GB* parecen lecturas erróneas del copista. Las pocas lecturas singulares de *Pub* se deben seguramente al tipógrafo. En rigor, en ninguno de los dos casos se trata de variantes de autor.

detalle pequeño pero evidente, una de las cuestiones que más preocupan a principios de siglo a Unamuno, poeta de oído refinado gracias a su largo estudio de la literatura griega: la cuestión de la *musicalidad*, o más bien de la excesiva *atención al ritmo*, entendido como cadencia, como flujo articulado y armónico de la poesía.

Probablemente, al volver a leer el texto después de una primera redacción, Unamuno no estuvo muy convencido del verbo “absorve” (pero sobre esto volveremos a continuación), que además establece una relación de asonancia con la palabra “noches”: con líneas de guioncitos conecta las vocales de los dos términos para poner de relieve este fenómeno. Ese vínculo sonoro entre dos versos, amplificado por la repetición de la palabras “noches” también en el v.11, no convencía del todo al escritor que, de hecho, en *ms¹* anota inmediatamente a lápiz, “sume”. Posteriormente reflexiona sobre una forma alternativa del verso basada en el nuevo verbo, sin elegir todavía entre las dos posibilidades. La elección, sin embargo, tendrá lugar en redacciones posteriores, donde todas concuerdan ya en proponer la lectura «sume», con la cual se elimina la asonancia, que hubiera sido la única entre dos versos tan cercanos. Pero no se pueden pasar por alto las consecuencias de esta elección que, para eliminar una asonancia, crea una repetición mucho más fuerte (no sólo de sonido, sino también de sentido) entre dos versos sucesivos que se cierran, respectivamente, con “sume” y con “sumerges”. Para comprender plenamente la operación de Unamuno, es necesario un doble ejercicio: antes que nada, hay que entender la posición del escritor sobre la relación entre poesía y música durante aquellos años y, a continuación, hay que interpretar su elección teniendo en cuenta el significado de todo el poema.

Las pequeñas líneas verticales que el autor traza en su manuscrito son el indicio concreto de la plasmación en la práctica de escritura de la larga meditación teórica de Unamuno sobre los temas del ritmo y la musicalidad.

La decisión de reducir las conexiones sonoras entre los versos y las palabras, además, es plenamente coherente con las numerosas declaraciones hechas por Unamuno a lo largo de aquellos mismos años en contra de la utilización de todos los recursos formales y retóricos que se utilizan para dar al texto un ritmo y una cadencia superficial: el más ‘bárbaro’ de los

artificios es, sin duda, la rima¹⁴. Su negativa a seguir las principales tendencias de principios de siglo impulsó varias veces a Unamuno a expresar opiniones amargas hacia una poesía reducida a un ejercicio puramente formal¹⁵, muy poco atenta a los valores semánticos y ético-ideológicos, vacía, inconsistente en cuanto al contenido. Aun en *Poesías*, en los versos del célebre *Credo Poético*, verdadero manifiesto de su poética¹⁶, argumenta sin ambages contra esta tendencia, que define como *explícitamente* ‘musical’:

Peso necesitan, en las alas peso,
la columna de humo se disipa entera,
algo que no es música es la poesía,
la pesada solo queda¹⁷. (vv. 5-8)

El rechazo de la musicalidad no debe interpretarse, por supuesto, como una renuncia a la búsqueda de la armonía del texto; lo que Unamuno critica es la reducción trivial de la poesía a la musicalidad. Incluso en el caso de los versos del *Credo Poético* sería necesario recurrir al estudio de los manuscritos: al analizar el manuscrito conservado en la caja 76/113, que contiene uno de los primeros borradores del texto, se comprueba que, al llegar al v. 7, Unamuno escribe “algo más”; a continuación elimina el “más” y escribe el resto del verso tal como lo conocemos hoy los lectores.

14 El término “bárbaro artificio” en referencia a la rima es utilizado por Unamuno en una carta dirigida a Francisco Antón y publicada en José Ignacio Tellechea Idígoras, “Unamuno y F. Antón Casaseca. *Epistolario*”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 36 (2001), págs. 145-276; González Martín reconstruye brevemente el cambio gradual de actitud hacia la rima que llevará a Unamuno, alrededor de 1909, a aceptar el concepto carducciano de *rima generadora*. Véase Vicente González Martín, *op. cit.*, pp. 177-198.

15 Los ataques se dirigen sobre todo a los poetas modernistas; véase, entre otros, Francisco Javier Díez de Revenga, “Unamuno ante la poesía y los poetas modernistas: reacciones y controversias”, en *El joven Unamuno en su época: Actas del Coloquio Internacional Würzburg 1995*, eds. Theodor Berchem, Hugo Laitenberger, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1997, pp. 307-318.

16 Juventino Caminero, “El sistema poético de Unamuno”, *Letras de Deusto*, 14 (1977), pp. 67-85.

17 Miguel de Unamuno, “Credo Poético”, en *Poesía Completa*, ed. Ana Suárez Miramón, Madrid, Alianza, 1987, I, pp. 53-54 (p. 53).

La poesía no sólo no se identifica con la música, sino que es algo *más*. En los versos del *Credo Poético*, Unamuno plantea un conflicto entre un poema inconsistente (“la columna de humo se disipa entera”) y otro, el suyo, de peso (“peso necesitan, en las alas peso”).

No es necesario crear un poema lleno de adornos retóricos carentes de todo sentido; el pensamiento poético no debe ser revestido, sino esculpido en el lenguaje (“de escultor y no de sastre es tu tarea”), para sacar de él la idea en toda su belleza; por eso, creo que podemos conjeturar un conocimiento, por parte de Unamuno, del famoso soneto en el que Miguel Ángel describe la actividad de ‘extracción’ de la idea de la materia del mármol:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
c'un marmo solo in sé non circoscriva
col suo superchio, e solo a quello arriva
la man che ubbidisce all'intelletto¹⁸.

La investigación, el estudio, no empuja a Unamuno hacia una poesía vacía de musicalidad y de recursos retóricos, sino que lo induce a buscar un ritmo diferente, “a contratiempo” (para recorrer a la expresión rítmico-musical que él mismo utiliza en la composición *¡Id con Dios!*, que abre la colección), que sea funcional para expresar el sentido más profundo del texto. Se trata de un detalle muy importante, ya que implica que todas las figuras y las estructuras retóricas con las que el escritor articula sus composiciones son funcionales para la expresión de una idea: el objetivo no es tanto lograr un “vaciado” del ritmo y de la musicalidad, como una cadencia que sea eficaz y adecuada para la expresión de la Idea¹⁹.

18 Michelangelo Buonarroti, *Rime*, en *Poeti del Cinquecento*, ed. Guglielmo Gorni, Milán-Nápoles, Ricciardi, 2001, p. 611. La misma idea se reitera en una carta enviada por el artista a Benedetto Varchi en la que propone una poética de la escultura (y por extensión también de la palabra) que «si fa per arte di levare»; véase Michelangelo Buonarroti, *Lettera a Benedetto Varchi*, en *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, Florencia, Le Monnier, 1875, p. 522. Entre los libros de Unamuno se conserva una copia de las *Poesie* de Buonarroti de 1911 (U/2914 ded. anot.).

19 Biruté Cipljauskaité, “El sonido es sentido”, en *Actas del Congreso Internacional del Cincuentenario de Unamuno*, ed. M^a Dolores Gómez Molleda, Salamanca, Univer-

Si volvemos al texto con esta conciencia, podemos notar fácilmente una serie de repeticiones de palabras o estructuras, todas ricas en significado.

La palabra “torre”, por ejemplo, se registra 9 veces en la composición y sirve para identificarla como una interlocutora, o mejor dicho, como *espectadora* del monólogo del yo poético. En el v. 35, la expresión “Luna compasiva” se inserta para marcar el contraste con el “Sol brutal” del v. 34; con toda probabilidad Unamuno corrige la “l” minúscula original de “luna” para crear una personificación (la Luna) y marcar así una neta oposición de carácter puramente mitológico entre los dos astros, Luna y Sol: un Sol brutal, amenazador, mortífero (“tras de la muerte el Sol brutal se oculta”, v. 34), y una Luna reconfortante, sensible, “compasiva Luna” (v. 35), materna (“del sueño madre”, v. 36), liberadora (“cuando la Luna / de tus piedras los sueños libertaba / y ellas cedían”, vv. 26-28), que «hace pasar» a través del sueño a lo eterno, de la muerte a la vida, hasta la realización de la *redención en la belleza* (“despiertas de la muerte y de la vida, / y en lo eterno te sueñas y revives / en tu hermosura”, vv. 14-16) que, en mi opinión, constituye el núcleo conceptual, simbólico e ideológico del texto.

Es precisamente este acercamiento-oposición de talante mitológico entre los dos astros, conquistado a lo largo de la escritura y de la reescritura a través de ligeros retoques textuales de los cuales el aparato permite seguir el proceso genético, uno de los motivos figurativos más iluminadores de esta obra. En la segunda estrofa, los dos primeros versos describen la acción de la luz del sol que *dora* la torre y *adormece* los recuerdos, mientras que los dos últimos presentan el despertar en la blanca luz de la luna. La imagen se desarrolla en la estrofa sucesiva, donde la torre de oro parece convertirse en un silencioso e invisible centinela: la luz del día salmantino, cortante pero suave, como una sustancia líquida misteriosa, *la su-merge* y desdibuja los límites. Sin embargo, es la llegada de la oscuridad la que hace que la torre *se hunda* en su inconsciencia, en los “recuerdos vagarosos” que hasta entonces habían permanecido en estado latente (v. 6).

Sugiero que la idea misma de la *liquidez de la luz* es la clave para entender el proceso de plasmación de este poema, a partir de la disolución de

sidad de Salamanca, 1989, pp. 429-432. Véase además José de Kock, *Cancionero de Miguel de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2006, pp. 35-49.

la terrestre “ley de piedra” (vv. 30 y 37) hasta la conquista de una mágica, pero todavía más espiritual, “eterna / torre de gloria” (vv. 39-40), que la recuperación, conforme a la técnica medieval de las *coblas capfinidas* (vv. 40-41), reafirma y con fuerzas recobradas de la memoria histórica en el comienzo de la cuarta estrofa: “Torre de Monterrey, soñada torre...”.

En cuanto a la elaboración textual me parece conveniente subrayar, en *ms¹*, el paso en el v. 10 de “absorve” a “sume”. Ya he hablado de los problemas relacionados con la musicalidad, y no volveré a insistir sobre el tema: en este caso, me parece que la variante “te sume” respecto a “se absorve” desplaza sobre la luz la liquidez desprendida que, en un principio, era característica de la torre absorbida por la luz del día: imagen en contraste con las categorías de la robustez (v. 1 *ms¹*) y la solidez (pensemos, por ejemplo, en la referencia a las piedras del v. 27) de la estructura arquitectónica. Luego, en las tres estrofas siguientes, a través de un complejo mecanismo de correcciones, que constituye uno de los nudos genéticos de mayor énfasis también en la historia ideológica y simbólica del texto, vuelve la expresión “en unción” (vv. 13, 18 y 21), en que la luz de la luna parece convertirse en un ungüento mágico (v. 21), capaz de disolver la materia de las cosas.

La ligera variación patente en la repetición “sume/sumerges”, se llena entonces de significado, ya que corresponde a un nivel diferente de sentido: el primer verso nos muestra una luna “enajenada” que sufre la acción del sol (“que en sí te sume”) y parece desaparecer, hundirse, en la luz que desdibuja los límites; en el segundo caso es la torre, blanca gracias a la luna y luego claramente visible, la que elige hundirse en la inconsciencia (“te sumerges”).

Al despertar de la luna corresponde el despertar del ego que siente cómo se avivan los “recuerdos de tras la vida”: para enfatizar esta relación, probablemente Unamuno elige la supresión del término “fantasmas” del v. 19, insistiendo, con una repetición significativa, en los “recuerdos” que ya se encontraban en el v. 6: no se puede dejar de señalar que en esos años “recuerdos” era un término querido por Unamuno debido a las largas y articuladas reflexiones en torno a sus memorias que se convertirían en sus *Recuerdos de niñez y de mocedad*.

La luz de la luna, a lo largo del desarrollo del poema, manifiesta un poder de *figuración alegórica* no sólo metafísico, típico de la poesía de la época romántica a partir de la obra de Leopardi, tan apreciada por Unamuno, y que actúa en lo profundo en el plano rítmico-sentimental, como muestra la escansión periódica de mecanismos alocutivos (“Torre de Monterrey, cuadrada torre [...]”, v. 1; “Torre de Monterrey, díme, mi torre [...]”, v. 33; “Torre de Monterrey, soñada torre [...]”, v. 40), que no puede dejar de recordar algunos *incipit* de los *Canti*, sin duda presentes en la memoria creadora de Unamuno: “O graziosa luna, io mi rammento [...]” (XIV, *Alla luna*); “Vaghe stelle dell’Orsa, io non credea / Tornare ancor per uso a contemplarvi [...]” (XXII, *Le ricordanze*); “Che fai tu, luna, in ciel? *Dimmi*, che fai, / Silenziosa luna?” (XXIII, *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia*); pero también destellos de imágenes como “D’in su la vetta della *torre antica*, / Passero solitario [...]” (XI, *Il passero solitario*) y “[...] siccome torre / In solitario campo, / Tu stai solo, gigante, in mezzo a lei” (XVI *Il pensiero dominante*).

Esa luz lunar, en cambio, asume un carácter que yo definiría como mágico-psicológico, fruto del recurso a un imaginario folclórico o al replanteamiento de la tradición mitológica clásica y medieval, ambas bien conocidas por nuestro poeta. De esta fuerza cósmica nadie puede escapar, ya que «derrite» la materia de las cosas y consigue liberar el alma secreta oculta bajo la superficie de la realidad. Incluso “las piedras” (vv. 27 y 30) se ven obligadas a ceder ante su poder, arrastradas por un flujo de energía que puede recordar a aquel con el que, en la mitología griega, los poetas-chamanes, Orfeo, Anfión y Zeto, desplazaban animales y piedras con la fuerza del pensamiento y del canto.

Si efectivamente en el conjunto de la poesía unamuniana resulta central esta afinidad alegórica entre la luz lunar y el poder de la mente que crea la poesía, todavía asume un mayor valor poetológico la visión, sobre la que se centra la *Torre de Monterrey*, de un mundo privado de su materialidad mortal y solar; de un mundo lunar, hecho de amor y de compasión. Un mundo compuesto sólo de almas ya liberadas de las ataduras del cuerpo y se confirma así la importancia de la que, a partir de ahora, aparece entre las preocupaciones emblemáticas de la poética unamuniana: la vida después de la muerte:

La vida es sueño de cierto, pero dinos, desventurado Don Quijote, tú,
que despertaste del sueño de tu locura para morir abominando de ella,
dinos: ¿no es ensueño también la muerte?²⁰

La pregunta que Unamuno dirige a «su» *Caballero de la Triste Figura*, en 1905, es probablemente la misma que pocos meses más tarde el yo poético dirige a la torre, ansioso por saber si después de la muerte nos espera realmente un sueño bañado por la luz de la luna. Incluso en la descripción de la muerte de Ignacio en *Paz en la guerra* (1897), Unamuno construye una imagen que parece significativamente próxima a la de la *Torre de Monterrey*: “Sentíase desfallecer por momentos, que se le iba la cabeza, liquidándosele la visión de las cosas presentes, y luego una imersión en un gran sueño”²¹. Ignacio, como la torre, se *sumerge* en el sueño de la muerte, donde la visión de la realidad tangible parece *licuarse*, con una transformación de naturaleza y de estado completamente afín con lo descrito en el poema, en el que el “mundo inmaterial, todo de sueño, / de libertad, de amor, sin ley de piedra” (vv. 29-30) se convierte sin reservas en el “mundo de luz de luna” (v. 31), en el horizonte del cual la *liberación desde (y de) la realidad* en el sueño coincide con un renacimiento: “Renacer me he sentido a tu presencia”.

Contemplando la eterna torre de piedra que se disuelve gracias a la “unción” mágica de la luz lunar, el yo se pregunta si más allá de la vida, cuando las almas al reunirse formen la “torre de gloria”, igualmente eterna (y la labor sobre *ms*¹ nos muestra que el escritor agrega y trabaja con precisión justo en la colocación del adjetivo “eterna”) gozarán de la misma libertad del sueño. Con una reanudación que en mi opinión se refiere intencionadamente a un modelo teológico-espiritual formado durante el cristianismo tardoantiguo y medieval, en la “torre de la gloria” domina la imagen de la resurrección *post mortem*, la brillante *conquista de un cuer-*

20 Miguel de Unamuno, *La vida de don Quijote y Sancho*, en *Obras completas*, III, p. 138.

21 Miguel de Unamuno, *Paz en la guerra*, ed Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 1999, p. 418; sobre el motivo del sueño en la obra de Unamuno véase R. M. K. Van der Grijp, “Ensueños. Un motivo en el pensamiento de Unamuno”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel Unamuno*, 13 (1963), págs. 75-93.

po glorioso privado de la temporalidad y la corrupción: o, en el sistema metafórico puesto en juego por Unamuno, liberado de la “ley de piedra” derrotada por el “sueño” y el “ensueño”.

El poema es, pues, el resultado de una visión y posee un fuerte impacto visual basado en los contrastes entre las luces del día y de la noche. Desde esta perspectiva, tal vez se podría explicar la variante que implica el v. 1 y sobre el cual ya nos hemos detenido para reconstruir la posición cronológica de *ms^a*. El aparato nos muestra que la lectura “robusta” se elige en *ms^l*, confirmada en *GB* y *Pub*, y que, en un primer momento, también se utiliza en *ms^a*. Más tarde, tal vez durante proceso de relectura, Unamuno interviene para modificarla: la elimina y sustituye por “cuadrada”. Los dos atributos, que remiten a un significado similar, están conectados a la solidez y a la arquitectura de la torre. Tal vez “robusta” permitía dar más fuerza y protagonismo a la intervención de la luz de la luna que, casi por arte de magia, disuelve las piedras de la torre (pensemos, por ejemplo, en la estrofa VI), mientras que “cuadrada” tiene un mayor impacto visual porque proporciona al lector indicaciones sobre la forma de la misma, y por tanto, de alguna manera, le permite participar en la visión del poeta. Sin embargo, como señaló el mismo García Blanco, la elección de la voz “cuadrada” está motivada principalmente por el deseo de eliminar “la vibrante múltiple del adjetivo robusta, en un verso donde aun hay otras tres”²², reduciendo así una desagradable cacofonía del verso.

Otra variante, en el v. 42 –mucho más allá de la mera variación genética de la que da fe–, me parece que ofrece una oportunidad adicional de respiro hermenéutico. La poesía presenta una estructura circular, desde el momento en que el primer verso coincide, al menos en parte, con el último: el v. 1 difiere del v. 41 solo por el atributo que se refiere a la torre (“robusta / soñada”) y los vv. 3-4 coinciden con los vv. 43-44. La elección inicial de utilizar en el v. 42 el verbo “desfilar” fue probablemente motivada por la presencia del mismo verbo en el v. 2: la luna había visto pasar, uno tras otro, tanto los hombres y los días (v. 2), como los sueños del poeta (v. 42). Con esta elección Unamuno pretendía, por tanto, reforzar la impresión de simetría entre el *íncipit* y el *épíclit*; en los versos finales, sin

22 Otras reflexiones sobre las variantes señaladas por el estudioso en Manuel García Blanco, *op. cit.*, pág. 79.

embargo, se esfuerza por dar una mayor importancia a la idea del *renacimiento*, que, junto con el sueño de la vida, es el tema central del poema: la torre, un signo del pasado *Renacimiento* (el período de la historia a que remonta su arquitectura) y al mismo tiempo esperanza del futuro renacer, ha visto *renacer* los sueños y el propio yo del poeta (como también se dice en el v. 25)²³. Más tarde, sin embargo, en el momento de su publicación en la revista, Unamuno decide intervenir de nuevo sobre el texto y transforma “renacer” en “madurar”. La variante pudo deberse a dos razones diferentes. La primera tiene relación con el sentido del poema, porque la torre se convierte en un testigo no sólo del renacer, sino también del crecimiento psíquico y moral, de la maduración de los sueños del yo, y se convierte en un interlocutor constante en la vida del poeta. La segunda interpretación conduce una vez más a cuestiones rítmico-musicales, acaso porque Unamuno probablemente no estuviera convencido de la repetición tan cercana de “renacer” y “Renacimiento”, cuyo contacto es a la vez semántico y semiótico, fónico-gráfico, y no es, como en el caso de “sume / sumerges”, suficientemente denso de significado.

La idea, de fuerte potencia simbólica, permanecerá mucho tiempo en la mente y en la escritura poética de Unamuno: diez años después, en un artículo que desde el título, *La torre de Monterrey a la luz de la helada*, se vincula a la obra que nos ocupa, pondrá de relieve el lazo entre la idea de “renacer” y la imagen alegórica de la torre del Palacio de Monterrey. Contemplando el alto edificio ya no bajo la luz de la madre Luna, capaz de disolver con su luz las piedras sólidas, sino en la fría y cortante luz de la mañana, Unamuno escribirá:

Y esta mi torre de Monterrey me habla de nuestro Renacimiento, del renacimiento español, de la españolidad eterna, hecha piedra de visión, y me dice que me diga español, y que afirme que si la vida es sueño, el sueño es lo único que queda [...]²⁴.

23 En *ms¹* está claro que Unamuno escribe con tinta la primera versión; introduce luego algunas variantes a lápiz; y finalmente corrige de nuevo con tinta.

24 Miguel de Unamuno, *La Torre de Monterrey a la luz de la helada*, en *Andanzas y visiones españolas*, en *Obras completas*, I, p. 469.

No solo vuelve aquí la idea, central en el poema, de un Renacimiento individual y al mismo tiempo más marcadamente nacional, sino también la imagen de la vida como sueño.

Un análisis preciso de los papeles de *ms^a* que contienen el poema *La torre de Monterrey a la luz de la luna*, por lo tanto, permite establecer algunas reflexiones de más amplias vistas acerca de la estructura del «libro de poesía» en el que Unamuno piensa durante esos años. Se sabe que ya estaba planeando entre 1898-1899 la publicación de un librito de poemas con un número muy reducido de composiciones. El proyecto se ampliará al año siguiente y en 1900 el escritor anuncia a Clarín que está a punto de publicar una colección titulada *Veintisiete poesías*, noticia confirmada por el editor madrileño B. Rodríguez Sierra que incluye el libro entre las obras “en preparación”²⁵. En la segunda franja del aparato he señalado que, junto al título de la obra, en el f. 54 aparece el número 39. Se trata, en mi opinión, de una numeración alternativa del poema que, en una fase inicial, hasta este momento todavía no señalada por la crítica, tenía que ocupar la posición 39. Si se examina todo el *ms^a*, nos daremos cuenta de que todas las composiciones tienen la doble numeración que va, con distintas lagunas, del número 3 de *La flor tronchada* al 94 de *Tendido yo en la cama*. Muchas de las lagunas, además, pueden colmarse recurriendo a manuscritos de otros poemas conservados en el Archivo de Salamanca y no incluidos en la colección; el estudio en profundidad de este material, por tanto, permitirá reconstruir un proyecto poético distinto.

Creo, en conclusión, que es necesario preparar una nueva edición de la colección poética de Unamuno que tenga en cuenta la modalidad de reelaboración de las distintas etapas del poemario durante el proceso de creación, y que, por tanto, contemple, en sentido general, el estilo compositivo de Unamuno para “encontrar direcciones, más que límites fijos, de la energía poética”²⁶.

25 Manuel García Blanco, *op. cit.*, pp. 9-12.

26 Gianfranco Contini, *Saggio di un commento alle correzioni del Petrarca in volgare*, en *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 5.

Borradores e impresos unamunianos.
Variantes de autor y “de copia” en *Del sentimiento trágico de la vida*
(con unas calas intermedias en la tradición
de *La Venda*, cuento y drama)¹

PAOLO TANGANELLI

Universidad de Ferrara

Título: Borradores e impresos unamunianos. Variantes de autor y “de copia” en *Del sentimiento trágico de la vida* (con unas calas intermedias en la tradición de *La Venda*, cuento y drama).

Resumen: El artículo pone de manifiesto las diferencias entre un aparato crítico en una edición neolachmanniana y un aparato de variantes para la llamada “Filología de autor”. Luego ofrece ejemplos de edición filológica tanto para el relato *La venda* como para el drama homónimo. Y finalmente examina el autógrafo acéfalo de *Del sentimiento trágico de la vida*, explicando cómo este manuscrito puede utilizarse para corregir los errores que deturpan la tradición impresa de dicha obra.

Palabras clave: Filología. Aparato crítico. Unamuno. *La venda*. *Del sentimiento trágico de la vida*.

Fecha de recepción: 16/3/2014.

Fecha de aceptación: 3/5/2014.

Title: Unamunian Drafts and Printed Editions. Author's Variants and Variants of Copy in *Del sentimiento trágico de la vida* (with some Intermediate Insights into the Tradition of *La Venda*, Short Story and Play)

Abstract: The article highlights the differences between a critical apparatus in a Neolachmannian edition and an apparatus of variants according to the *Filología d'autore*. Then, it shows some examples of philological edition both for the story *La venda* and for the homonymous drama. Finally, it examines the acephalous autograph of *Del sentimiento trágico de la vida* and explains how this manuscript can be used in order to amend the errors that corrupt the printed tradition of this work.

Key words: Philology. Critical apparatus. Unamuno. *La venda*. *Del sentimiento trágico de la vida*.

Date of Receipt: 16/3/2014.

Date of Approval: 3/5/2014.

1 A Giuseppe Mazzocchi.

1. MÉTODOS Y APARATOS

El trabajo del filólogo de autor debería ser bastante más llevadero que el del crítico textual, puesto que trabaja con originales y no debe “reconstruir un ente desaparecido, sino tan solo dar cuenta de lo existente”²; sin embargo, las insidias que debe sortear no son menos peligrosas, y crecen de manera exponencial cuando se enfrenta a obras en redacciones múltiples, en su empeño de representar ante el lector su reconstrucción de la evolución textual.

Por supuesto, ambos métodos –la filología de autor y laecdótica neolachmanniana– comparten una misma pretensión primordial: la de fijar un texto a partir de una determinada hipótesis, capaz de sistematizar (o sea, de conectar en un sistema coherente) todos los testimonios conservados de una obra; pero, para lograr este objetivo común (la *constitutio textus*), nos brindan unos instrumentos complementarios y sustancialmente diferentes, a pesar del mismo nombre que los identifica (razón por la cual se puede crear cierta confusión sobre sus respectivas funciones).

En efecto, la palabra *aparato* sirve para indicar tanto la sección que reúne la *varia lectio* o “fenomenología de la copia” en una edición crítica, como para denominar la representación de las variantes de autor en el caso de un texto del que se conserven varias redacciones o un único autógrafo *in fieri* con correcciones. Sin embargo, no debe engañarnos la centralidad que ambos métodos otorgan a ese dispositivo tan poderoso cuanto, a menudo, de penosa lectura; y para evitar malentendidos, como decía, huelga remachar desde el primer momento que no se trata precisamente del mismo objeto. Porque, a pesar de la identidad onomástica, el aparato desempeña tareas diversas y muda conforme cambian las tradiciones a las que se aplica: originales por un lado, copias por otro.

En el método del error significativo el aparato crítico constituye el indispensable *trait-d'union* entre las dos hipótesis especulares que se han formulado: por un lado, el texto crítico (es decir, la hipótesis de recons-

2 “Se invece di un’opera possediamo l’originale [...], la situazione cambia radicalmente perché non si tratta più di ricostruire un’entità scomparsa, ma di dar conto dell’esistente, con tutta la cura dovuta a ciò che senza dubbio dipende dalla volontà dell’autore”, Alfredo Stussi, “Filologia d’autore”, *Fondamenti di critica testuale*, Bologna, il Mulino, 2006, pp. 167-179 (p. 168).

trucción del original perdido³); por otro, el árbol genealógico que jerarquiza los testimonios supervivientes (y que nunca debe confundirse con el árbol real de todos los testimonios que existieron en su día⁴); más exactamente, el aparato crítico neolachmanniano constituye la base documental de dos hipótesis que guardan una estrecha correlación: el estema y el texto crítico. Por eso la lectura del aparato crítico –sé bien que los lectores de esta clase corremos peligro de extinción– requiere una mirada ‘estrábica’, que debe desplegarse siguiendo una doble dirección: hacia el texto reconstruido y, a la vez, hacia el estema conjeturado. Hacia el texto para valorar las decisiones del editor respecto a cada lección concreta, sobre todo en los casos de *recensio* abierta en los que resulta forzoso aplicar criterios internos de elección (o sea, no mecánicos), como el *usus scribendi* o la *lectio difficilior*. Y hacia el *stemma codicum* para comprobar en todo momento su validez, ya que el estema propuesto debería demostrarse como la hipótesis más económica de sistematización de los datos (ante todo, los llamados *errores guía*) que brinda la *varia lectio*.

El panorama es muy diferente cuando el editor se ocupa de “uno o más manuscritos autógrafos (o idiógrafos), o más bien [de] impresiones controladas por el mismo autor”⁵. Y esto porque la filología de autor, además de la fijación textual (que, por supuesto, no siempre debe ser forzosamente del último estadio de elaboración de una obra), apunta, como acabo de recordar, hacia otro blanco no menos ambicioso e importante, para el cual se sirve precisamente del aparato: debe reconstruir e ilustrar, en la medida de lo posible, el proceso de revisión y corrección llevado a cabo por el escritor.

Es cierto que los primeros aparatos genéticos o evolutivos de la filología de autor se inspiraban en los tradicionales aparatos críticos neolachman-

3 El texto crítico reconstruido es más verdadero que cualquier documento, como explica Gianfranco Contini, *Filologia*, ed. Lino Leonardi, Bologna, il Mulino, 2014, p. 28; sobre las implicaciones de este principio, puede verse Lino Leonardi, “Il testo come ipotesi (critica del manoscritto-base)”, *Medioevo romanzo*, 35, 2011, pp. 5-34.

4 Véase Paolo Trovato, *Everything you Always Wanted to Know about Lachmann's Method. A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2014, pp. 85-94.

5 Alfredo Stussi, “Filología d'autore”, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 147-246 (p. 147).

nianos, al pretender fotografiar cada variante individual de los originales desligándola de las diferentes fases del proceso de escritura y corrección autorial. No obstante, a partir sobre todo de la edición que Dante Isella publicó en 1983 del *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, los aparatos de variantes autoriales han tomado conciencia de su diferente función, y se han vuelto cada vez más sistémicos y diacrónicos⁶: es decir, se ha pasado a fabricar aparatos cada vez más dinámicos, que privilegian la interpretación (de los estratos y de las fases del proceso de creación) respecto a otros detalles relativos a la colocación física de las variantes individuales o a sus características gráficas⁷. Como observan Italia y Raboni, cada aparato genético “no es una fotografía del texto [sc. de los documentos que transmiten el texto], sino una hipótesis del estudioso acerca de los modos y de los tiempos de su elaboración”⁸. Esto es lo esencial, al menos a mi juicio: el aparato crítico tradicional es la base documental de dos hipótesis (estema y texto crítico), pero no es él mismo una hipótesis interpretativa como, en mayor o menor medida, lo son los aparatos genéticos y evolutivos que ilustran y ‘racionalizan’ la fenomenología del original⁹.

Desde luego, con cierta frecuencia se pueden dar situaciones híbridas donde el filólogo tiene a disposición uno o más originales, pero, a la vez, debe tener muy en cuenta los apógrafos, como sucede con el comentario del *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz, del que ha sobrevivido una copia glosada y corregida parcialmente por el autor (el ms. *S* de Sanlúcar de Barrameda) y otros códices no idiógrafos que permiten enmendar algunos errores de dicho testimonio de los que no se percató el místico de

6 Véase Paola Italia y Giulia Raboni, *Che cos’è la filologia d’autore*, Roma, Carocci, 2010, p. 59.

7 Por supuesto, esta evolución de los aparatos autoriales no ha sido autotélica; más bien la ha impulsado la necesidad de enfrentarse a borradores y tradiciones cada vez más complicados de representar, como los que, en el ámbito del italianismo, ofrecían –a Dante Isella y a sus discípulos– el *corpus* de Gadda o el *Fermo e Lucia* de Manzoni.

8 Paola Italia y Giulia Raboni, *op. cit.*, p. 45.

9 La racionalización de los borradores empieza con la elemental distinción que introduce Isella entre correcciones, variantes alternativas y glosas (Paola Italia y Giulia Raboni, *op. cit.*, p. 61); el aparato, obviamente, solo interpreta y racionaliza las fases de corrección.

Fontiveros¹⁰. Lo más importante, ante una tradición híbrida, es separar las variantes de autor de las variantes de copia, utilizando, a la hora de confeccionar una edición filológica, dos modalidades o, mejor aún, dos aparatos diferentes para representar cada especie de variante. Situaciones de este tipo se presentan a menudo cuando se dispone tanto de autógrafos como de versiones impresas de una obra, porque, aunque un escritor haya controlado las galeradas, es muy fácil que en cada reimpresión se inserten variantes de autor y a la vez se deslicen nuevos errores de composición del tipógrafo¹¹ (el cual se equivoca como cualquier copista, si bien es cierto que los errores de los textos impresos poseen ciertas peculiaridades¹²).

En este artículo me ocuparé de la tradición híbrida o mixta del más famoso ensayo filosófico de Unamuno; pero antes de abordar dicha cuestión, voy a rememorar, con otro par de ejemplos unamunianos, la obvia

10 San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa*, ed. María Jesús Mancho Duque y Paola Elia, Barcelona, Crítica, 2002 [*Historia del texto*, pp. CXIX-CLII y edición crítica de Paola Elia].

11 Ya Ferruccio Cecco, en su edición de los *Malavoglia* de Verga, había separado las variantes atribuibles al tipógrafo de las variantes de autor. Véase Paola Italia y Giulia Raboni, *op. cit.*, p. 32.

12 La bibliografía sobre los errores en la imprenta manual antigua es muy dilatada. En ámbito hispánico la discusión teórica se ha centrado sobre la obra maestra cervantina, con dos interlocutores principales: por un lado, Francisco Rico, *El texto del "Quijote": preliminares a una ecología del Siglo de Oro*, Barcelona / Valladolid, Destino / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles y Universidad de Valladolid, 2005; por otro, Florencio Sevilla Arroyo, con varios artículos entre los cuales cabe recordar: “El texto definitivo del «Quijote», según Cervantes”, *Edad de oro*, 25 (2006), pp. 581-606; “«Famoso (y valiente) hidalgo»: sobre conjeturas y deturpaciones textuales”, *Anales cervantinos*, 39 (2007), pp. 53-77; “«Cuenta del original» y remedios de cajista en la «principes» del primer «Quijote»”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 28-1 (2008), pp. 53-82; “La «cuenta del original» en el primer Quijote: consecuencias textuales”, *Anuario de estudios cervantinos*, 4 (2008), pp. 69-104; “La intervención de la imprenta en el texto del tercer «Quijote» de Cuesta (1608)”, *Edad de oro*, 28 (2009), pp. 359-400. Otras contribuciones significativas son: Francisco Rico, Pablo Andrés y Sonia Garza (eds.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles / Universidad de Valladolid, 2000; y Begoña Rodríguez Rodríguez, *Del original de imprenta al libro impreso antiguo*, Madrid, Ollero y Ramos, 2014. En torno a los errores en textos italianos del siglo XX, resulta muy útil Paola Italia, *Editing Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 20-27.

(mas muy descuidada) necesidad de llevar a cabo siempre una seria *recensio* y *collatio* de las diferentes versiones de cada obra.

2. REDACCIONES MÚLTIPLES Y MISERIAS DE LA FILOLOGÍA UNAMUNIANA

Hasta ahora los filólogos unamunianos se han preocupado principalmente de rescatar textos perdidos en la prensa periódica o inéditos pertenecientes a la categoría de las obras únicas *in fieri*, mientras que solo en contadas ocasiones han realizado las forzosas pesquisas para descubrir la existencia de diferentes redacciones de una misma obra y luego determinar la secuencia de las reescrituras.

Las *Obras Completas* preparadas por García Blanco¹³, cuya primera edición se empezó a publicar en 1958, tienen tantos méritos como defectos. Impulsaron el estudio del maestro vasco en unos tiempos no muy propicios (recuérdese que el año anterior habían acabado en el índice de los libros prohibidos *Del sentimiento trágico de la vida* y la *Agonía del cristianismo*); pero, por lo general, ofrecieron textos fijados de forma bastante arbitraria. Lo más grave, no obstante, es la negligencia de la mayoría de las ediciones sucesivas, incluyendo las *Obras Completas* preparadas bajo la dirección de Senabre¹⁴, ya que casi nadie se ha atrevido a verificar los concretos resultados del esfuerzo titánico de García Blanco.

En realidad, la *recensio* del primer editor puede tacharse a menudo de insuficiente. Por ejemplo, en el caso de uno de los cuentos más estudiados de Unamuno, *La venda*, se conoce solo la versión que apareció en los *Lunes de "El Imparcial"* el 22 de enero de 1900. Esta, sin embargo, no es la única redacción supérstite del relato. En la Casa-Museo de Salamanca se guarda un autógrafo (sign. CMU, 63/5) que, a primera vista, tiene toda la pinta de ser una copia del texto publicado, ya que Unamuno mismo indicó el nombre de la revista y la fecha de publicación. No se trata, sin

13 Miguel de Unamuno, *Obras completas*, ed. Manuel García Blanco, Madrid, Afrodisio Aguado, 16 vols., 1958-1964; y Miguel de Unamuno, *Obras completas*, ed. Manuel García Blanco/Rafael Pérez de la Dehesa, Madrid, Escalicer, 9 vols., 1967-1971.

14 Miguel de Unamuno, *Obras completas*, ed. Ricardo Senabre, Madrid, Fundación José Antonio Castro/Turner, 10 vols., 1994-2009.

embargo, de un banal *descriptus* con algún error en la puntuación y la acentuación. En este testimonio se omiten algunas palabras para recortar el diálogo final¹⁵, se registran un par de pequeñas sustituciones¹⁶ y, sobre todo, se insertan unas correcciones posiblemente tardías¹⁷: variantes que lo convierten en la última versión del relato.

Ahora bien, aunque no sea preciso preferir esta última redacción (es muy ardua la cuestión de las últimas o penúltimas voluntades del autor, y no vamos a abordarla aquí¹⁸), está claro que un editor debería informar al público al menos de la existencia de ese autógrafo; y, al margen de cuál sea el texto base escogido para la edición, también sería aconsejable brindar en un aparato al lector especialista las muy pocas variantes que separan la versión impresa del manuscrito que, según parece, quedó encerrado en el archivo unamuniano y no tuvo ninguna circulación.

Este caso de reescritura, caracterizado por la escasa entidad de los retoques, nos viene de perlas para explicar cuándo, a juicio de la filología de autor, disciplina eminentemente pragmática, se vuelve insensata la opción de reproducir de manera integral las diferentes versiones de un texto.

-
- 15 No copia este fragmento del texto publicado: “—Si no me vendáis los ojos, no le doy de mamar. / —Sé razonable, María”. Además, poco antes había omitido también un par de palabras (“en” y “aquí”) de la versión impresa: “—María —le dijo su hermano con voz trémula tocándole en un hombro,— eres madre, aquí te traen tu niño, que olvidaste en casa al venirte; viene llorando...”; obsérvese que la omisión de “en” sirve para eliminar un caso de leísmo del accusativo femenino.
- 16 En lugar de “Y luego de reponerse murmurando ¡qué brutos son los hombres! cayó de hinojos ante su padre preguntando...”, Unamuno escribe en el autógrafo: “Y luego de reponerse murmuró: ¡qué brutos son los hombres! y cayó de hinojos ante su padre preguntando...”.
- 17 De “Y al día siguiente, precisamente al día siguiente de la portentosa cura” (versión del relato publicado en los *Lunes de “El Imparcial”*), el manuscrito, al cabo de una serie de retoques, pasa a “A los pocos días de la portentosa cura[,] no habiendo aún salido de casa la operada”.
- 18 “Se ne conclude che non si tratta di aporie insolubili (sempre l’ultima o sempre la prima), o al contrario di soluzioni tutte egualmente praticabili (in una specie di pironismo filologico), ma di scelte da operare a seconda dei destinatari del testo, senza tuttavia perdere la sua identità”, Paola Italia, *Editing Novecento*, pp. 39-40. Sobre dicha cuestión, véase “Foro – Le volontà dell’autore (Bologna, 2 maggio 2011). Daniel Ferrer, Claudio Giunta, Cristina Urchueguía e Paola Italia”, *Ecdotica*, 8, 2011, pp. 97-141.

En efecto, es muy provechoso aplicar el modelo editorial texto-aparato si las variantes que separan las diferentes redacciones son circunscritas y fácilmente cotejables; en cambio, cuanto mayor sea la distancia entre las versiones conservadas, menores serán las posibilidades de poder reflejar la evolución textual en un aparato¹⁹. Veamos un par de ejemplos de cómo se podría ofrecer el pasaje más complicado de ese relato [Lámina 1]:

5.7. *su mejilla.* 5

Y cuando le lloraron al niño y lo tomaron en brazos esperaron que se volviera loca. Ni una voz, ni un grito: una quietud mortal tan sola. Fijo las ligeras sombras del niño contra sus segundos ojos y quedó positiñola, rendida, sin querer ver más.

— ¿Cuándo podré ir a ver a mi padre? — preguntó.

— ¡Oh! No, torturaría vos — dijo el doctor — No es prudente que volsalgas hasta haberte familiarizado algo con el mundo visual.

Al día siguiente, posiblemente al día siguiente de la portadilla suya, cuando se apagaba. María se gozaba de una suave infancia y a huirse en la escritura de su mundo mundo, vivía en un manzanares lejano, tranquilo, y con los puecos rodes le dijo que su padre, baleado, iba hacia algún tiempo, se estaba muriendo de un nuevo ataque.

El golpe fue espantoso. La luz le quemaba el alma, y las lágrimas no le bastaban ya. Se puso como loca, se fijó en su cuarto, cogió la crucifixión, cerró los ojos y palpándolo, rompió a llorar, exclamando:

— ¡Me visto, mi vista por su vista. ¡Para qué la quiero!

Y levantándose de pronto, se lanzó a la calle. Iba a ver a su

5.7.1/11

1. Fuente: Casa-Museo Unamuno, Universidad de Salamanca.

1. Texto de la versión impresa con aparato evolutivo que reúne las variantes del autógrafo. Aquí las diferentes fases redaccionales del manuscrito se indican con números volados y las sub-fases con letras voladas; los subrayados evidencian las porciones de texto de una fase que se suprime en la sucesiva.

19 Véanse Alfredo Stussi, "Filologia d'autore", *Introduzione agli studi di filologia italiana*, pp. 162-163; y Cesare Segre, "Critique des variantes et critique génétique", *Genesis*, 7 (1995), p. 39.

—¿Cuándo podré ir a ver a mi padre?— preguntó.

—¡Oh! No, todavía no —dijo el doctor—. No es prudente que usted salga hasta haberse familiarizado algo con el mundo visual.

Y al día siguiente, precisamente al día siguiente de la portentosa cura, cuando empezaba María a gozar de una nueva infancia y a bañarse en la verdura de un nuevo mundo, vino un mensajero torpe, torpísimo, y con los peores rodeos le dijo que su padre, baldado desde hacía algún tiempo, se estaba muriendo de un nuevo ataque.

Y al día siguiente, ... portentosa cura] ¹Al día siguiente, precisamente al día siguiente de la portentosa cura, ²A los pocos días de la portentosa cura no habiendo aun salido ³la operada de casa ⁴de casa la operada,

2. Texto de la última fase redaccional del autógrafo con aparato genético que reúne las variantes del autógrafo (**Ms**) y de la redacción impresa (**I**); las flechas separan las diferentes fases y el subrayado se utiliza como en el ejemplo anterior; la sigla T indica la última fase del manuscrito que se corresponde con el texto crítico.

—¿Cuándo podré ir a ver a mi padre?— preguntó.

—¡Oh! No, todavía no —dijo el doctor—. No es prudente que usted salga hasta haberse familiarizado algo con el mundo visual.

A los pocos días de la portentosa cura[,] no habiendo aún salido de casa la operada, cuando empezaba María a gozar de una nueva infancia y a bañarse en la verdura de un nuevo mundo, vino un mensajero torpe, torpísimo, y con los peores rodeos le dijo que su padre, baldado desde hacía algún tiempo, se estaba muriendo de un nuevo ataque.

A los pocos días ... de casa la operada,] Y al día siguiente, precisamente al día siguiente de la portentosa cura, **I** | Al día siguiente, precisamente al día siguiente de la portentosa cura, → A los pocos días de la portentosa cura no habiendo aun salido la operada de casa → **T Ms**

No sabemos exactamente por qué razón Unamuno no volvió a publicar este cuento en un volumen; pero acaso influyó la decisión de aprovechar

esta misma fábula para una pieza teatral. Ahora bien, el drama *La venda* presenta un problemaecdótico análogo al que plantea el relato homónimo, si bien las responsabilidades de los editores tienen que ver, en este caso, más con la *collatio* que con la *recensio*.

Curiosamente, antes de escribir el relato que vería la luz en *Los Lunes de "El Imparcial"*, Unamuno ya había barajado la posibilidad de redactar una pieza que debía titularse *La ciega*, de la que se conservan unos borradores en la Casa-Museo²⁰; pero estos bocetos tienen poco o nada que ver con la obra teatral de *La venda* que se publicó mucho más tarde, el 19 de junio de 1913, en la colección de “El Libro Popular”. De dicha pieza dramática no se conserva solo la versión impresa del '13 –que es la que han seguido García Blanco y todos los editores sucesivos–, sino también “un manuscrito autógrafo que forma[ba] parte de la espléndida colección teatral de don Arturo Sedó”²¹ y que se custodia en el Instituto del Teatro de Barcelona (sign. 83117). García Blanco no reparó en las numerosas variantes redaccionales que separan el autógrafo del texto publicado en 1913 y, sobre todo, no se preguntó si el manuscrito transmitía una redacción anterior o posterior a la impresa. Paulino Ayuso, que volvió a editar la pieza en 1987 para Castalia, ensayó una ordenación cronológica de los testimonios del cuento y del drama: “Conservamos, pues, y por orden cronológico, unas cuatro versiones: los borradores [sc. los bocetos del drama *La Ciega*], [...] el cuento impreso, el manuscrito [sc. el autógrafo del Instituto del Teatro barcelonés], el texto dramático editado”²². Y, además, llevó a cabo un cotejo somero entre aquellos que consideraba los dos últimos estadios del proceso redaccional, ya que señala las variantes del manuscrito que perteneció a Sedó en nota; pero, desafortunadamente, no comprendió que algunas correcciones de dicho testimonio no son de Unamuno, sino de una segunda mano que todavía no ha logrado identificar²³, aunque debía

20 Dio noticia de estos borradores (CMU, 67/86 y 70/10) Manuel García Blanco en el “Prólogo” a Miguel de Unamuno, *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 69.

21 *Ibídem*.

22 José Paulino Ayuso, “Introducción”, en Miguel de Unamuno, *La esfinge. La venda. Fedra*, Madrid, Castalia, 1987, p. 50.

23 Esta segunda mano elimina algunos fragmentos y sustituye numerosas lecciones: “Un bastón” con “Un cayado” en la p. 2, “Eugenia” con “Engracia” en la p. 4, “Ha visto a mi señorita, Señora Eugenia?” con “Ha visto a María, Eugenia?” en la p. 5, “llegó un médico que dijo que se le podía opera[r] para devolverle la vista, y la operó

pertenecer a uno de los directores de las compañías que representaron el drama (con este signo “#”, por ejemplo, dicha mano indica el momento en el cual tiene que salir a escena un determinado personaje, e inserta glosas del estilo “Prudencia”, “ojo” etc.) [Lámina 2].



El hecho de que el autógrafo lleve huellas de su adaptación escénica no es determinante para descifrar su relación con la otra redacción, porque *La venda* se representó tanto antes como después de su publicación en “El Libro Popular”²⁴. Se leyó el 10 de febrero de 1911 en el Teatrillo de los

y se la devolvió y ahora ve ya” con “llegó un sabio y dijo que daría vista y ahora ve ya” en la p. 6, “No se cura con caldos” con “No se cura con esto” en la p. 12, etc.

²⁴ García Blanco, que desconocía esas primeras representaciones, sostenía que la pieza se había estrenado varios años después de su publicación; véase Manuel García Blanco, “Prólogo”, en M. de Unamuno, *Teatro completo*, pp. 66-69; “Introducción”, en Miguel de Unamuno, *Obras completas*, Madrid, Escalicer, t. V, 1968, pp. 46-48.

Hermanos Millares en Las Palmas²⁵ y tuvo luego que esperar otro par de años para llegar a estrenarse, en mayo de 1913, en el Teatro Español de Madrid²⁶. Más tarde, en enero de 1921, subió a las tablas por tercera vez: fueron las del Teatro Bretón de Salamanca; y el periódico salmantino *El Adelanto* celebró este regreso publicando los primeros dos cuadros de la pieza (el 8 y el 10 de enero): se trata, y este es un indicio interesante, de la misma redacción publicada en el '13. Finalmente, unos meses después *La venga* volvió al Teatro Español gracias a la compañía de Francisco Fuentes cosechando un notable éxito, conforme se colige de la reseña que publicó Francisco de Cossío en *El Norte de Castilla* el 13 de junio de 1921.

Las variantes de autor presentes en el manuscrito que fue a parar a la colección Sedò me inducen a poner en tela de juicio la secuencia imaginada por Paulino Ayuso y a suponer, en cambio, que este testimonio transmite una versión posterior a la impresa. En efecto, en varios lugares del autógrafo Unamuno reprodujo o iba a reproducir la misma lección de la versión impresa para luego modificarla. Me limitaré a unos cuantos ejemplos, en los cuales transcribiré antes la versión impresa **I** (según la edición de Paulino Ayuso) y a continuación la del autógrafo **Ms** con el auxilio de algunos signos diacríticos:

>xxxxx<	<i>Tachadura posiblemente tardía</i>
ⁱ >xxxxx<	<i>Tachadura inmediata</i>
[xxxxx]	<i>Añadido posiblemente tardío</i>
ⁱ [xxxxx]	<i>Añadido inmediato</i>
lección1 ⁱ lección2	<i>Sustitución posiblemente tardía</i>
xxxxx>	<i>Integración editorial</i>

1) **Ms** pasa de “se muere”, lección presente en **I**, a “muere”.

DON JUAN. ¡Qué atrocidad! Tal vez nos sucede con la verdad lo que, según las Sagradas Letras, nos sucede con Dios, y es que quien le ve se muere... (Paulino Ayuso, p. 158)

D. J. – No, [sino] para buscarnos la vida... Y acaso ocurra con la

25 Véase Carmen Yolanda Arencibia Santana, “Galdós y Unamuno en la misma hoguera”, *Anales gallosianos*, 42-43 (2007-2008), pp. 31-46.

26 Véanse la reseña sin firma “Notas teatrales”, *ABC*, 26 de mayo de 1913, p. 18; y la de Caramanchel, titulada “Los estrenos en Madrid”, en el periódico mallorquí *La Región*, 29 de mayo de 1913, p. 1.

verdad lo que las Sagradas Letras dicen que *i*[nos sucede con] Dios; y es que quien le ve *>se<* muere. (**Ms**, p. 2)

2) **Ms**, nada más copiar la misma acotación presente en **I**, la modifica.

DON PEDRO. (*a Don Juan, aparte*) Parece loca. (Paulino Ayuso, p. 159)

i>D. P. – (á Don Juan aparte)<

D. P. – (á Don Juan mientras se señala la frente con el dedo) Aca-
so... (**Ms**, p. 3)

3) **Ms** empieza a escribir la lección de **I** (“y jamás se pierde”) y acto
seguido la cambia: “sin jamás perderse”.

SEÑORA EUGENIA. Ciega, sí. Recorre así, con su bastón, la ciudad
toda y jamás se pierde. [...] (Paulino Ayuso, p. 160)

S^a Eug. – Ciega, sí. Recorre con su bastón, como la ven, la ciudad
toda *i>y<* sin jamás perderse en ella. [...] (**Ms**, p. 4)

4) Nueva sustitución inmediata de **Ms**, que reemplaza “llenó” (**I**)
con “hartó”.

CRÍADA. ¿Al abuelo? ¡Ella no! Al que lo han llevado a que lo vea es
al niño. Y cuando volvió le llenó de besos [...] (Paulino Ayuso, p. 164)

la cr. – Al abuelo? Ella no. Al que lo han llevado á que lo vea es al
niño. Y cuando lo volvieron á traer ella le *>llenó<* hartó de besos
[...] (**Ms**, p. 10)

5) Aunque la frase cambie significativamente en las dos versiones,
es interesante que **Ms** sustituya “tiene”, presente también en **I**, con
“tenga”.

MARTA. ¿Hoy? ¡Lo dudo! Tiene mucho que hacer, tarea para unos
días. (Paulino Ayuso, p. 168)

Mt – Hoy? lo dudo. Creo que *“tiene b”tenga* tarea para días. (**Ms**,
p. 14)

6) Otra sustitución presuntamente tardía en la cual **Ms** modifica la
primigenia lección coincidente con **I**.

JOSÉ. Sí, con el silencio se la conjura. (Paulino Ayuso, p. 174)

J. – Sí, con *“el silencio b”no mentarla* se la conjura. (**Ms**, p. 22)

En definitiva, en las dos tradiciones que acabo de delinear de esta forma tan superficial, un filólogo sin duda escogería una versión (o la redacción impresa o la última fase de los autógrafos), confinando en un aparato evolutivo o genético las variantes de la otra. Y si por un casual decidiera preparar la edición del manuscrito Sedò –lo cual sería oportuno no solo porque en mi opinión, como he dicho, parece transmitir una versión sucesiva respecto a la de 1913, sino también porque esta redacción no se ha vuelto a publicar desde 1939²⁷–, entonces podrían acompañar al texto un aparato genético que explique la evolución redaccional desde el impreso al manuscrito y una sección de notas que, entre otras cosas, aclare las intervenciones de la segunda mano. De este modo:

Escena 4 Dichos y la S^a Eugenia

¹D. P. – (a la señora Eugenia que pasa, indicándole a lo lejos a María) Loca, ¿eh?

²S^{ra} Eug. – ¿Loca? no; ciega.

³D. P. – ¿Ciega?

⁴S^{ra} Eug. – Ciega, sí. Recorre con su bastón, como la ven, la ciudad toda sin jamás perderse en ella. Conoce a maravilla sus callejas y rincones todos. Se casó hará cosa de un año y casi a diario va a ver a su padre, muy viejecito ya, que habita en un barrio de las afueras. Pero ¿es que no son de la ciudad ustedes?

Escena 4 / Dichos y la S^a Eugenia] falta en I

1. (a la señora Eugenia que pasa ... ¿Loca, eh?] (A la señora Eugenia, que pasa) Loca, ¿no es verdad? **I**

3. ¿Ciega?] Ciega. **I** (probable error)

4. Reco rre] Recorre así **I** **como la ven, la ciudad toda]** la ciudad toda **I** **sin jamás perderse en ella.]** y jamás se pierde. **I** ||>y< sin jamás perderse en ella. **Ms** (variante inmediata; la "y" tachada sugiere que el autor iba a escribir las mismas palabras de **I**) **a maravilla]** falta en **I** **a diario]** todos los días **I** **muy**

27 Apareció en el periódico *Domingo*, III, n. 139, 15-X-1939, p. 3; cfr. José Paulino Ayuso, "Introducción", en Miguel de Unamuno, *La esfinge. La vendetta. Fedra*, Madrid, Castalia, 1987, p. 49, nota 68.

**viejecito ya,] falta en I habita] vive I no son de la ciudad
ustedes?] ustedes no son de la ciudad? I**

Notas

Dichos y la S^{ra} Eugenia. La segunda mano tacha “Eugenio” y lo sustituye con “Engracia” porque el mismo autor, en el elenco incial de las *dramatis personae*, había cambiado el nombre a este personaje.

3. EL AUTÓGRAFO ACÉFALO DE “DEL SENTIMIENTO TRÁGICO DE LA VIDA”

Ya me he ocupado en otras ocasiones de algunos proyectos unamunianos reciclados en el más importante texto filosófico del que fue Rector de Salamanca; y hasta he dado a conocer, en colaboración con Bresadola, el plan de dicha obra²⁸. Ahora voy a examinar el autógrafo de los capítulos VIII-XII de *Del sentimiento trágico de la vida* conservado en la Vaticana de Roma (sign.: Autografi Paolo VI, 28 ter), cuya existencia creo que se le ha escapado hasta ahora a todos los estudiosos del maestro vasco, aunque ya diera noticia de este manuscrito el catálogo *Testimoni dello spirito. Mostra di autografi offerti a Paolo VI nell'ottantesimo anno per la Biblioteca Apostolica Vaticana* (1979)²⁹. Duilio Susmel donó a Paolo VI este manuscrito junto con una carta autógrafa de Unamuno a Odoardo Campa, primo de Gilberto Beccari, y otros materiales relacionados con don Miguel procedentes del archivo del mismo Campa³⁰.

28 Miguel de Unamuno, *Meditaciones evangélicas*, ed. P. Tanganelli, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2006; Paolo Tanganelli y Andrea Bresadola, “El Plan de *Del sentimiento trágico*”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 44 (2007), pp. 143-200; Paolo Tanganelli, “Del erostratismo al amor de Dios: en torno al avantexto de *Del sentimiento trágico de la vida*”, en *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra. II*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, pp. 175-194. Giulia Giorgi, “Estudio y edición de *A la juventud hispana*: un proyecto clave en el proceso creativo de *Del sentimiento trágico de la vida*”, *Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno*, [en prensa], nos proporciona una tesela fundamental para reconstruir el mosaico de los proyectos confluidos en *Del sentimiento trágico*.

29 Véase *Testimoni dello spirito. Mostra di autografi offerti a Paolo VI nell'ottantesimo anno per la Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano, LEV, 1979, p. 372.

30 El fondo Campa donado por Susmel se ha dividido en tres carpetas: 1) la primera contiene el autógrafo de *Del sentimiento trágico* (sign. Autogr. Paolo.VI.28.ter); 2)

Las cuartillas recuperadas, de las cuales quisiera ofrecer en los próximos años una edición con doble aparato, genético y evolutivo, debieron formar parte del manuscrito que Unamuno envió a Gilberto Beccari para que vertiera su texto al italiano. Como es sabido, Beccari tradujo, entre 1913 y 1914, los primeros seis capítulos para la colección “Biblioteca di Filosofia Contemporanea” de la Libreria Editrice Milanese, dirigida por su primo Odoardo Campa, con el cual firmaría diez años más tarde la versión italiana de la segunda parte de *Del sentimiento trágico de la vida* (La Voce, Florencia, 1924)³¹.

Para citar los fragmentos del manuscrito se utilizarán los siguientes signos diacríticos:

>xxxxx<	<i>Supresión posiblemente tardía.</i>
<i>'>xxxxx<</i>	<i>Supresión inmediata.</i>
[xxxxx]	<i>Añadido presuntamente tardío.</i>
'[xxxxx]	<i>Añadido inmediato.</i>
xxxxx»	<i>Integración editorial.</i>
•lección1» lección2	<i>Sustitución inmediata: la flecha bicolor equivale a “se reemplaza en seguida con”; es posible que se den varias sustituciones inmediatas concatenadas.</i>
ªlección1 b'lección2	<i>Sustitución presuntamente tardía.</i>

en la segunda se custodia la carta autógrafa de Unamuno que lleva la fecha del 3 de diciembre de 1912, junto con varios recortes de periódicos sobre el autor vasco recopilados por el mismo Campa (Autogr. Paolo.VI.28.n.597 ff. 0001-0003); 3) en la tercera se hallan materiales muy variados, entre los cuales cabe destacar unos apuntes autógrafos de Campa, las pruebas de los últimos dos capítulos de una traducción italiana de *Del sentimiento trágico*, una carta de Fernando de Unamuno Lizarraga, tres cartas de Manuel García Blanco a Odoardo Campa, así como las copias de las misivas que remitió el primo de Beccari al editor de las *Obras Completas* (Autogr. Paolo.VI.6.n.86).

31 En la copia de una carta de Campa a García Blanco del 31-X-1960 (Autogr. Paolo. VI.6.n.86, ff. 102-103), aquel reivindica ser el único traductor de la segunda parte en un español bastante inseguro: “De esto [sic] trabajo [sc. la traducción de la primera parte de *Del sentimiento trágico*] dejé el mérito a mi primo, dado que por su medio habíamos alcanzado el M.S. Pero constante fue mi colaboración con mi primo. Vino la guerra, el destino llevó en [sic] Rusia adonde permanecí cinco años. Regresado en [sic] Florencia tuve que afrontar yo solo la segunda parte del SENTIMIENTO. [...] Beccari, empeñado en otros trabajos, declinó francamente toda colaboración”.

El autógrafo de la Vaticana se indicará con la sigla **Ms**, remitiendo a las cuartillas numeradas por el autor (con la abreviación c./cc.). Las dos primeras ediciones se citarán, sin especificar las páginas correspondientes, con las siglas **R** para la de *La España Moderna* (que publicó los doce capítulos de diciembre 1911 a diciembre 1912) y **V** para la de la editorial Renacimiento (que tuvo que editarse en el '13, aunque en el catálogo de Palau se feche en 1912).

3.1. *Descripción*

El testimonio comprende 461 cuartillas, por regla general escritas por una cara, que presentan una doble numeración: en el ángulo superior derecho, la del mismo autor, quien numeró las cuartillas de cada artículo; en el ángulo inferior derecho, una numeración moderna de todas las cuartillas desde la n. 1 hasta la n. 461. Se trata de la parte final del cap. VIII y de los cuatro capítulos siguientes (del IX al XII) de *Del sentimiento trágico de la vida*; pero algunas cuartillas del cap. VIII se han traspapelado y colocado erróneamente después del cap. XII. Los capítulos IX, X y XI van encabezados por hojitas de forma irregular, sin numeración, que deben ser los restos de los sobres que contenían las cuartillas de dichos artículos: en el centro de estas hojitas destaca el número romano del capítulo correspondiente, trazado con lápiz, mientras que en el ángulo superior derecho se indica, en números arábigos y con pluma, la cantidad de cuartillas que forman el capítulo.

La foliación unamuniana de las cuartillas se puso primero con lápiz y en un segundo momento con tinta para facilitar la inserción de los añadidos más largos; así que las huellas de la primitiva numeración con lápiz permite reconstruir la estratificación de los diferentes segmentos textuales que forman cada capítulo.

En la descripción del contenido se hace referencia a la foliación moderna:

ff. 1-40 – Cuartillas 53-92 del cap. VIII según la numeración unamuniana; el autor utilizó también la vuelta de las siguientes cuartillas: f. 8 (cuartilla 60); f. 32 (cuartilla 84); f. 34 (cuartilla 86); f. 38 (cuartilla 90).

- f. [40bis] – Hojita con el número “IX”; en el ángulo superior derecho, con letra más pequeña: “89”.
- ff. 41-129 – Cuartillas 1-89 del cap. IX según la numeración unamuniana.
- f. [129bis] – Hojita con el número “X”; en el ángulo superior derecho, con letra más pequeña: “121”; hay algunos signos tachados que no logro descifrar y una palabra, trazada por una mano diferente, que podría ser “Piestelle”.
- ff. 130-250 – Cuartillas 1-121 del cap. X según la numeración unamuniana; el autor utilizó también el reverso de las siguientes cuartillas: f. 175 (cuartilla 46), f. 186 (cuartilla 57), f. 211 (cuartilla 82), f. 213 (cuartilla 84), f. 221 (cuartilla 92).
- f. [250bis] – Hojita con el número “XI”; en el ángulo superior derecho, con letra más pequeña: “105” (repetido más abajo con lápiz); otra mano escribió también: “Mss Unamuno”.
- ff. 251-355 – Cuartillas 1-105 del cap. XI según la numeración unamuniana; el autor utilizó también el reverso de las siguientes cuartillas: f. 266 (cuartilla 16), f. 272 (cuartilla 22), f. 301 (cuartilla 51), f. 326 (cuartilla 76). La numeración moderna demuestra que se descolocó la cuartilla 63 (f. 316), que no figura entre la 62 (f. 312) y la 64 (f. 313).
- ff. 356-455 – Cuartillas 1-98 del cap. XII según la numeración unamuniana, que es bastante irregular: entre las cuartillas 1 (f. 356) y 2 (f. 358), aparece, en el f. 357, la cuartilla 1bis; y entre las cuartillas 6 (f. 362) y 7 (f. 364), se encuentra una sin número (f. 363). Unamuno utilizó también el reverso de las siguientes cuartillas: f. 371 (cuartilla 14), f. 396 (cuartilla 39), f. 425 (cuartilla 68), f. 437 (cuartilla 80), f. 440 (cuartilla 83).
- ff. 456-461 – Cuartillas 47-52 del cap. VIII según la numeración unamuniana; el autor utilizó también el reverso de las siguientes cuartillas: f. 456 (cuartilla 47), f. 458 (cuartilla 49).

El hecho de que la firma unamuniana luzca al final de cada ensayo o capítulo sugiere que precisamente estas cuartillas –antes de viajar a Italia para que las tradujera Beccari– pudieron haberse enviado a la revista de Lázaro Galdiano.

3.2. “*Usus scribendi*” unamuniano

La preparación del autógrafo fue bastante apresurada, como revelan los numerosos *lapsus calami*³² –por lo general, de fácil enmienda–, además de la puntuación descuidada y carente principalmente de comas. Si fueron estas las mismas cuartillas que se entregaron a Lázaro Galdiano, sería entonces necesario conjeturar que la revisión de la puntuación se confió a los correctores de *La España Moderna* y a la sucesiva revisión unamuniana de las pruebas³³.

El texto de la revista presenta, respecto al manuscrito, algunas pequeñas variantes atribuibles al autor que impiden descartar del todo la posibilidad de que existiera una versión intermedia manuscrita entre **Ms** y **R**, en la cual el polígrafo bilbaíno introdujera justo esos pequeños retoques (y quizás revisara ya la puntuación); pero yo considero bastante más probable que Unamuno, según su costumbre, insertara dichas variantes en las mismas galeradas.

Entre las características más significativas de la lengua de **Ms**, cabe destacar un par de casos de leísmo del acusativo femenino que obviamente derivan del sustrato dialectal bilbaíno: incidencia que marca el sistema pronominal de don Miguel durante toda su vida y que ya he señalado en el autógrafo de la novela *Nuevo Mundo* (1895-96)³⁴. Dichas ‘efraccio-

32 “...l'autografia non garantisce la corrispondenza all'«originale = testo interiore dell'autore» a causa della possibile presenza in ogni autografo di segmenti involontariamente non corrispondenti al testo interiore, che l'autore avrebbe senz'altro corretto se avesse esaminato il suo scritto con maggiore attenzione (errori pertanto da distinguere accuratamente da quelli 'oggettivi' dovuti ad ignoranza o incapacità dell'autore, e che quindi sono autentici, corrispondendo alla sua intenzione)”, Elio Montanari, *La critica del testo secondo Paul Maas*, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2003, p. 14. Acerca de los errores de autor, puede verse Michael D. Reeve, “Errori in autografi”, *Manuscripts and Methods. Essays on Editing and Transmission*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 3-23.

33 También en otros casos sabemos que las ediciones supuestamente controladas por Unamuno no respetan su voluntad; véase Norbert von Prellwitz, “Le edizioni dei sonetti di Unamuno e la volontà dell'autore”, *Ecdotica e testi ispanici. Atti del Convegno di Verona, 18-19-20 giugno 1981*, Verona, Grafiche Fiorini, 1982, pp. 125-134.

34 Véase Paolo Tanganelli, “Los borradores unamunianos (algunas instrucciones para el uso)”, en Bénédicte Vauthier – Jimena Gamba Corradine (coords.), *Critica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos. Aportaciones a*

nes' del sistema pronominal etimológico (“compadecerles” en lugar de “compadecerlas” y “le llaman” en lugar de “la llaman”), que contribuyen a configurar el idiolecto unamuniano, se cuelan en **R** y se transmiten a **V**, manteniéndose –a mi juicio muy oportunamente– también en la reciente edición de Orringer³⁵:

En Dios vive todo y en su padecimiento padece todo y al amar a Dios amamos en Él a las criaturas, así como al amar a las criaturas y compadecerles amamos en ellas y compadecemos a Dios. [Ms, IX, cc. 72-73]

Y a la pasión que se expresa por esta retórica le llaman egotismo los de la ciencia ética, y el •**egotismo ese**➤ **tal egotismo** es el único verdadero remedio del egoísmo, de la avaricia espiritual, del vicio de conservarse y ahorrarse y no de tratar de perennizarse dándose. [Ms, XI, c. 74]

Otras peculiaridades gráficas del manuscrito son la presencia de algunas formas arcaizantes, como el verbo *absorver* y el sustantivo *mobilidad*, además del uso antiacadémista de la *j* en lugar de la *g* para la fricativa velar sorda, como en este caso:

Y no •**he**➤ **ha** de pasar por alto el lector que he estado operando sobre mí mismo; que ha sido este un trabajo de auto-cirujía y sin más anestésico que el trabajo mismo. [Ms, XII, f. 68]

auto-cirujía **Ms**] auto-cirugía **R V**

4. LAS VARIANTES DE AUTOR EN **R**

El texto publicado en *La España moderna* introdujo una serie de errores mecánicos que deturparían toda la tradición impresa sucesiva (*vid. infra*)

una poética de transición entre estados, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 73-96 (pp. 81-83).

35 Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* y *Tratado del amor de Dios*, ed. Nelson Orringer, Madrid, Tecnos, 2005. Orringer, al no adoptar un criterio claro de fijación textual para elegir entre las variantes de **R** y **V**, contamina los dos estadios redaccionales.

§6.), ya que Unamuno no detectó estas corruptelas ni siquiera cuando preparó la edición de **V** a partir de **R**. Pero, al lado de estos errores indudables, la versión de la revista presenta también numerosas variantes con respecto a **Ms**: de la mayoría de estas innovaciones ‘aceptables’ no es posible establecer si se deben a la revisión del autor o más bien fueron insertadas en fase de composición o corrección tipográfica del texto por otros sujetos; existe, sin embargo, un reducido grupo de lugares de **R** donde parece segura la intervención autorial³⁶. Se trata, sobre todo, de pequeños añadidos, como la inserción de “y me estruja” en este fragmento:

Creo en Dios como creo en mis amigos, por sentir el aliento de su cariño y su mano invisible e intangible que me trae y me lleva, por tener íntima conciencia de una providencia particular y de una Mente Universal que me traza mi propio destino. [**Ms**, IX, c. 27]
me lleva **Ms**] me lleva y me estruja **RV**
Mente Universal **Ms R**] mente universal **V**

O del sintagma “su hermano” en este otro:

Y si Caín no hubiese matado a Abel habría acaso muerto a manos de este. [**Ms**, XI, c. 57]
a Abel **Ms**] a su hermano Abel, **RV**

Asimismo, considero que se debería atribuir al mismo autor la corrección de “es más divino” con “sería más divino”, cuya finalidad es ajustar mejor la traducción de unos versos de Browning (en los cuales se lee “were diviner”):

36 Lucia Bertolini ha llevado a cabo un examen modélico de las variantes autoriales que es posible reconocer dentro la *varia lectio* de la redacción en vulgar del tratado sobre la pictura escrito por Leon Battista Alberti, al basarse en los hábitos de corrección documentados en otros escritos autógrafos del humanista transalpino; véase Lucia Bertolini, “Discussione delle testimonianze manoscritte”, en Leon Battista Alberti *De pictura [redazione volgare]*, Florencia, Polistampa [Edizione Nazionale delle Opere di Leon Battista Alberti], 2011, pp. 79-162 (136-162).

For the loving worm within its clod,
Were diviner than a loveless god
Amid his worlds, I will dare to say.

•“El gusano que ama en su terrón ➤ “Me atreveré a decir que el gusano que ama en su terrón es más divino que un dios sin amor entre sus mundos” dice Roberto Browning... [Ms, VIII, c. 83]
god Ms R] God V
es más divino Ms] sería más divino RV

Y la mano unamuniana parece responsable asimismo de otras pequeñas sustituciones, como, por ejemplo, las siguientes:

Pero tuvo su segunda parte porque ese Fausto era el Fausto anecdótico y no el categórico de Goethe, y volvió a entregarse a la Cultura, a Helena, y a engendrar en ella a Euforión acabando todo con aquello del eterno-femenino entre coros místicos. [Ms, XII, cc. 10-11]
su segunda parte porque ese Fausto Ms] esa segunda parte, porque aquel otro Fausto RV

Wells, en su libro *Anticipations* nos dice que “los hombres activos y capaces de toda clase de profesiones religiosas de hoy en día tienden en la práctica a no tener para nada en cuenta (*to disregard ... altogether*) la cuestión de la inmortalidad.” Y es por lo que las profesiones religiosas de esos hombres activos y capaces a que Wells se refiere no suelen pasar de ser una mentira y una mentira sus vidas si quieren basarlas sobre religión. [Ms, XI, cc. 16-17]
de profesiones Ms] de confesiones RV
las profesiones Ms] las confesiones RV

Y así como se cree en Él por amor, puede también creerse por temor y hasta por odio como creía en •el ➤ Él aquel ladrón Vanni Fucci a quien el Dante hace insultar a Dios con torpes gestos desde el Infierno. (Inf. XXV. 1-3) [Ms, IX, cc. 23-24]

insultar a Dios Ms] insultarle RV (*variante de autor para evitar la repetición de “Dios”*)
(Inf. XXV. 1-3) Ms] (Inf. XXV, 1. 3.) R (Inf. XXV, 1, 3). V (*evidente error de composición tipográfica: la numeración de la Commedia en R y V carece de sentido, ya que Unamuno se refiere al terceto inicial del canto XXV del “Infierno”*)

Si bien, como apuntaba, hay muchas variantes en **R** que no se pueden juzgar con certeza de la pluma unamuniana³⁷, opino que, si se decidiera abordar una edición de la primera edición en revista, se deberían corregir en el texto crítico solo los errores seguros que transmiten los ensayos de *La España Moderna* –de los que hablaré luego–, conservando en cambio todas esas innovaciones de borrosa paternidad³⁸; y obviamente dos aparatos tendrían que acompañar el texto: uno genético, con las variantes de **Ms**; y otro evolutivo, con las variantes de **V** (y de las reediciones sucesivas, caso de haber evidencia de intervenciones autoriales en ellas).

5. LAS VARIANTES DE AUTOR EN **V**

La primera edición en volumen de *Del sentimiento trágico* se preparó utilizando **R** como texto base: imagino que el autor vasco envió a la editorial madrileña Renacimiento unos recortes de los ensayos de *La España Moderna* con sus correcciones autógrafas. La revisión de **R** no fue particularmente esmerada, pues a Unamuno se le escaparon varias alteraciones de su original, y solo logró detectar unos pocos fallos. Subsanó el nombre de la mística de Foligno, sustituyendo el equivocado “Angeles”, de **R**, por “Angela” (con tan mala suerte que el tipógrafo de **V** cometió luego una errata precisamente en la composición del topónimo italiano: “Foligo”):

-
- 37 En esta categoría figuran muchas omisiones; por ejemplo, **R** (y luego, en consecuencia, **V** y toda la tradición posterior) omite “nuestro” en un fragmento (“Qué es, en efecto, existir y cuándo decimos que una cosa existe? Existir es ponerse algo de tal modo fuera de nosotros que precediera a nuestra percepción de ello y pueda subsistir fuera nuestro cuando desaparezcamos.” [**Ms**, IX, f. 32]) y “en Él” en otro (“Porque Dios no muere y quien espera en Dios en Él vivirá siempre.” [**Ms**, IX, f. 44]).
- 38 Quizás porque el valor que se reconoce a las impresiones en la escuela filológica italiana es mucho más alto que en la tradición anglosajona: “Tra autorità dell'autore e autorità della stampa, nella teoria e nella prassi filologica anglosassone, il peso specifico della prima (quale viene ricostruita dal filologo *alias* editore critico) è assolutamente preponderante, tanto da giustificare l'emendazione del testo stampato nei luoghi che siano riconosciuti [...] come non dovuti alla volontà dell'autore”, Paola Italia, *Editing Novecento*, pp. 30-31.

Y al fin los de entre aquellos solitarios que nos han contado sus coloquios a solas con Dios han hecho una obra eternizadora, •**han**➤ **se han** metido en las almas de los demás. Y ya solo con eso, con que el claustro haya podido darnos un Eckart, un Suso, un Taulero, un Ruisbroquio, un Juan de la Cruz, una Catalina de Siena, una Angela de Foligno, una Teresa de Jesús está justificado el claustro³⁹. [Ms, XI, c. 83]

Angela Ms V] Angeles R

Foligno Ms R] Foligo V

Y se dio cuenta, además, de una de las tantas banalizaciones inconscientes del cajista de la revista, que había confundido la *difficilior* “reputaba” con “respetaba” (error que difícilmente habría podido enmendar de forma conjetal alguien que no fuera el mismo autor⁴⁰):

...le decía que conviene obedecer y creer a las determinaciones de los superiores y que reputaba aquel escrito “como una poesía o bien un ensueño, y por tal recíbalo •**su**➤ **Vuestra** Alteza.” [Ms, XII, c. 15]

reputaba Ms V] respetaba R

Entre los otros retoques de V atribuibles al autor, algunos son consecuencia del nuevo macrotexto, o sea, del hecho que los artículos recopilados habían de transformarse en un libro; lo cual, en las referencias internas, obligó a sustituir casi siempre “ensayo/s” con “capítulo/s” u “obra”, así como a reemplazar “esta misma revista” con “*La España Moderna*”:

(*) En mi ensayo “¿Qué es verdad?” publicado en esta misma revista, número >**del 1º**< de marzo de 1906, tomo 207 [Ms, IX, c. 5, nota] en esta misma revista Ms R] en *La España Moderna* V

39 Aunque figure en los tres testimonios “Taulero”, Orringer prefiere, por razones que desconozco, la variante “Tablero”.

40 En cambio, no cabe atribuir con seguridad a Unamuno el arreglo *ope ingenii* de la omisión del verbo “es” en otro punto de este capítulo. Ms trae en la cuartilla 52 del cap. XII: “Y es la tragedia cómica, irracional; es la pasión por la burla y el desprecio”. El descuido de R (“Y la tragedia cómica, irracional; es la pasión por la burla y el desprecio”) es remediado en V cambiando simplemente la puntuación (“Y la tragedia cómica, irracional, es la pasión por la burla y el desprecio”).

No creo excusado remitir al lector una vez más a cuanto dije al final del sexto de estos ensayos, aquel •sobre➤ titulado “En el fondo del abismo”... [Ms, IX, c. 89]

del sexto de estos ensayos Ms R] del sexto capítulo V

Hace ya más de un siglo, en 1804, el más hondo y más intenso de los hijos espirituales del patriarca Rousseau, el más trágico de los sentidores franceses, sin excluir a Pascal, Sénancour, en la carta XC de las que constituyen aquella inmensa monodia de su *Obermann* escribió las palabras que van como lema a la cabeza de este ensayo... [Ms, XI, cc. 10-11]

ensayo Ms R] capítulo V

Todos merecen salvarse, pero merece ante todo y sobre todo la inmortalidad, como en mi anterior ensayo dejé dicho... [Ms, XI, c. 16]
ensayo Ms R] capítulo V

Y puesto que los españoles somos católicos, sepámoslo o no lo sepamos, queriéndolo o sin quererlo, y aunque alguno de nosotros presuma de racionalista o de ateo, acaso nuestra más honda labor de cultura y lo que vale más que de cultura, de religiosidad –si es que no son lo mismo– es tratar de darnos clara cuenta de ese nuestro catolicismo subconsciente, racial o popular. Y esto es lo que he tratado de hacer en estos ensayos. [Ms, XI, c. 101]

racial Ms] social R V (*podría tratarse de una variante de autor insertada en R*)

en estos ensayos Ms R] en esta obra V

Su muerte y su resurrección. Y hay una filosofía, y hasta una metafísica quijotesca, y una lógica y una ética quijotescas también y una religiosidad –religiosidad católica española– quijotesca. Es la filosofía, es la lógica, es la ética, es [105] la religiosidad que he tratado de esbozar y más de sugerir que de desarrollar en estos ensayos. [Ms, XI, cc. 104-105]

en estos ensayos Ms R] en esta obra V

El pulimento que llevó a cabo el antiguo Rector de Salamanca en esta fase de revisión no se puede reconstruir tan fácilmente. Creo que fue su mano la que intervino en una frase interrogativa, que no iba precedida por el

signo ortográfico “;” ni en el autógrafo ni en la revista, al considerarla demasiado larga:

¿Pero dirá alguien que esa que llamamos ley de la gravitación universal u otra cualquiera ley o un principio matemático es una realidad propia e independiente, es un ángel, es algo que tiene conciencia de sí y de los demás, es persona? No, no es más que una idea sin realidad fuera de la mente del que la concibe. [Ms, VIII, cc. 64-65]

demás, es persona? Ms R] demás. ¿Qué es persona? V

Y posiblemente fue de nuevo su pluma la que que limó estos pasajes diferentes:

Creer, vuelvo a decirlo, es dar crédito a uno y se refiere a persona. Digo que sé que hay un animal llamado caballo y que tiene estos y aquellos caracteres porque lo he visto y que creo en la existencia del llamado jirafa u •o[?]ito➤ ornitorrinco y es que •el➤de este o el otro modo, porque creo a los que aseguran haberlo visto. [Ms, IX, cc. 16-17]
jirafa Ms] girafa R V

es que Ms] que es R que sea V (*en Ms hay un lapsus calami: Unamuno invierte las palabras; R corrige este desliz y V introduce una probable variante de autor*)

Apenas hay quien sacrificara la vida por mantener que los •dos angulos➤ tres ángulos de un triángulo valgan dos rectos, pues tal verdad no necesita del sacrificio de nuestra vida, mas en cambio muchos han perdido la vida por mantener su fe religiosa y es que los mártires hacen la fe más aún que fe los mártires. [Ms, IX, cc. 17-18]
que fe Ms R] que la fe V

Y no es que Don Quijote no comprenda lo que comprende el que así “se le habla, el que procura resignarse y aceptar la vida y la verdad racionales. [Ms, XII, c. 92]

el que Ms R] quien V

Pero en otros puntos no es posible saber si se trata de errores de composición tipográfica o de retoques del polígrafo bilbaíno; es lo que sucede con la omisión de “luego” en este fragmento:

Una y otra vez durante mi vida heme visto en trance de suspensión sobre el abismo, una y otra vez •me he encon~~trado~~► **heme encon-
trado** *en **sobre** encrucijadas en que se me abría un haz de sende-
ros, tomando uno de los cuales renunciaba a los demás, pues que los
caminos de la vida son irrevertibles, y una y otra vez en tales únicos
momentos he sentido el empuje de una fuerza conciente, soberana
y amorosa. Y •abrensele a uno luego las► ábresele a uno luego la
senda del Señor... [Ms, IX, c. 28]

luego **Ms R**] *om. V*

O con la sustitución de “cuentan” con “encuentran”, palabras tan parecidas gráficamente, en este otro:

Para estos tales –entre los que se cuentan principalmente los jesui-
tas– hay dos negocios... [Ms, XI, cc. 46-47]
se cuentan **Ms R**] se encuentran **V**

No obstante, no puede constituir un obstáculo insuperable esta dificultad de discernimiento entre variantes de copia (porque esto son, al fin y al cabo, las innovaciones del cajista) y variantes de autor; análogamente a lo que he afirmado acerca de una edición de **R**, vuelvo a sostener que, si se preparara una edición de **V** –con aparato genético que recoja las variantes de **Ms** y **R**–, todas estas innovaciones aceptables del volumen de la Editorial Renacimiento a mi juicio deberían pasar al texto crítico, del cual habría que desechar tan solo los errores indudables insertados tanto en **R** como en el mismo **V**.

6. LOS ERRORES DE COPIA DE **R**

El autógrafo de la Vaticana nos permite reconocer y enmendar los errores mecánicos que se deslizaron en la serie de ensayos de *La España Moderna*, y que, por consiguiente, han pasado a la tradición impresa de *Del sentimiento trágico de la vida*. Con toda probabilidad, estos errores los cometió el cajista; pero no cambiaría su condición ontológica si, por un casual, se descubriera que Unamuno mandó a la revista de Lázaro Galdiano otro manuscrito

posterior a **Ms** donde ya figurases algunos o muchos de estos errores: en efecto, tendríamos que seguir considerándolos todos como unas corruptelas involuntarias, porque el autor, cuando ejerce la función de copista de sí mismo, puede equivocarse igual que cualquier otro amanuense.

Los editores de *Del sentimiento trágico* han logrado corregir *ope ingenii* pocos errores de **R**; por lo que atañe a la parte que es posible cotejar con el autógrafo, en la reciente edición de Orringer se arreglan en el texto tan solo unas pequeñas erratas (en los ejemplos siguientes, la edición mencionada coincide con **Ms**):

Es lo bello, lo eterno de las cosas lo que despierta y enciende nuestro amor a ellas o es nuestro amor a las cosas lo que nos revela lo bello, lo eterno de ellas? [Ms, IX, c. 52]

a ellas **Ms**] a ella **RV**

Así dijo en uno de sus sermones el Rev. Phillips Brooks, obispo que fué de Massachusetts, el gran predicador unitariano (v. *The Mystery of iniquity and other sermons, sermon XVI*) [Ms, IX, c. 14] sermon XVI **Ms**] sermon XII **RV**

La conciencia, el ansia de más y más y cada vez más, el hambre de eternidad y sed de infinitud, •el apetito► las ganas de Dios, jamás se satisfacen; cada conciencia quiere ser ella y ser todas las demás sin dejar de ser ella, quiere ser Dios. Y la materia, la inconciencia, tiende a ser menos, cada vez menos, a no ser nada, siendo la suya una sed de reposo. [Ms, IX, c. 84]

y cada vez **Ms**] cada vez **RV** (*variante*)
inconciencia **Ms**] conciencia **RV**

Y entre las armas de vencer hay también la de la paciencia y la resignación apasionadas, llenas de actividad y de anhelo anteriores. [Ms, XI, c. 70]

anhelo **Ms**] anhelos **RV** (*variante*)
anteriores **Ms**] anteriores **RV**

¿Cómo escapar a una u otra pedantería, a una u otra afectación si el hombre natural no es sino un mito y somos artificiales todos? [Ms, XII, c. 89]
pedantería, a una **Ms**] pedantería, o una **RV**

La ayuda que nos brinda **Ms** es, por lo tanto, sumamente valiosa. Gracias a este documento, por ejemplo, logramos identificar algunos pequeños saltos de igual a igual, quizás el más común de los errores ópticos:

Nuestra pobre e imperfecta concepción de un Dios varón, de un Dios con largas barbas y voz de trueno, de un Dios que impone preceptos y pronuncia sentencias, de un Dios Amo de Casa, *Pater familias* a la romana, necesitaba compensarse y completarse, y como en el fondo no podemos concebir al Dios personal y vivo no ya por encima de rasgos humanos mas ni aun por encima de rasgos varoniles y menos un Dios neutro o hermafrodita, acudimos a darle un Dios femenino y junto al Dios Padre hemos puesto a la Diosa Madre, a la que perdona siempre porque como mira con amor ciego ve siempre el fondo de la culpa y en ese fondo la justicia única del perdón... [Ms, VIII, cc. 56-57]

varón, de un Dios **Ms**] *om. R V* (*omissio ex homoiot.* de un Dios)

¿Cuál es nuestra verdad cordial y antiracional? La de la inmortalidad del alma humana, la de la persistencia sin término alguno de nuestra conciencia, la de la finalidad humana del Universo. [Ms, XI, cc. 9-10]

antiracional **Ms**] antirracional **R V**

La de la inmortalidad **Ms**] La inmortalidad **R V**

Y es porque el sentimiento no ya ético, sino religioso de nuestros sendos oficios, de nuestras respectivas zapaterías, anda muy bajo. [Ms, XI, c. 42]

de nuestros sendos oficios, **Ms**] *om. R V* (*salto de "de nuestros" a "de nuestras"*)

También otras omisiones son claramente involuntarias, como, por ejemplo, la confusión del estado americano de “Nueva Inglaterra” con “Inglaterra” (trivialización de la que fue responsable sin duda el tipógrafo de *La España Moderna*):

Ambas disposiciones [de ánimo] no pueden •**excluirse una**➤**estar separadas una** de otra por un oceano o una cordillera. En ciertas naciones y •**regiones**➤**tierras** como por ejemplo entre los judíos y

en nuestra propia Nueva Inglaterra se mezclan mucho. Pero en general dividen así al mundo. El Oriente cree en •el **crepúsculo del misterio**➤ **la luz de luna del misterio**, el Occidente en el mediodía del hecho científico. [Ms, IX, c. 13]

Nueva Inglaterra Ms] Inglaterra RV (*error de fácil enmienda, ya que pocas líneas arriba se habla de la ciudad de Boston*⁴¹)
al mundo Ms] el mundo RV

A veces las pérdidas de texto son menos acusadas y se reducen a corruptelas mínimas que, en la fenomenología de la copia, definiríamos como de posible origen poligenético⁴²; verbigracia, en estos fragmentos, la caída de la copulativa “y” o del verbo “es”:

Podríamos tal vez morir en una desesperada resignación o en una desesperación resignada entregando nuestra alma al alma de la humanidad, •legando➤ dejando➤ legando nuestra labor, la labor que lleva el sello de nuestra persona, si esa humanidad hubiera de legar a su vez su alma a otra alma cuando al cabo se extinga la conciencia sobre esta Tierra de dolor y de ansias. [Ms, VIII, c. 87]

de dolor y de ansias Ms] de dolor de ansias RV

Adviértase, sin embargo, ^aque ^bcomo querer creer, es decir, querer crear, no es precisamente creer o crear, aunque sí comienzo de ello.

La fe es, pues, si no potencia creativa, flor de la voluntad y su oficio es crear. [Ms, IX, cc. 20-21]

41 Orringer no corrige el texto, pero señala el error en una nota.

42 En torno a este argumento hay importantes contribuciones del grupo de investigación sobre la *Comedia* dantesca que capitanea Paolo Trovato: Caterina Brandoli, “Due canoni a confronto: i luoghi di Barbi e lo scrutinio di Petrocchi”, en Paolo Trovato (ed.), *Nuove prospettive sulla tradizione della “Commedia”. Una guida filologico linguistica al poema dantesco*, Firenze, Cesati, 2007, pp. 99-214; Elisabetta Tonello, “La tradizione della *Commedia* secondo Luigi Spagnolo e la sottofamiglia α_0 (Mart Pal. 319 Triv e altri affini”, en Elisabetta Tonello - Paolo Trovato (eds.), *Nuove prospettive sulla tradizione della “Commedia”. Seconda serie (2008-2013)*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2013, pp. 72-118; Paolo Trovato, *Everything you Always Wanted to Know about Lachmann’s Method. A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2014, pp. 109-117.

aunque sí **Ms R**] aunque sí es **V** (*probable variante de autor*)
es crear **Ms**] crear **RV**

Y del mismo tipo son estas mínimas sustituciones e inserciones:

Ha de ser nuestro mayor esfuerzo el de hacernos insustituibles, el de hacer una verdad práctica el hecho teórico –si es que esto de hecho teórico no envuelve una contradicción *in adiecto*→ de que es cada uno de nosotros único e irremplazable, el que no pueda llenar otro el hueco que dejemos al morirnos. [**Ms**, XI, cc. 24-25]

irremplazable, el que **Ms**] irremplazable, de que **RV** (*por atracción del anterior "de que"*)

Y esta hermosura así revelada, esta perpetuación de la momentaneidad, sólo se realiza prácticamente, sólo vive por obra de la caridad. La esperanza en acción es la caridad, así como la belleza en acción es el bien. [**Ms**, IX, cc. 54-55]

en acción **Ms**] en la acción **RV**

Y no es que Don Quijote no comprenda lo que comprende el que así “**se**” le habla, el que procura resignarse y aceptar la vida y la verdad racionales. No, es que sus necesidades afectivas son mayores. ¿Pedantería? ¡Quién sabe...! [**Ms**, XII, cc. 92-93]

el que **Ms R**] quien **V** (*probable variante de autor*)
afectivas **Ms R**] efectivas **RV** (*lectura errónea*)

La mayor parte de los errores de **R** que estragan la *vulgata* de *Del sentimiento trágico de la vida* deriva de una lectura equivocada de algunos graffemas, como en el último trozo citado. En un pasaje del octavo capítulo, donde se alude metafóricamente a Dios como sujeto constructor y, a la vez, como ciencia necesaria para construir, **R** sustituye errónea y absurdamente “mecánico” con “mecanismo”; de este modo, en el *textus receptus* se lee que Dios es la ciencia y su producto, mientras que Unamuno tan solo quería repetir que Dios es el “ser conciente constructor” –es decir, el “mecánico” – y su misma sabiduría:

Para explicarnos racionalmente la construcción de una máquina nos basta **•la ciencia➤ conocer la ciencia** mecánica del que la cons-

truyó, pero para comprender que la tal máquina exista, pues que la naturaleza no las hace y sí los hombres, tenemos que suponer un ser consciente constructor. Pero esta segunda parte del razonamiento no es aplicable a Dios •. Y no lo es porque el constructor de la máquina no es sino un medio por el que la ciencia mecánica hizo la ➤ , aunque se diga que en Él la ciencia mecánica y el mecánico constructores de la máquina son una sola y misma cosa. Esta identificación no es racionalmente sino una petición de principio. [Ms, VIII, cc. 67-68]

mecánico Ms] mecanismo RV

Reflejo de una escasa familiaridad con los tecnicismos místicos, que solo puede achacarse al tipógrafo de la revista, es la *facilior* “vagar” por “vagar”, que se ha deslizado dos veces en el penúltimo ensayo de *La España Moderna*:

...y que no fuese el cuidado de los pies lo que les impidiera vagar a la contemplación de las más altas verdades, les hizo el calzado por amor a ellos y por amor a Dios en ellos, se los hizo por religiosidad. [Ms, XI, c. 41]

vagar Ms] vagar RV

La civilización empezó el día en que un hombre sujetando a otro y obligándole a trabajar para los dos pudo vagar a la contemplación del mundo y obligar a su sometido a trabajos de lujo. [Ms, XI, c. 58]

vagar Ms] vagar RV

El elenco de las *faciliores* de R parece incluir también “inquietud” por “impiedad”, “infando” por “nefando” o “irreductible” por “irremediable”:

Y es que así como hay verdad lógica a que se opone el error y verdad moral a que se opone la mentira, hay también verdad estética o verosimilitud a que se opone el disparate y verdad religiosa o de esperanza a que se opone la impiedad de la desesperanza absoluta. [Ms, IX, cc. 36-37]

impiedad Ms] inquietud RV (debido también a la grafía de “impiedad” en Ms: la “p” y la secuencia “da” se han trazado de forma poco clara, y pueden confundirse respectivamente con “q” y “tu”)

Antes de este dábanse en Italia cristianismo y paganismo, o mejor inmortalismo y mortalismo en infando abrazo y contubernio, hasta en las almas de algunos Papas, y era verdad en filosofía lo que en teología no lo era, y todo se arreglaba con la fórmula de *salva la fe*. [Ms, XII, c. 29]

infando Ms] nefando RV

Mi conducta ha de ser la mejor prueba, la prueba moral de mi anhelo supremo y si no acabo de convencerme, dentro de la última e irreductible incertidumbre, de la verdad de lo que espero, es que mi conducta no es bastante pura. [Ms, XI, cc. 7-8]

irreductible Ms] irremediable RV

Es una banalización también la inversión del orden de las palabras que afecta al título calderoniano “*Gustos y disgustos son no más que imaginación*”, el cual, a partir de R, se cita en el compendio filosófico unamuniano como “*Gustos y disgustos no son más que imaginación*”:

Pero ya dijo Calderón (*Gustos y disgustos son no más que imaginación* act. I esc. 4)... [Ms, XII, c. 22]

son no más Ms] no son más RV

Y me pregunto si podría insertarse en esta categoría también la confusión entre “Kultura” y “Cultura” en este pasaje del último capítulo:

Pero ya se sabe, la “**cultura** ^b**Kultura** se compone de ideas y solo de ideas; el hombre no es sino un instrumento en ella. [Ms, XII, c. 32]

Kultura Ms] Cultura RV

ideas; el hombre Ms R] ideas y el hombre V
en ella Ms] de ella RV

Unamuno escribió inicialmente “cultura” en este punto del autógrafo para modificarlo más tarde en “Kultura”. Esta corrección representa entonces una especie de línea de frontera dentro de la “Conclusión” de *Del sentimiento trágico de la vida*, porque anteriormente figura cuatro veces “Cultura”, con mayúscula, mientras que en las páginas siguientes vuelve a aflorar en tres ocasiones más el término paródico “Kultura”, con el cual

el maestro vasco pretendía atacar sobre todo el filosofar neokantiano al que rendía pleitesía Ortega y Gasset. Es posible, en consecuencia, que el cajista aquí no entendiera bien la sustitución unamuniana, al no haberse topado aún con esa extraña grafía, y que decidiera componer el más contrario “Cultura”.

Espero que esta primera cala en las corruptelas de **R**, realizada sin ninguna pretensión de exhaustividad, haya dejado suficientemente patente la posibilidad de enmendar con **Ms** las ediciones en circulación de la obra filosófica fundamental de don Miguel.

7. LOS ERRORES DE COPIA DE **V**

Como ya he dicho, si tuviera que fijar el texto crítico de **V**, aceptaría, además de las variantes de autor manifiestas, también todas las lecciones plausibles –es decir, que podrían ser de Unamuno– insertadas en esta fase redaccional, intentando corregir únicamente los errores: tanto los que de **R** pasan a **V** como las nuevas corruptelas introducidas en el volumen. Desde luego, no siempre resulta fácil reconocer un error seguro, o sea, una innovación que bajo ningún concepto puede atribuirse a la voluntad del autor. Entre los fallos más claros de **V**, podría indicar los siguientes:

Y es que de sentir la divinidad en todo no puede pasarse, sin riesgo para el sentimiento, a sustantivar[la] y hacer de la Divinidad Dios. Y el Dios aristotélico, el de las pruebas lógicas, no es más que la Divinidad, un concepto y no una persona viva a que se pueda sentir y con la que pueda por el amor comunicarse el hombre. [Ms, VIII, cc. 59-60]
el hombre **Ms R**] al hombre **V** (*no puede tratarse de una variante de autor, siendo “el hombre” sujeto de “pueda … comunicarse”*)

¿Hemos de llamarle •ello o él ➤Ello o Él? (¿It or He?) ¿Qué es Ello? ¿Quién es Él? •**Esta anticipación**➤ **Estos presentimientos** de inmortalidad y de Dios, ¿qué son? Son •**meros**➤ **meras** ansias de mi propio corazón •**ni oídas ni atendidas**➤ **tomadas** por algo vivo fuera de mí? ¿Son el sonido de mis propios anhelos que resuenan por el vasto vacío de la nada? [Ms, VIII, c. 81]

tomadas **Ms R**] no tomadas **V** (*aquí “tomadas por” traduce el inglés “mistaken for”*)

Y la fe en Dios consiste en crear a Dios y como es Dios el que nos da la fe en Él es Dios el que se está creando •**así**► a sí mismo de continuo en nosotros. Por lo que dijo San Agustín... [**Ms**, IX, c. 21]
lo que **Ms R**] la que **V**

Mas a todo esto se me dirá que enseñar que la fe crea su objeto es enseñar que el tal objeto no lo es sino para la fe, que carece de realidad objetiva fuera de la fe misma, como por otra parte sostener que hace falta la fe para contener o para consolar al pueblo es declarar ilusorio el objeto de la fe. [**Ms**, IX, c. 25]

el objeto **Ms R**] el objetivo **V**

Y por lo que hace a que sufra atado a la materia •**dirán**► **se me dirá** con Plotino (Eneada segunda, IX 7) que el alma del todo no puede estar atada por aquello mismo – que •**es el cuerpo**► **son los cuerpos** o la materia – que está por ella atado. [**Ms**, IX, c. 71]

hace a que **Ms R**] hace que **V**

Hay casos, sin embargo, donde solo se puede sospechar la presencia de un error de composición tipográfica:

Pero ese grado económico no es, en el fondo, sino la incoación del religioso. Lo religioso es lo económico o hedónico trascendente; la religión es una economía o una hedonística trascendental. [**Ms**, XII, c. 64]

trascendente; la **Ms R**] trascendental. La **V**

Es lo que llamó “dolor sabroso” la mística doctora Teresa de Jesús que de amorosos dolores sabía. Es como el que contempla algo hermoso y siente la necesidad de hacer partícipes de ello a los demás. Porque el impulso a la producción, en que consiste la caridad, es obra de amor doloroso. [**Ms**, IX, c. 75]

amorosos dolores **Ms R**] amores dolorosos **V**

En ambos ejemplos se puede conjeturar que se haya dado un error por atracción. En el primero, cabe imaginar que la sustitución de “trascen-

dente” se deba al hecho que en la perícopa memorizada por el tipógrafo estaba incluido también el adjetivo “trascendental”. Parece confirmar esta suposición el hecho que Unamuno a continuación, en las tres versiones cotejadas, utiliza de nuevo “trascendente” para expresar el mismo concepto: “Es, pues, la religión una economía trascendente” (**Ms**, c. 66), “es, en el fondo, un principio [*sc.* el principio según el cual Dios estaría todo en todo el Universo y en cada uno de los individuos] no lógico, ni estético, ni ético, sino económico trascendente” (**Ms**, c. 67). En el segundo fragmento, donde V quiebra el quiasmo “amorosos dolores … amor doloroso”, se podría imaginar que sucedió algo ligeramente diferente respecto a un banal error de memorización; no descartaría, en efecto, que fuera el corrector o el tipógrafo de esta edición quien modificó “amorosos dolores” –calco del “dolor sabroso” teresiano–, considerando más correcto el sucesivo “amor doloroso”. En cualquier caso, en ninguno de estos pasajes se puede establecer si se trata de auténticos errores, y por lo tanto conviene que el prudente editor acepte en su texto dichas innovaciones, explicando en una nota sus eventuales dudas.

8. CONCLUSIÓN PEROGRULLESCA

Incidentalmente este recorrido podría haber puesto de relieve algunas facetas que diferencian la filología de autor de la *critique génétique*⁴³, aunque no era este su propósito. Para la escuela italiana –y lo mismo sucede en la alemana– no parece asumible una rígida separación entre antetexto y texto, porque en su enfoque pragmático considera que, en principio, se podría preparar la edición de cualquier redacción⁴⁴. Lo cual significa, entre otras cosas, que no postula necesariamente un único texto editable,

43 En torno a los diferentes modelos de edición de las dos escuelas, siguen siendo fundamentales las páginas de Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, pp. 161-185.

44 “Uno dei «principi fondamentali» affermatisi da tempo tra studiosi tedeschi e italiani è che le varie redazioni d'un'opera hanno, in linea di principio, ugual valore; il che vuol dire che l'editore è, in linea di principio, libero di scegliere l'una o l'altra sulla base del singolo concreto caso in esame”, Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, p. 180.

sino una pluralidad de ellos: en efecto, cada borrador transcrit oportu- namente es ya un texto⁴⁵, siendo más bien una ilusión la de poder co-piar de forma diplomática los documentos en el *dossier* genético y dejar para un momento sucesivo su interpretación. Por este motivo la tarea del editor-filólogo consiste en fijar el texto de una determinada fase de elaboración juzgada relevante (y siempre deberá explicar esta decisión), intentando enmarcarlo dentro del entero proceso redaccional a través de los aparatos genético y evolutivo.

He empezado haciendo hincapié en la progresiva especialización de la filología de autor y subrayando la diferencia que media entre sus aparatos y los de la crítica textual. La puesta en claro de esta separación era una premisa necesaria, sobre todo en el ámbito de las letras hispanas, donde en ocasiones se confunden los instrumentos y las finalidades de estas me-todologías complementarias o, peor, no se conocen del todo los avances de la filología de autor⁴⁶. Pero ahora, en cambio, ha llegado el momento de volver a enfatizar, algo pero grullescamente como reza el título de este apartado, la raíz que mantiene unidos ambos métodos, o sea, su obvia raigambre filológica. Sobre todo ante tradiciones mixtas como la de *Del sentimiento trágico de la vida*, un filólogo debe saber manejarlos, en co- laboración e ineludible alianza, para poder reconstruir los avatares de las diferentes redacciones; y así reconocer, entre las líneas de un original, la manifestación de un banal error de copia cometido por el mismo escritor o, aún más importante, divisar, en la estela de Pasquali⁴⁷, variantes de au-

45 Como señala Bénédicte Vauthier en su contribución a este monográfico de *Creneida*, Rudolf Mahrer (“De la textualité des brouillons. Prolégomènes à un dialogue entre linguistique et génétique des textes”, *Modèles linguistiques*, 59, 2009, pp. 51-70) ha asumido en el ámbito de la *critique génétique* una postura revolucionaria al plantear justamente la ‘textualidad’ de los borradores.

46 Por ejemplo, Élida Lois, “De la filología a la genética textual: historia de los concep- tos y de las prácticas”, en “Archivos”. *Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*, CRLA-Archivos, s. l., 2005, pp. 47-83 (pp. 47-57), describe la ruptura originaria de la crítica genética francesa con la tradición filológica, insistiendo esencialmente en lo que diferencia la *génétique* del método neolachmanniano.

47 Giorgio Pasquali, en el cap. VII (“Edizioni originali e varianti d'autore”) de su *Storia della tradizione e critica del testo*, Florencia, Le Lettere, 2003, pp. 395-465; reproducción facsimilar de la segunda edición de 1952), indicó el camino que permite reconocer variantes de autor en obras de la antigüedad clásica de las que

tor incluso cuando no dispone de autógrafos o idiógrafos. Tal vez su función sea marcadamente instrumental, como opina Grésillon⁴⁸; pero este humilde trabajo de excavación y criba continúa siendo imprescindible para brindar un fundamento al estudio de cualquier evolución textual.

no sobreviven originales; sus palabras, además de confirmar la insoslayable necesidad de distinguir entre variantes de los copistas y variantes de autor, establecen una interesante relación entre la posibilidad de descubrir correcciones autoriales y la existencia de un mercado librero: “Eliminate felicemente tutte queste innovazioni, antiche e medievali, ci troviamo talvolta ancora di fronte a un resticciolo di varianti, che deve risalire all'autore stesso. Ciò avviene, a quanto vedo, esclusivamente in testi greci o latini dell'ultimo periodo repubblicano o, più spesso, in testi dell'Impero [...] periodo [...] per il quale siamo informati intorno all'esistenza e alle forme di un commercio editoriale o librario...” (p. 395).

48 “...la rigueur philologique permet d'établir le classement chronologique des feuillets à l'intérieur d'un dossier de genèse. Mais pour la critique génétique, il s'agit d'un simple outil descriptif et non d'un principe théorique; d'un moyen, non d'une fin”, Almuth Grésillon, *La mise en œuvre. Itinéraires génétiques*, CNRS Éditions, Paris, 2008, p. 27.

El taller de las *Poesías Sueltas* de Antonio Machado. Cómo nace un soneto

GIOVANNI CARAVAGGI

Universidad de Pavía

Título: El taller de las *Poesías Sueltas* de Antonio Machado. Cómo nace un soneto.

Title: *The Workshop of Antonio Machado's Poesías sueltas. How a Sonnet Is Born.*

Resumen: Este trabajo pretende estudiar el proceso creativo de las *Poesías sueltas* de Antonio Machado, utilizando para ello los métodos de la filología de autor. Se atiende tanto a poemas editados por el sevillano como a otros inéditos y al proyecto del autor de crear una antología cuya finalidad resulta incierta. Se profundiza asimismo en el análisis de las diversas fases de redacción del soneto “¿En dónde, sobre piedra aborrascada”.

Abstract: This article studies the creative process of the book *Poesías sueltas*, written by Antonio Machado, using the methodology of the “Philology Author”. We contemplate the study of unpublished and published sonnets in relation with the project of creating an anthology, whose purpose is uncertain. We also delve into the analysis of the Machado's sonnet “¿En dónde, sobre piedra aborrascada”.

Palabras clave: Filología de autor, Soneto, Antonio Machado.

Key words: Author's philology, Sonnet, Antonio Machado.

Fecha de recepción: 5/6/2014.

Date of Receipt: 5/6/2014.

Fecha de aceptación: 24/7/2014.

Date of Approval: 24/7/2014.

La sección de las *Poesías Sueltas* (PS) de Antonio Machado comprende un conjunto bastante extenso de poemas, algunos publicados por el autor, pero no recogidos en su edición definitiva de las *Poesías Completas* (PC⁴), y muchos otros inéditos. La constitución del *corpus* de las PS se relaciona estrechamente con las vicisitudes editoriales de los poemarios machadianos. El conjunto de las PS, más que un depósito de buenas intenciones,

representa de hecho un muestrario de los incesantes sondeos del autor, de gran interés para la comprensión del proceso de sus construcciones poéticas. En efecto, una reseña de ese importante material permite evidenciar en muchos casos las diferentes fases de la elaboración de un poema como momentos sucesivos en los que se realiza el intento creativo del autor¹.

La parte impresa de las *PS* resulta bastante limitada; el núcleo más antiguo concierne a los textos de *S¹* que no pasaron a *S²*. Los analizó Dámaso Alonso en un estudio estilístico de extraordinaria sensibilidad², y Cesare Segre los examinó magistralmente desde una perspectiva estructuralista³.

La sedimentación de las *PS* queda documentada sobre todo por una serie de cuadernos de apuntes machadianos, disponibles sólo en estos últimos años, a través de preciosas reproducciones en facsímil: *Compl.*, *CB* y *CS*.

Desde el punto de vista ecdótico es preciso mencionar la larga investigación de Oreste Macrí, atestiguada por tres sucesivas ediciones críticas fundamentales, *LR*, *EC*, *LT*. En ellas, la sección de las *PS* se acrecienta gradualmente, pasando de LXII a LXXV y LXXXVI textos, respectivamente. Por otra parte, en *ECA* llegan a ser XCII, y en nuestra edición *MO* CXXVII.

Una serie importante de esbozos poéticos machadianos se conserva en un cuaderno de apuntes que el poeta, poco después de la muerte de Leonor, empezó a redactar, más o menos en forma de diario, con el título *Los Complementarios* (el mismo título lo debía atribuir más tarde a una de las obras apócrifas de Abel Martín). Este precioso autógrafo se conserva hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. Res. 275), que lo compró en 1967 a los herederos del poeta; se realizó poco después una reproducción facsímil de buena calidad, *Compl.*, acompañada por una edición crítica apreciable. Algo más arbitraria, aunque no carente de justificación, es la edición ofrecida por Alvar, que organiza los diferentes apuntes ma-

1 Véase Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica*, Turín, Einaudi, 1970.

2 Dámaso Alonso, “Poesías olvidadas de Antonio Machado”, en *Obras Completas*, Madrid, Gredos, 1975, IV, pp. 594-645.

3 Cesare Segre, “Sistema y estructura en las *Soledades* de Antonio Machado”, en *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta, 1970, pp. 103-150 (traducción aumentada de *I segni e la critica*, Turín, Einaudi, 1969).

chadianos según sus categorías temáticas⁴. Hubiera sido más oportuno, probablemente, respetar la secuencia textual del autógrafo, evidenciando las relaciones entre sus diferentes temáticas mediante un índice analítico pormenorizado.

Una cantidad impresionante de esbozos poéticos se conserva además en varios cuadernos de apuntes machadianos, inéditos hasta estos últimos años, y ahora felizmente recuperados, es decir, los *CB* y los *CS*.

En realidad, ya desde mucho tiempo se conocía la existencia de unos cuadernos de Antonio Machado que, acabada ya la Guerra Civil, pasaron a la casa de su hermano Manuel (los acontecimientos bélicos, como bien se sabe, habían separado definitivamente a los dos hermanos); a la muerte de Manuel, doña Eulalia Cáceres, su viuda, quizás preocupada por el contenido “herético” de algunas reflexiones filosóficas y políticas contenidas en aquellos borradores, los confió en 1948 a un ilustre sacerdote de Burgos, don Bonifacio Zamora Usábel (1901-1989), su padre espiritual y socio fundador de la “Institución Fernán González. Academia Burgense de Historia y Bellas Artes”; este conservó prudentemente, durante casi treinta años, todos aquellos manuscritos, y acabada ya la dictadura franquista, los donó en 1977 a dicha Institución. El proyecto de edición crítica, a cargo de Oreste Macrí y Gaetano Chiappini, quedó interrumpido a la muerte del ilustre maestro de la Universidad de Florencia.

La conservación del material es, en general, bastante buena, pero muchas páginas fueron arrancadas (probablemente por el poeta mismo), y actualmente sobreviven de ellas tan solo estrechas tiras, con sendas muestras de escritura.

Los preciosos autógrafos (siete cuadernos y muchas hojas sueltas) fueron catalogados por manos diferentes y en tiempos sucesivos, no siempre de manera coherente. No se sabe quién ha sido el responsable del orden (o desorden) actual de las hojas sueltas, pero en concreto es inevitable ahora la referencia a su colocación definitiva en la esmerada reproducción facsímil de *CB*.

Otros importantes borradores poéticos se conservan en unos cuadernos machadianos que doña Eulalia Cáceres dejó en manos de Francisco

4 Antonio Machado, *Los Complementarios*, ed. Manuel Alvar, Madrid, Cátedra, 1982 (2^a ed.).

Machado, el hermano menor del poeta (1884-1950); el 20 de noviembre de 2003 las sobrinas del poeta los cedieron a Unicaja de Málaga, en una subasta organizada por el *Centro Cultural El Monte* de Sevilla. Apareció pronto una valiosa reproducción facsímil, *CS*, acompañada de una transcripción, a veces demasiado apresurada, y un breve comentario.

Obviamente no todo el material recuperado presenta el mismo valor documental. Algunos cuadernos de apuntes, los así llamados “cuadernos de trabajo”, no tienen un gran interés desde el punto de vista literario y se deben a circunstancias ocasionales; entre los *CS* se incluyen, por ejemplo, un cuaderno de *Teoría de la aritmética* y uno de *Aritmética mercantil* (o Matemática financiera), serie de apuntes probablemente anteriores a 1906, cuando Antonio Machado pensaba presentarse a una oposición para un empleo en el Banco de España; además se conserva un *Programa de Lengua francesa*, fechado *Soria. 1910 – 1911* y relativo al curso de lengua dictado por el poeta, con ejercicios prácticos y notas bibliográficas; y también se encuentra un conjunto de apuntes de Historia de España, desde Fernando IV hasta Felipe V, con una breve premisa sobre la prehistoria; se trata de apuntes de corte manualístico, quizás reunidos hacia 1915; y la misma tipología presentan los de otra serie análoga, desde Felipe V hasta Napoleón, con observaciones sobre la Primera Guerra Mundial y consideraciones igualmente genéricas. No mucho más original resulta el cuaderno de apuntes de historia de la literatura española, desde Diego Hurtado de Mendoza hasta Luis Vélez de Guevara, sacados de la traducción francesa de un conocido manual escolar⁵.

Por su parte, el fondo de Burgos conserva un “cuaderno de trabajo” más o menos de 1916: *Besteiro 2º / Apuntes. / Filosofía*; se trata de apuntes de filosofía reunidos en función del examen que Machado debía sostener con el Prof. Julián Besteiro (1870-1940), “catedrático” de Lógica en la Complutense y personaje de gran talla moral: se había formado en la INSTI y había profundizado sus estudios en Alemania; en 1917 fue expulsado de la Universidad por su apoyo a la huelga general de la UGT, pero poco después fue reintegrado en su cargo; de 1913 a 1936 fue diputado del PSOE y en 1931 Presidente de las Cortes; al final de la Guerra Civil padeció el encarcelamiento.

5 Concretamente de James Fitzmaurice-Kelly, *Littérature espagnole*, París, Armand Colin, 1913, 2^e éd. refondue et augmentée.

La parte más significativa de los *CB* y de los *CS* contiene esbozos y variantes de textos poéticos éditos e inéditos que exigen un análisis filológico profundizado, sobre todo en clave ecdótica; en un millar de hojas se concentra en efecto la historia del proceso creativo de muchos poemas machadianos, especialmente los de la época de Baeza y Segovia (1912-1919 y 1919-1931), cuando se efectuó una evolución profunda del sistema poético del autor, a través de una serie de experimentaciones complejas. En cuanto concierne a los textos en prosa, es de interés considerable el estudio que Chiappini publicó hace un par de décadas⁶.

En el caso específico de la creación de los sonetos, el conjunto de los autógrafos machadianos que se conserva en dichos cuadernos ofrece a la investigación una serie abundante de testimonios fundamentales.

Como es notorio, la estructura del soneto, con su rigor formal, impone a cada autor un ejercicio compositivo complejo, que a veces se logra documentar en sus fases sucesivas.

Antonio Machado es autor de unos cuarenta sonetos (incluyendo los apócrifos, los inéditos y los que se le atribuyen), sean de tipo clásico, sean modernistas, todos de calidad apreciable; no se trata de una producción juvenil, porque ninguno de ellos se publica en *PC*¹; de los 24 publicados en *PC*⁴, 19 se concentran en *Nuevas Canciones* (casi todos con carácter autobiográfico), y más concretamente 14 en CLXIV, *Glosando a Ronsard y otras rimas*, y 5 en CLXV, con el título genérico: *Sonetos*; otros 5 se reúnen en el *Cancionero Apócrifo*, CLXVII, VIII, IX, X, XI, XV, con atribución a Abel Martín; entre los 16 de *PS* destacan los 9 compuestos durante la Guerra Civil, sólo en parte encomiásticos; deben excluirse por supuesto los tres de Juan Alcaide Sánchez que aparecen sin nombre de autor en *Cb*, ff. 5, 11 y 12. También son de interés.

El estudio de los esbozos autógrafos deja ver que el poeta intenta recuperar este rígido molde compositivo durante los años de Baeza, “pasando por Ronsard” (como declara él mismo), y por los poetas españoles del Renacimiento y del Barroco (como también consta). La redacción de los sonetos más antiguos se remonta a finales de 1912 o comienzos de 1913, aunque es posible recuperar unos esbozos anteriores (desde 1907); la de

6 Gaetano Chiappini, “Intorno alle prose edite e inedite di Antonio Machado nei manoscritti di Burgos”, en *Antonio Machado hacia Europa*, ed. Pablo Luis Ávila, Madrid, Visor, 1990, pp. 97-104.

los nueve últimos pertenece, como se ha dicho, a los años de la Guerra Civil y se coloca entre 1937 y 1938.

En los primeros meses de su estancia en Baeza, el poeta empieza a desarrollar también una reflexión histórico-crítica sobre el soneto, como se deduce de los apuntes iniciales de los *Compl.* (ff. 3v-6r), que incluyen además una reducida muestra antológica, con fecha “Sevilla 1913”. Machado transcribe en primer lugar (f. 3v), bajo el título *Un soneto de Dante*, el soneto XII de la *Vita Nuova*, “Amor e 'l cor gentil sono una cosa”, añadiendo en el margen derecho, de abajo arriba, dos observaciones lapidarias, “concepto y poesía” y “no hay sonetos románticos”; al lado del texto, en columna, injerta un comentario algo más articulado:

Va el soneto desde lo escolástico a lo barroco. De Dante a Góngora, pasando por Ronsard. No es composición moderna, a pesar de Heredia. La emoción del soneto se ha perdido. Queda sólo su esqueleto, demasiado sólido y pesado, para la forma lírica actual. Todavía se encuentran algunos buenos sonetos en los poetas portugueses. En España son bellísimos los de Manuel Machado. Rubén Darío no hizo ninguno digno de mención.

A pesar del juicio final, demasiado restrictivo, resulta muy interesante ese intento de definir una perspectiva diacrónica del desarrollo del soneto, en cuanto subgénero poético.

A continuación, el poeta reproduce en efecto otros cuatro sonetos ejemplares, de Ronsard (“Doux fut le trait, qu'amour hors de sa trouasse”), Lope de Vega (“Suelta mi manso, mayoral extraño”), Góngora (“Esta forma elegante, oh peregrino”) y de su propio hermano Manuel (“Hierática visión de pesadilla”), acompañados por definiciones sintéticas; y acaba la pequeña antología con uno suyo (*PC*, CLXIV, XV, II, “¿Porqué, decisme, hacia los altos llanos”), sin comentario específico, pero dejando abierta la perspectiva con una nota aislada, bastante genérica: “más documentos que utilizar” (f. 6r). Lo que le parecía oportuno documentar se relaciona probablemente con un proyecto antológico de mayor envergadura, del cual no quedan noticias precisas; pero quedan trazas muy concretas de aquél en las páginas de los *Compl.*, porque de una extremidad a otra del cuaderno se extiende una selección de sonetos españoles y extranjeros (so-

bre todo franceses e ingleses), copiados más o menos durante una década, desde marzo de 1913 hasta noviembre de 1924.

Se puede notar por tanto la continuidad cronológica del intento y también su dimensión imponente; a partir del f. 9v se suceden, esporádicamente pero con cierta insistencia, las reproducciones de una decena de textos, escogidos indudablemente por su carácter representativo, que en el conjunto forman una colección significativa; merece la pena mencionarlos, con la fecha aproximada de su transcripción, como muestra de los intereses literarios y estéticos del poeta:

- f. 9v, Góngora, “Bien dispuesta madera en nueva traza” (marzo-abril de 1914).
- f. 21r, Góngora, “Cosas, Celalba mía, he visto extrañas” (diciembre de 1915 - febrero de 1916).
- f. 30v, Lope de Vega, “¿Qué tengo yo, que mi amistad procura?” (septiembre-octubre de 1917; vuelto a copiar en el f. 126v, más o menos en setiembre de 1923).
- f. 41r, Quevedo, “Buscas en Roma a Roma, ¡oh peregrino!” (durante 1920).
- f. 41v, Quevedo, “Faltar pudo su patria al Grande Osuna” (durante 1920).
- f. 78v, Fray Luis de León (con nota: *Un fray Luis Ronsardiano*), “Agora con la aurora se levanta” (abril-octubre de 1922).
- f. 170v, Góngora, “De ríos soy el Duero acompañado” (durante 1924).
- f. 172v, Fernando de Herrera, “En sortijas y flores de oro ardiente” (durante 1924).
- f. 178r, Góngora, “Deste más que la nieve blanco toro” (durante 1924).
- f. 180v, Góngora, “Vive en este volumen el que yace” (durante 1924).

Pero la selección machadiana se extiende también a textos pertenecientes a otras literaturas; en efecto, en *Compl.* se transcriben un soneto de Camões (f. 100r), cuatro de Shakespeare (f 118r-119v y 176v), tres de Paul Valéry (ff. 154v, 155r y 179r), uno de Paul Verlaine (f. 181v) y tres (en francés) de José María de Heredia (ff. 187v-188v).

No resulta muy clara la finalidad de esa antología de sonetos, que podía tener un valor estrictamente personal o favorecer alguna aplicación didáctica (muy en el estilo de Juan de Mairena); es menos probable que pudiese relacionarse con algún destino editorial específico.

Lo que, al contrario, parece bastante probable es que Machado hacia 1924 tuviese la intención de publicar separadamente sus propios sonetos, porque en el centro del f. 136r de los *Compl.* comparece, casi en forma de frontispicio, el proyecto siguiente:

Sonetos.
(1924).
Antonio Machado;

y en el f. 136r, después de un breve comentario estético, muy personal, se anuncian los criterios, más bien temáticos que cronológicos, que debían adoptarse en la composición del “libro”:

El encadenamiento de la rima de los cuartetos [es] la condición, según los preceptistas, esencial de la estructura del soneto. Yo no lo creo así. Por el contrario, la independencia de los cuartetos añade gran belleza al soneto.

Van anotados por orden cronológico.

Pero en el libro deberán agruparse según los temas.

En un momento sucesivo (la grafía es bastante diferente), se añade un plan esquemático, que modifica dicho proyecto, extendiéndolo de manera considerable:

25 Sonetos
10 Canciones
30 Proverbios

En el margen de la derecha, verticalmente de arriba abajo, figura la nota: “Inéditos hasta la fecha”; y la fecha se coloca al pie de la página: “Madrid, 20 Junio 1924”. Se desconoce el contenido concreto de este nuevo “libro”. Sin duda, 25 sonetos constituyen una entidad poética de cierta relevancia; las *NC* habían aparecido ya hacía un par de meses (el colofón

de la *princeps* lleva la fecha del 22 de abril de 1924); cabe suponer que no pocos de ellos, aún inéditos a mediados de 1924, confluirían en las sucesivas ediciones de *PC*. Por ejemplo, podían pertenecer a ese conjunto los cinco de CLXV, que faltaban en *NC*, se publicaron en *Alfar*, V, 52, septiembre de 1925, y se integraron en *Nuevas Canciones* a partir de *PC*²; otros pudieron incluirse en el *Cancionero Apócrifo*; algunos debieron de quedar inéditos.

El proyecto de reagrupación que se estaba constituyendo dejó otra traza, al comienzo de 1925, en unas hojas sueltas de *CS*.

Cuando se estaban acabando, en 1925, las páginas de los *Compl.*, en el f. 200r, ocupándolo enteramente, aparece una interesante nota de remisión a otro cuaderno de apuntes:

Copia de los borradores de / poesías / inéditas (1917-1924) o no incluidas en volumen y contenidas / en este cuaderno = Pasan al cuaderno 3º.

El cuaderno 3º no se ha salvado integralmente; sobreviven solo 27 hojas arrancadas, que se conservan en *CS*, *HS*, ff. 18r-44v. En la primera (f. 18r) figuran entre paréntesis dos reagrupaciones nuevas, indicadas con definiciones helenizantes, y una fecha:

(Parergon).
(Paralipómenos).
Madrid
1925

En la sucesiva (f. 19r) aparecen unas *Notas* explicativas, que clasifican los textos inéditos, indicando su cronología específica a través de unos signos marcadores distintos; y entre paréntesis vuelven a utilizarse las definiciones de origen griego ya anunciadas, cuyo sentido queda así aclarado:

Poesías

+ (Composiciones escritas entre 1912 y 1924 y que no han sido incluidas en los volúmenes publicados por el autor, hasta la fecha).
+ (Paralipómenos).

(1) (Composiciones escritas después de la publicación de “Nuevas Canciones”.) (1) (Parergon).

(..) (Algunas composiciones publicadas en diversa forma que la transcripta en este cuaderno). Borradores de composiciones corregidas y correcciones a primeras redacciones.

Notas.

Y en el f. 20r, otra vez en forma de frontispicio, se anuncia por fin la siguiente agrupación textual

Sonetos
(Escritos entre 1912 y 1917)

Se trata de nueve sonetos, copiados en limpio (pero con algunas correcciones), repartidos en los ff. 21r–29r, cada uno en el recto de una hoja, casi todos fechados; todos marcados con + (es decir, escritos antes de 1924 pero no publicados), menos uno, marcado con (1) (es decir posterior a *NC*), según el prospecto siguiente:

- | | |
|--|-------------|
| 1) f. 21r: “Y nunca más la tierra de ceniza” | + 1912 |
| 2) f. 22r: “Verás la maravilla del camino” | + 1912 |
| 3) f. 23r: “Huye del triste amor, amor pacato” | + 1912 |
| 4) f. 24r: “Tuvo mi corazón encrucijada” | + |
| 5) f. 25r: “El tiempo que la barba me platea” | + |
| 6) f. 26r: “Esta luz de Sevilla...Es el palacio” | (1) 1924 |
| 7) f. 27r: “¿Empañé tu memoria? ¡Cuántas veces!” | + 1912-1918 |
| 8) f. 28r: “¿En dónde, sobre piedra aborrascada” | + 1918 |
| 9) f. 29r: “Nubes, sol, prado verde y caserío” | + 1918 |

Pocos meses más tarde, en septiembre de 1925, cinco de ellos (los nºs. 2, 3, 4, 6, 7) se publicaron en *Alfar*, V, 52, con orden distinto, pasando después a *PC*², como se ha recordado arriba, y dos (los nºs. 5 y 9) se incorporaron en el *Cancionero Apócrifo* de Abel Martín, respectivamente con el título *Guerra de amor* (CLXVII, X) y *Primaveral* (CLXVII, VIII). Los dos restantes (los nºs. 1 y 8), como se sabe, no se recogieron en *PC*⁴. De cada soneto se conservan redacciones diferentes, con variantes a veces muy significativas. En los cuadernos de apuntes quedan trazas de su progresiva

elaboración, de las íntimas vicisitudes de su génesis, a través de esbozos más o menos acabados. En algunos casos se trata de una historia bastante sencilla, en otros algo más compleja, y siempre de gran interés en la percepción fenomenológica de la dimensión dinámica del texto, considerado en sus distintos momentos creativos⁷, según la perspectiva neolachmaniana, magistralmente definida por Contini, “che riunisce per così dire gli incunaboli del metodo, tra i contributi più originali della cultura italiana al pensiero critico moderno. Se ne spiega bene perché da noi più che altrove l’ecdotica di testi *in fieri* o in redazioni plurime sia stata e continui ad essere assai fervida”⁸.

Por ejemplo, el soneto “¿En dónde, sobre piedra aborrascada”, uno de los que Machado no quiso publicar, conoció un proceso redaccional largo y complejo, antes de realizarse definitivamente.

En *Compl.* f. 181r se conserva una redacción casi en limpio, a pesar de muchas tachaduras de tinta y unas cuantas correcciones:

¿En dónde, sobre piedra aborrascada,
vieja ciudad de pardo caserío
te he visto, y entre montes empinada?
Al fondo de un barranco suena un río.
¿Vieja ciudad, la luna amoratada
asoma, enorme, en el azul vacío
sobre la fortaleza torreada?
¡Oh ruina familiar de un sueño mío!
Mas esos claros chopos de ribera
-¡cuál vence una sonrisa un duro ceño!-
me tornan a un jardín de primavera,
gonces del sueño, al verdear risueño.
¡Rosa carmín y blanca arrebolera
también salís del fondo de mi sueño.

Las enmiendas no tienen un valor particularmente significativo; en el v. 5 “Vieja ciudad” ha sido corregido bajo algunas palabras tachadas (parece posible leer “Y esas horas con luna amoratada”); en el v. 6 se leía “que aso-

7 D’Arco Silvio Avalle, *Principi di critica testuale*, Roma, Antenore, 2002², p. 33.

8 Dante Isella, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di Silvia Isella Brusamolino, Turín, Einaudi, 2009, p. 29.

ma”, pero el relativo ha sido tachado; en el v. 7 el artículo de “la fortaleza” ha sido corregido sobre un posesivo tachado (“tu fortaleza”); en el v. 14 “salís” se ha repetido bajo una palabra cubierta por tachaduras (quizás la misma). A pie de página comparecen la sigla del poeta y dos fechas:

A.M. / 1907 = copiada en 1924.

En 1907 no debía existir todavía el soneto, pero es probable que a ese período puedan remontarse algunos *apuntes líricos* que se examinarán en seguida.

En *CS, HS*, f. 28r., como ya se ha indicado, comparece una copia en limpio, realizada en 1925 y fechada en 1918, con puntuación incompleta y las variantes siguientes:

3. te he visto, y entre montes levantada
5. Vieja ciudad! ... La luna amoratada
7. sobre tu fortaleza torreada
11. me tornan mi rincón de primavera.

A pesar de la fecha de transcripción, la tipología de las variantes parece indicar no tanto una refundición definitiva del texto, sino más bien una fase intermedia, porque se reflejan aquí soluciones típicas de algunos esbozos rechazados.

Una redacción incompleta del soneto, más o menos del año 1924, totalmente tachada pero recuperable, figura en *Compl.*, f. 179v:

En donde sobre piedra aborrascada,
vieja ciudad de pardo caserío,
te he visto, y entre montes empinada,
¡oh ruina familiar de un sueño mío!
¡Vieja ciudad! La luna amoratada
asoma, enorme, en el azul vacío
sobre tu fortaleza torreada!
Al fondo de un barranco suena un río.
¿Por qué es allí donde la primavera
puso la rosa de carmín un día
y una noche la blanca arrebolera?

Aquí el soneto todavía no se ha realizado integralmente, pero los cuartetos ya tienen una estructura casi definitiva; destaca en esta fase de su elaboración la inversión de los versos 4 y 8, que desde luego, siendo aislados sintácticamente al final de sus respectivos núcleos estróficos, resultan intercambiables con relativa facilidad. Después del v. 4 el poeta había copiado un verso, “Sobre tu fortaleza torreada”, que tachó enseguida, para recuperarlo poco después en el v. 7; en el v. 11 “arrebolera” se lee con cierta dificultad. Indudablemente, la presencia de un terceto carente de su pareja suscita la sensación de una estructura que se está construyendo gradualmente; destacan en esta fase los componentes enfáticos.

La primera fase redaccional podría remontarse hasta el año 1907, si se considera la fecha ya mencionada de *Compl. f. 181r*.

En *CS, HS*, f. 42r se conserva una cuarteta aislada, sin indicaciones de composición (en el v. 3 no me parece aceptable la lectura: “lo he visto” que se sugiere en la ed. cit., p. 309):

En dónde, sobre piedra aborrascada,
vieja ciudad de pardo caserío
te he visto, y entre montes empinada.
Al fondo del barranco sueña un río.

De manera contrastiva se añade, en esta hoja, el curioso esbozo de una redacción octosilábica del mismo motivo, una copla que en realidad no ha conocido desarrollos sucesivos:

Entre piedra aborrascada
con tu pobre caserío,
vieja ciudad asomada
sobre el barranco del río.

Se notan aquí algunas correcciones: en el v. 1 “Entre” escrito encima de “Sobre” tachado; después del v. 1, figura el comienzo del v. 4, tachado, “sobre el barr”; en el v. 3 “asomada” corregido bajo el comienzo de una palabra tachada, “enpina[da]”. Se suceden, por tanto, dos exordios que en su contraste formal llamativo podrían indicar distintos sondeos en las direcciones opuestas de la lírica clásica y del canto popular. Considerado

el tipo de papel, esta hoja suelta podría haber sido arrancada del cuaderno de apuntes ya mencionado, que Machado designaba como “cuaderno 3º”.

Pero es el actual *CS. 3* el que permite reconstruir más detenidamente el proceso redaccional del texto, a partir del f. 1v, donde se presenta una sucesión de seis versos, en limpio pero casi totalmente carentes de puntuación; podrían representar la versión antigua de un primer cuarteto, con el comienzo del segundo:

vieja ciudad de pardo caserío
donde te vi entre montes levantada
oh ruina familiar de un sueño mío
En tu cielo la luna amoratada
asoma, enorme, en el azul vacío
sobre tu fortaleza torreada.

En el f. 2r del mismo cuaderno sigue de inmediato un conjunto de 11 versos, donde escasea la puntuación y se distinguen sin dificultad dos cuartetos y un terceto; es decir, el esbozo de un soneto que aún no logra realizarse:

En dónde, sobre piedra aborrascada,
vieja ciudad de pardo caserío
te he visto, y entre montes empinada.
Al fondo del barranco suena un río.

En tu cielo la luna amoratada
asoma, enorme, en el azul vacío
sobre tu fortaleza torreada
oh ruina familiar del sueño mío

Oh viejo nido de mi vieja raza,
siempre aguardando el beso de la luna,
casi desnudo en tu desierta plaza.

No me parece correcta en el v. 10 la lectura “campo aguardando” de la ed. cit., p. 29. Los cuartetos están consiguiendo ya un estatuto casi definitivo, mientras el terceto, otra vez sin su pareja, resulta totalmente distinto del que se ha considerado arriba. El poeta, pues, sigue buscando una conclusión satisfactoria.

Entre los cuartetos quedan trazas de un dístico, que ha sido tachado y no es recuperable con certeza:

O como hielo (?) hundida
por la (....) de una mano.

Me parece dudosa la reconstrucción propuesta en la ed. cit., p. 29:

O como huella hundida
por la rasa sorpresa [?] de una mano.

En el f. 3 r figuran solamente tres palabras iniciales, “Donde, ciudad de”, que remiten al comienzo del f. 4r, donde se redactan dos cuartetos, en limpio, con puntuación muy incompleta y variantes notables:

¿Dónde, ciudad de pardo caserío
te he visto, y entre montes empinada?
Oh ruina familiar de un sueño mío,
sobre tu fortaleza torreada
asoma, enorme, en el azul vacío
el globo de una luna amoratada
al fondo del barranco suena el río
que corre entre la piedra aborrascada.

Redactada con cierta prisa, esa nueva versión representa más bien el desarrollo de la que aparecía en el f. 1v, porque conserva el mismo sistema de alternancia de las consonantes *-ío / -ada*, pero completando el segundo cuarteto; no se trata, sin embargo, de un cambio definitivo, en cuanto ese esquema será pronto rechazado, como evidencia el cotejo con el texto que se encuentra en el f. 6r, una sucesión de trece versos de gran interés ecdótico, los 11 primeros totalmente borrados con largos rasgos verticales y oblicuos, los dos finales en limpio, separados por un espacio:

¿En dónde, sobre piedra aborrascada,
vieja ciudad de pardo caserío
te he visto, y entre montes empinada?
Al fondo del barranco suena un río.

La luna amoratada
asoma, enorme, en el azul vacío
sobre tu fortaleza torreada.
Oh ruina familiar de un sueño mío
No eres Soria, Sepúlveda o Pedraza,
cuna imperial o pobre cual ninguna,
ciudad, desierto nido de una raza.

Oh sólo queda en tu desierta plaza
el olmo corpulento.

Los cuartetos vuelven a proponer aquí, en sus rasgos fundamentales, la misma estructura que se presentaba en el f. 2 r, pero el quebrado del v. 5 parece manifestar aún alguna indecisión, mientras el terceto, notablemente renovado, queda otra vez aislado; sin embargo, en los versos añadidos en el final, empieza a esbozarse el comienzo de su pareja; pero el soneto no ha logrado completarse ni siquiera en esta fase.

Lo que parece faltar aún es la debida relación dialéctica entre cuartetos y tercetos; permite comprobarlo también el esbozo sucesivo, que se conserva en el f. 7r; consta de dos cuartetos en limpio (pero con el v. 8 tachado), más una serie fragmentaria de apuntes y versos, completamente tachada:

En dónde, sobre piedra aborrascada,
vieja ciudad de pardo caserío
te he visto, y entre montes empinada.
Oh ruina familiar de un sueño mío.
Vieja ciudad! La luna amoratada
asoma, enorme, en el azul vacío
sobre tu fortaleza torreada.
Al fondo del barranco suena un río.

En estos cuartetos, los vv. 4 y 8 se han intercambiado; se anticipa así la nota enfática, que prevalece sobre la descriptiva. Lo que sigue es un conjunto bastante heterogéneo de fragmentos de versos, apuntes de carácter lingüístico y un nuevo esbozo de tercetos, todavía sin perfeccionar.

Allí vives, mujer,

roblizo = recio = fuerte =

Oh río

Allí, mujer, de tu palacio brilla,
en la desierta plaza, la vidriera,
de la ventana
con una blanca luz de pesadilla,
con una [...] allí se asoma
en la tarde una monda calavera

Más adelante, en el f. 19r, vuelven a repetirse los cuartetos ya considerados, con mínimas diferencias en el relieve enfático:

¿En dónde, sobre piedra aborrascada,
vieja ciudad de pardo caserío
te he visto, y entre montes empinada?
Oh ruina familiar de un sueño mío.

Vieja ciudad. La luna amoratada
asoma, enorme, en el azul vacío
sobre tu fortaleza torreada.

Al fondo del barranco sueña un río.

Y por fin, en el f. 52r, bajo la rúbrica shakespeareana “To be or not to be that is the question”, se repite el primer cuarteto, sin interrogantes:

En dónde, sobre piedra aborrascada,
vieja ciudad de pardo caserío,
te he visto, y entre montes empinada.
Oh ruina familiar de un sueño mío.

Sucesivamente, acabado ya el problemático soneto, el poeta lo transcribe, hacia 1925, en la serie de *CS, HS*, que se ha examinado más arriba, pero no lo quiere colocar entre los que publica en *Alfar*, V, como ya se ha notado.

Sin embargo, esa vicisitud redaccional, tan atormentada y compleja, no debía concluirse con un inédito, porque pocos meses más tarde, en la misma revista poética (*Alfar*, VI, 55. 1925-1926), dentro de una doble serie de *Apuntes líricos para una geografía emotiva de España* (fechados en 1925; este título sobrevive en el *Cancionero Apócrifo*: cfr. CLXXI), Machado incluye también los dos cuartetos que tantas veces había vuelto a elaborar, pero deja todavía incompleto el v. 5:

¿En dónde, sobre piedra aborrascada,
vieja ciudad de pardo caserío,
te he visto, y entre montes empinada?
En la rota muralla, el viento frío.
La luna amortajada
asoma, enorme, en el azul vacío
sobre la fortaleza torreada.
Al fondo del barranco suena el río.

Destacan pues, en esta conclusión del proceso creativo, la renovación completa del v. 4, y además la eliminación definitiva de la nota enfática, con un desarrollo ulterior del impresionismo descriptivo.

ABREVIACIONES

S¹ Soledades, Madrid, Imprenta de A. Álvarez, 1903 (pero colofón 1902).

S² Soledades, Galerías, Otros Poemas, Madrid, Biblioteca Hispanoamericana –Librería de Pueyo, 1907.

CC Campos de Castilla, Madrid, Renacimiento, 1912.

NC Nuevas Canciones, Madrid, Mundo Latino, 1924 (fecha del colofón: 22 de abril)

PC Poesías Completas. *PC¹* Madrid, ed. Residencia de Estudiantes, 1917; *PC²* Madrid, Espasa Calpe, 1928; *PC³* Madrid, Espasa Calpe, 1933; *PC⁴* Madrid, Espasa Calpe, 1936.

PS Poesías Sueltas.

Compl. A. Machado, Los Complementarios, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Taurus, 1971.

CB El fondo machadiano de Burgos / Los papeles de Antonio Machado, Burgos, Institución Fernán González – Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, introd. y coord. Alberto C. Ibáñez Pérez, Digitalización de textos e imágenes M^a Pilar Alonso Abad, 2004, 2 vol. Incluyen con *HS* las hojas sueltas.

CS Manuscritos de los Hermanos Machado, (colección Unicaja), ed. Rafael Alarcón Sierra, Pablo del Barco y Antonio Rodríguez Almodóvar, Málaga, Servicios de Publicaciones de la Fundación Unicaja, 2006, 10 vols. Incluyen con *HS* las hojas sueltas.

LR Poesie di Antonio Machado, ed. Oreste Macrì, Milán, Lerici, 1969 (3^a ed.).

EC Antonio Machado, I. Poesías Completas; II. Proses Completas, ed. crítica de Oreste Macrì, Madrid, Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado, 1988 (Edición del cincuentenario).

LT Antonio Machado, Opera poetica, ed. Oreste Macrì, Florencia, Le Lettere, 1994.

ECA Antonio Machado, Poesías Completas, ed. Manuel Alvar, Madrid, Espasa Calpe, 2007 (5^a ed.).

MO Antonio Machado, Tutte le poesie e prose scelte, ed. Giovanni Caravaggi, Milán, Mondadori, 2010.

¿Qué fue antes, el título o el libro?
Análisis genético del proyecto inédito de
Juan Ramón Jiménez *En la rama del verde limón*¹

TERESA GÓMEZ TRUEBA

Universidad de Valladolid

Título: ¿Qué fue antes, el título o el libro?
Análisis genético del proyecto inédito de Juan
Ramón Jiménez *En la rama del verde limón*

Resumen: Se propone una reconstrucción del proceso genético de creación del proyecto de libro inédito de Juan Ramón Jiménez *En la rama del verde limón*, en un doble nivel de microcronología (correcciones internas dentro de cada poema) y macrocronología textual (proceso de creación del conjunto del libro a partir de la ordenación genética del material impreso y original localizado). Tras la constatación de que dicho proyecto se constituía en su integridad con materiales poéticos reciclados de otros libros, se ofrecen una serie de conclusiones acerca de la peculiaridad de la concepción por parte del autor de la Obra, incidiendo en la consideración de la misma como una Obra múltiple, capaz de encerrar dentro de sí numerosas versiones de sí misma.

Title: What Happened First, the Title or the Book? Genetic Analysis of Juan Ramón Jiménez's Unpublished Project *En la rama del verde limón*.

Abstract: We propose the reconstruction of the genetic process of the Juan Ramón Jimenez's unpublished book *En la rama del verde limón*. We focus on a double level: microchronology (internal corrections in a poem) and textual macrochronology (process of creation of the book from the ordination of the printed materials and the original kept). As this project is formed with materials from other books, we offer some conclusions about the particular conception of the writer of the *Obra*, focusing on the idea of a multiple Work which could have several variants.

1 Este trabajo se ha realizado en el marco de las actividades del proyecto de investigación “Reconstrucción de los libros inéditos de Juan Ramón Jiménez (que quedaron inéditos a la muerte del poeta) a partir de los documentos de sus archivos (Continuación)” (2012-2014), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Ref.: FFI2011-26180.

Palabras clave: Juan Ramón Jiménez, <i>En la rama del verde limón</i> , Crítica Genética, Borradores, Inéditos.	Key words: Juan Ramón Jiménez, <i>En la rama del verde limón</i> , Genetic Criticism, Drafts, Unpublished.
Fecha de recepción: 27/1/2014.	Date of Receipt: 27/1/2014.
Fecha de aceptación: 11/3/2014.	Date of Approval: 11/3/2014.

I. LA ADECUACIÓN DE LA CRÍTICA GENÉTICA PARA EL ESTUDIO DE LA OBRA INÉDITA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Tras años de incesable goteo de inéditos, de aparición de ediciones que reconstruyen, con mejor o peor fortuna, los proyectos de libros de Juan Ramón Jiménez, creando un estado editorial complejo, laberíntico y problemático, se han empezado a elevar las voces críticas que reclaman un necesario consenso metodológico a la hora de dar a conocer el corpus de sus proyectos inéditos. Y, más aún, aquellas que denuncian la inconveniencia de seguir reconstruyéndolos y editándolos como si fueran auténticos libros del poeta. En este sentido deben verse los recientes trabajos de Silvera, Blasco o León Liquete². Comparto con ellos la opinión de que no deberíamos obcecarnos en reconstruir y editar cada uno de los proyectos de libro que él diseñó, porque tales proyectos remiten por lo general a un conjunto de indicaciones e índices incompletos y contradictorios y a una serie de borradores más o menos elaborados, pero nunca concluidos. El resultado de tales reconstrucciones es siempre una versión del libro elegida por el editor, entre otras muchas posibles que, de igual modo, podrían desprenderse de los confusos planes editoriales del poeta. A partir de estas inconveniencias y de los problemáticos resultados obtenidos en la edición de inéditos juanramonianos (publicaciones que se solapan y contradicen, aparición de supuestos inéditos que en realidad no lo son, publicación de

2 Paco Silvera, *Copérnico y Juan Ramón Jiménez. Crisis de un paradigma*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008; Carlos León Liquete, *Los puntos sobre las jotas. La edótica ante los archivos de un poeta contemporáneo: Juan Ramón Jiménez*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010; Javier Blasco, *Poética de la escritura / El taller del poeta. Ensayo de crítica genética (Juan Ramón Jiménez, Francisco Pino y Claudio Rodríguez)*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2011.

supuestos textos terminados que tan sólo son borradores o ante-textos...), creo que efectivamente, tal y como sostienen los críticos arriba citados, sólo deberíamos considerar como *obras* de Juan Ramón aquellos libros o poemas sueltos que el poeta publicó en vida.

Ahora bien, el escepticismo que actualmente albergan algunos estudiosos de la obra juanramoniana acerca de la posibilidad de editar los libros inéditos no debería hacernos olvidar la gran importancia que el autor les otorgaba, ni el gran interés que, desde muchos puntos de vista, estos tienen para estudiosos y lectores. Como bien ha advertido Varo Zafra, en los estudios juanramonianos es necesario distinguir entre lo que el poeta llamaba la *Obra* y las *obras* concretas del poeta³. Ambas reclaman estudios y metodologías diferentes, pero no creo que sean excluyentes. Las segundas hacen referencia a los libros que el autor publicó y autorizó en vida, y la crítica textual tradicional ofrece, como en el caso de cualquier otro autor, los instrumentos y la metodología adecuados para su edición y análisis. Lo proyectos inéditos, en cambio, forman parte de la primera –la *Obra*– y abordados por la crítica con una metodología adecuada son importantísimos no sólo para tomar conciencia de la magnitud de lo escrito por nuestro autor, sino, sobre todo, de cara a conocer mejor su original concepción de la creación poética (su peculiar idea de una *Obra* en marcha, múltiple y total). La forma en la que Juan Ramón concebía la organización de la totalidad de su *Obra* es un asunto interesante por sí mismo (y no sólo con vistas a trabajar en una posible edición de su *Obra completa*), pues creo que nos dice mucho de su poética, de la forma que tenía el moguereño de entender la poesía. No en balde, recordemos que este autor empleó tanto o más tiempo y esfuerzo en diseñar y planificar la forma en la que se debería publicar su

3 “La raíz del problema, en nuestra opinión, está en la dialéctica no resuelta entre *Obra* y *obras* en la poesía de Juan Ramón. [...] El campo generado por la relación antitética entre multiplicidad y unidad de la obra juanramoniana plantea al editor la dificultad de articular los numerosos libros y proyectos de libros en un conjunto sistemático coherente, esto es, unitario, al que, sin embargo, se opone la realidad de los hechos: la sucesión interminable de proyectos, la reformulación de los planes editoriales, el continuo deslizamiento de poemas y prosas –con sus numerosas variantes y variaciones–, títulos e índices en la inquieta mente del autor” (Juan Varo Zafra, *Juan Ramón Jiménez en el Archivo Histórico Nacional, Bonanza*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, I, p. 23).

Obra (el número de índices de libros y de volúmenes de libros que se conserva en los archivos del poeta es realmente sorprendente), que en la escritura de los textos concretos –poemas o prosas– que la componían. Entiendo que no debemos editar como auténticos libros del poeta los proyectos inéditos, pero sí deberíamos estudiarlos, analizar su contenido, la evolución de su diseño a lo largo de los años, su permanencia o no permanencia en los planes editoriales del autor y el porqué de esos constantes cambios de decisión.

En este artículo me propongo analizar (no reconstruir, ni editar) un proyecto juanramoniano nunca antes atendido por sus críticos y editores, *En la rama del verde limón*. Para tal fin, y dado que no es mi intención reconstruir un libro inédito, que en realidad nunca fue concluido por su autor, laecdótica tradicional se revela como metodología inadecuada, mientras que la Crítica Genética nos proporciona una perspectiva y unos instrumentos mucho más eficaces. Como se sabe, el objetivo de esta ya no es la reconstrucción de un supuesto texto original a partir de la localización y cotejo de un determinado número de testimonios, sino la reconstrucción del proceso genético de creación de una determinada obra a partir de los materiales localizados al respecto (notas, borradores, copias, pruebas de imprenta, ejemplares corregidos, etc.)

En un pionero trabajo del año 1987, reelaborado en 1989, Eduard Márquez ya destacaba la adecuación entre esta disciplina y la peculiaridad de la Obra de Juan Ramón Jiménez. Teniendo en cuenta la conocida concepción de “Obra en marcha” que tan bien define a la juanramoniana y que el propio autor se cuidó de advertir a sus posibles editores póstumos una y otra vez, una obra “que tiene en su propio dinamismo su más honda razón de ser”, Márquez demuestra lo adecuado que es para el estudio y edición de la misma una “crítica textual en marcha”, como, sin duda, lo es la Genética⁴.

4 Eduard Márquez, “Apuntes metodológicos para la edición genética de Juan Ramón Jiménez”, *Anthropos. Juan Ramón Jiménez, la obra como construcción poética de la realidad* (nueva edición), 7, (1989), pp. XIII-XV (p. XV). La interesante recomendación de Márquez no parece haber tenido durante años ningún seguimiento por parte de los estudiosos y editores del poeta. No obstante los miembros del equipo de investigación “Reconstrucción de los libros de poesía de Juan Ramón Jiménez (que quedaron inéditos a la muerte del poeta) a partir de los documentos de sus archivos” (Plan Nacional de I+D) (<http://www.ineditosjrj.es/>) nos propusimos estudiar todos los libros inéditos que Juan Ramón Jiménez anunció en la *Segunda antología poética*

A partir de ahí, y siguiendo esta interesante línea de trabajo que se nos proponía entonces, pretendo en este artículo dar a conocer y analizar los materiales relativos al proyecto inédito *En la rama del verde limón*. Parto, en primer lugar, del acopio del material relativo a este libro inédito, en un doble sentido: recopilación de impresos y manuscritos. La recopilación del material impreso supone en este caso la localización de las entregas parciales del proyecto en revistas en vida del autor, ya que nunca lo publicó ni total ni parcialmente en forma de libro. Respecto a los originales, hemos de advertir una vez más la precaria catalogación que presentan los fondos juanramonianos en los archivos que los albergan (principalmente el Archivo Histórico Nacional de Madrid⁵ y la Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez de la Universidad de Puerto Rico) y la falta de garantías en este sentido a la hora de poder asegurar que conocemos la totalidad de los materiales originales relativos al proyecto que vamos a analizar. Para el trabajo que ahora presento he limitado mi investigación al AHN y, dentro de este, a los originales hallados en un sobre que, en la catalogación del archivo, se relaciona con el proyecto inédito *En la rama del verde limón*⁶. Pero, naturalmente, no descarto que en este o en otro archivo, puedan existir otros documentos relacionados con el mismo.

En segundo lugar, he ordenado, transscrito y descrito los materiales localizados, lo que ocupa una parte importante de este trabajo. El análisis material de los autógrafos (soporte, letra, útiles de escritura...) se nos revelará como especialmente fructífero en este caso.

En una tercera fase de mi trabajo, a partir de los materiales localizados y previamente descritos, elaboro una clasificación genética de los mismos en un doble sentido. Por un lado, intento reconstruir de forma lógica las operaciones internas dentro de cada texto (tachaduras, sustituciones, añadidos, variantes alternativas), que en el caso de este proyecto son bastante

(1922), primero, y en *Poesía* (1923) y *Belleza* (1923), después, a partir de estas premisas metodológicas que nos posibilita la Crítica Genética. Véanse Juan Varo Zafra, *op. cit.*; Paco Silvera, *Juan Ramón Jiménez en el Archivo Histórico Nacional. Monumento de amor, Ornato, Ellos*, Vigo, Academia del Hispanismo, II, 2012; y Teresa Gómez Trueba, *Juan Ramón Jiménez en el Archivo Histórico Nacional. Poemas impersonales*, Vigo, Academia del Hispanismo, III, 2012.

5 A partir de ahora AHN.

6 M^a Teresa de la Peña y Natividad Moreno, *Catálogo de los fondos manuscritos de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, p. 22.

escasas. Por otro lado, más relevante para el caso que nos ocupa, reconstruyo el proceso de creación del libro a partir de la ordenación genética del material impreso y original localizado. En definitiva, intento en esta tercera fase de mi trabajo desgranar el proceso de creación del proyecto inédito y no concluido *En la rama del verde limón*, en un doble sentido de microcronología y macrocronología textual.

Por último, y tras el análisis de lo que podríamos considerar un dossier genético, ofrezco una serie de conclusiones que creo iluminan algo más la peculiar concepción juanramoniana de la Obra y, de paso, de la creación poética.

2. LOCALIZACIÓN, TRANSCRIPCIÓN Y DESCRIPCIÓN DE LOS MATERIALES DESTINADOS A *EN LA RAMA DEL VERDE LIMÓN*

2.1. *Anuncios y publicaciones parciales del libro*

Primero hay que advertir que en el caso de *En la rama del verde limón*, y a diferencia de otros muchos proyectos de libros inéditos contemporáneos de este, Juan Ramón nunca lo representó en las diferentes antologías que fue publicando para dar a conocer su obra inédita, tales como *Poesías escojidas* (1917), *Segunda antología poética* (1922), *Poesía* (1923) o *Belleza* (1923). Sin embargo, sí que anunció y publicó parcialmente el libro en las páginas de alguna revista. Concretamente, el autor publica una selección de poemas de *En la rama del verde limón* en tres ocasiones: en la revista *España*, nº 284, el 9 de octubre de 1920, p. 13 (donde se incluyen los poemas: “Alrededor de la copa...”, “Me escondí en el arbusto...”, “He venido...”, “¡Allá va el olor...” y “No me mirarán diciendo...”); en la revista *Horizonte*, nº 3, el 15 de diciembre de 1922, p. 1 (donde se incluye el poema “Mis ojos abiertos...”); y en el cuaderno 3º de *Unidad* (Madrid, León Sánchez Cuesta, 1925) (donde se incluye el poema “Álamo blanco”). Este tipo de publicaciones parciales en revistas o cuadernos, muy habituales en la bibliografía juanramoniana de los años veinte y treinta, eran concebidas por el poeta a modo de anuncio de los libros en los que estaba trabajando y que presumiblemente daría a la imprenta en un futu-

ro no lejano⁷. No obstante, como ocurre con la mayor parte de los proyectos de libros inéditos de Juan Ramón Jiménez, lo poco que este dio a conocer en vida no nos permite hacernos una idea de la totalidad del libro en cuestión, de su posible peculiaridad formal o temática en comparación con otros de sus títulos.

Por otro lado, en las conversaciones que Juan Ramón y Juan Guerrero Ruiz mantuvieron a diario, en las que se hablaba continuamente de los proyectos editoriales del autor, solamente una vez se menciona *En la rama del verde limón*:

Juan Ramón, tristemente, me dice que él no se encuentra bien, no tiene la vitalidad necesaria para trabajar como hace veinte años y ha de ir a lo más esencial, que es publicar estos volúmenes de su obra; si viviera para verla publicada, que no lo espera, entonces le gustaría mucho destacar algunos libros en ediciones especiales o hacer libros pequeños, como *El Niño*, *En la rama del verde limón*, *El Mar*, o una nueva antología completamente distinta⁸.

Curiosamente, esa alusión se encuentra en una conversación mantenida el 11 de septiembre de 1935. Es decir, 15 años después de proyectar el libro, Juan Ramón sigue teniendo cierta consideración por él. En cualquier caso, como ahora veremos, y como ocurría en muchísimas ocasiones, esa supuesta estima del autor por el proyectado libro no se corresponde con la realidad que encontramos en los archivos. En el caso que nos ocupa más pobre de lo esperado.

7 Naturalmente, más poemas de los adscritos en un momento dado por Juan Ramón al libro *En la rama del verde limón* fueron publicados en otras ocasiones por el poeta. Pero solamente me interesan ahora los casos en los que lo hicieron bajo la adscripción a *En la rama del verde limón*. Dado que mi objetivo en este trabajo es trazar el proceso genético de creación del libro *En la rama del verde limón*, tampoco me interesarían las posibles reconstrucciones y ediciones póstumas del libro, aunque, en este caso, tampoco las hay. Solamente se ha publicado un poema, titulado “Adviento”, junto a un dibujo del poeta, con la adscripción a *En la rama del verde limón*, y fechado en 1919. Se trata de un folleto de cuatro páginas editado por los herederos del autor, a modo de felicitación navideña, en 1960.

8 Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz (1932-1936)*, Valencia, Pre-textos, 1999, II, p. 327.

2.2. *Originales conservados en el AHN*

En el sobre 106 del AHN, se conservan 29 papeles adscritos, según la catalogación del archivo, al proyecto titulado *En la rama del verde limón*⁹. Entre los 29 papeles hay muchos manuscritos y otros mecanografiados con anotaciones manuscritas. Por otro lado, junto a los poemas destinados al libro, encontramos también numerosos documentos referidos a su diseño y estructura. Concretamente, 17 contienen diseños de portadas, índices o anotaciones sobre el libro. En el primero de los papeles del sobre encontramos este diseño de portada¹⁰:

AHN, 106/1. Borrador mecanografiado.

El jirasol y la espada
V
Juan Ramón Jiménez
Jardín menor
I
En la rama del verde limón
<yo
El pajarito verde?)>

Juan Ramón Jiménez
Y Zenobia Camprubí de Jiménez
Editores
De su propia obra
Madrid
El mundo

9 Respecto al proceso a través del cual se llevó a cabo la ordenación de los fondos juanramonianos en el AHN, puede verse el libro de Carlos León Liquete, *op. cit.*, pp. 46 y ss. La ordenación de estos papeles no fue en exclusiva debida a Juan Ramón y en la actual distribución por carpetas y sobres hubo en distintos momentos intervención de manos ajenas al poeta, pero lo cierto es que, en el caso que nos ocupa, todos los documentos agrupados en el sobre 106 tienen inconfundiblemente relación con el proyecto.

10 En la transcripción diplomática de los poemas me valgo de los siguientes símbolos: [...] espacio en blanco; ~~Palabras tachadas~~; {} otra opción apuntada entre líneas; <> palabras manuscritas añadidas al texto mecanografiado.

A partir de los datos referidos en esta portada, deducimos que el proyecto *En la rama del verde limón* era uno de los libros pensados para formar la serie *Jardín menor*, que a su vez formaba parte de la serie mayor *El jirasol y la espada*. En otro papel conservado en el mismo sobre tenemos más datos acerca de todo esto; así, en el papel AHN, 106/9, encontramos bajo el título general de *El jirasol y la espada* y la indicación de “Series más” una larga lista de títulos de libros, en la que el primero que figura es *En la rama del verde limón*.

Pero además de la portada, Juan Ramón diseñó también las primeras páginas del libro. Sabemos así que las páginas 1, 2, 3, 4, 6 y 9 deberían ir en blanco. En la 5, bajo el título general de la serie *El jirasol y la espada*, anota: “Autores, traductores y editores: Zenobia Camprubí de Jiménez y Juan Ramón Jiménez”. Deducimos entonces que en *El jirasol y la espada* no sólo se publicarían poemas de Juan Ramón Jiménez sino también traducciones y ediciones de otros autores. En la 7 se repetiría el título, y en la 8 aparece la información relativa a esos otros autores y poemas que serían editados dentro del proyecto *El jirasol y la espada* (que, no lo olvidemos, contiene en su interior *En la rama del verde limón*). En esta hoja (AHN, 106/10), que correspondería a la página 8 del diseño del libro, podemos leer:

- I: - John M. Synge: *Jinetes hacia el mar*.
- II.- Charles Van Lerberghe: *Husmeadores*.
- III.- William Butler Yeats: *La Condesa Catalina*.
- IV.- Teixeira de Pascoaes: *Verbo oscuro*.
- V.- Juan Ramón Jiménez: *En la rama del verde limón*.

En la página 10 iría un “Dibujo de esta serie”; en la 11 de nuevo la reproducción de la portada; en la 12, el *copyright*, fechado en 1919; y en la 13, de nuevo el título del libro. Bajo un índice de poemas (AHN, 106/3), Juan Ramón anota todavía en la misma hoja una serie de indicaciones referentes a la constitución del volumen:

Primero, el pliego de portadillas
Al frente, la nota sobre estos libros.

Cada canción, cuatro páginas: una, el título, dos la poesía, y una, un adorno.

Índice: cuatro páginas

Papel grueso.

Vemos, por tanto, que Juan Ramón puso en este caso especial cuidado en diseñar los aspectos materiales. No es esta la única ocasión en la que diseñó la portada y primeras páginas de un libro en proyecto. En los proyectos editoriales de los años veinte esta práctica llegó a ser algo bastante habitual. Pero, en este caso, el poeta parece ir aún más lejos que en otras ocasiones, ya que el documento AHN, 106/29, contiene una amplia hoja doblada simulando ser la cubierta, en la que seguramente el poeta guardaría el resto de los documentos conservados. Es decir, Juan Ramón, en esta ocasión, pareció entretenerte también en construir materialmente el libro.

Por otro lado, excepto algunas notas apuntadas en papeles de menor tamaño, el material conservado en este sobre, todo él relativo al proyecto *En la rama del verde limón*, se contiene en hojas que presentan una gran uniformidad en cuanto al tamaño y tipo de papel y letra, lo que no sólo da cierto aspecto de madurez al proyecto, sino que le confiere el aspecto de un auténtico libro (de nuevo, en el sentido material del término) a ojos del investigador.

Dicho todo esto, hasta aquí las cosas podrían resultar sencillas de cara a una posible reconstrucción y edición del inédito. Pero, como suele ocurrir en todos los proyectos inéditos de Juan Ramón Jiménez, junto a estos documentos, que, a juzgar por la letra y otras cuestiones materiales, parecen haber sido escritos en una misma fase redaccional, se conservan también en el mismo sobre otras notas referidas al mismo proyecto, pero que apuntan hacia posibilidades alternativas y que, seguramente, fueron escritas en otro momento. En una nota manuscrita (AHN, 106/3) se apunta la posibilidad de que *El pajarito verde* sea un subtítulo de *En la rama del verde limón* y no un título alternativo a este. En otros papeles anota como posibles subtítulos para *En la rama del verde limón*, otros diferentes: *Figuraciones* (AHN, 106/4) o *Apuntes* (AHN, 106/5). En otra hoja (AHN, 106/sin numerar) fecha el proyecto en “19[...]-1920”, lo que discrepa de la fecha de 1919 que figuraba en algunas de las notas transcritas más arriba.

Además de los papeles que contienen el diseño del libro, encontramos alguno referido al contenido del mismo. Entre los índices que se conservan en el sobre 106, destaca por su amplitud el que incluye el documento AHN, 106/3, donde podemos leer:

En la rama del verde limón
1
Alrededor de la copa
Me meto en el arbusto
He venido
¡Allá va el olor!
Morado y verde limón
Arriba canta el pájaro
No me mirarán diciendo
No recuerdo
En estas redes finas
Hojita verde sin sol
Como vivo en la llama
Adónde, nubes del ocaso
Cuando yo pasé por la noche
Espera, ratito de oro
Cuando tardas en salir
Color que, un momento, el humo
¡Llevarme a la mar

Pero existen más índices relativos al contenido del libro y, como suele ocurrir en los proyectos juanramonianos, estos no son en absoluto coincidentes. Ni siquiera uno completa al otro, sino que ofrecen más bien una constitución alternativa del conjunto de poemas. Así, en el documento AHN, 106/16, y bajo la habitual indicación de “En la rama”, anota el poeta: “Todas las canciones de *El pajarito verde*”; y debajo: “En nuevas ediciones, añadir las nuevas de *El p. o.*, pero con un orden caprichoso”. En otro diseño de la portada (AHN, 106/13), bajo el título anota “Primera edición”. A partir de estas indicaciones, deducimos que Juan Ramón pensó en algún momento en hacer más de una edición del libro y, lo que es más interesante, actualizar su contenido con nuevos poemas en las sucesivas ediciones, lo que, sin duda, responde a su particular concepción de la “Obra en marcha”.

La mayor parte de los editores juanramonianos, al encontrarnos con tentadoras indicaciones del poeta como las que yo acabo de transcribir, nos hemos lanzado a una frenética labor de reconstrucción de los proyectos inéditos, localizando por aquí y por allá los poemas que el autor anota en cada uno de los índices, completando así un libro que el autor diseñó, pero que en realidad no llegó a escribir. Como ya he dejado claro, no es ahora esta mi intención, pues no me interesa tanto lo que el autor pudo o quiso haber hecho, sino lo que realmente hizo, a juzgar por el material realmente conservado.

Pues bien, en el interior de ese libro, diseñado con tanta minuciosidad y cuidado, hallamos un contenido bastante decepcionante (no por la calidad de los textos, naturalmente, sino por su cantidad). Apenas once poemas (frente a los 17 anotados en el índice que acabo de transcribir) conforman *En la rama de verde limón*. Once poemas que, todo sea dicho, y como más abajo veremos, ni son inéditos, ni fueron originalmente escritos para conformar el título que ahora nos ocupa.

De los once poemas, diez son borradores mecanografiados con anotaciones manuscritas, que a continuación paso a transcribir:

AHN, 106/18. Borrador mecanografiado con anotaciones manuscritas.

EN LA RAMA DE VERDE LIMÓN

Pájaro del sueño rosa,
¿de dónde eres, dónde estas?
<Cómo> -¿Por dónde entra, ojos cerrados,
en nuestra honda oscuridad?-
Pájaro del sueño dulce,
¿quién te llama, a donde vas?

<(La frente pensativa: II: Canciones)>

<De «La frente pensativa».>

AHN, 106/19. Borrador mecanografiado con anotaciones manuscritas. La anotación manuscrita de un “I”, seguido de un signo de interrogación, al frente del poema parece indicar las dudas del autor acerca de ponerlo en primer lugar. La anotación manuscrita “Esplá”, referida sin duda

al conocido compositor español Oscar Esplá (Alicante, 1886 - Madrid, 1976), uno de los artistas mencionados en los índices de *Españoles de tres mundos*, y que debió de surgir de alguna asociación producida en la mente del poeta al releer su texto, se repite en otro de los poemas destinados al libro, concretamente el que comienza “Alrededor de la copa...”. En el mismo sobre 106 se conserva otra versión también mecanografiada de este poema (AHN, 106/8), pero con el título “El pajarito verde” y con la única anotación manuscrita: “o 13”, en el margen superior derecho. El poema se publicó en la revista *España*, nº 284, el 9 de octubre de 1920, p. 13, en idéntica versión.

EN LA RAMA DEL VERDE LIMÓN

<I ?>

He venido.

Pero allí se quedó mi llanto,
a la orilla del mar,
llorando.

He venido.

Pero no os serviré de nada,
porque allí se quedó
mi alma.

He venido.

Pero no me llaméis hermano,
que mi alma está allí,
llorando.

<(La corriente infinita)>

<Esplá>

<De «La corriente infinita.»>

AWN, 106/20. Borrador mecanografiado con anotaciones manuscritas. Las anotaciones manuscritas sobre el poema parecen indicar que el autor

pensó en él para cerrar el libro. Dicho libro se publicó en la revista *España*, nº 284, el 9 de octubre de 1920, p. 13, sin la variante del verso 4, y sin la referencia al escritor irlandés James Sthepens (Dublín, 1880 - Londres, 1950).

EN LA RAMA DEL VERDE LIMÓN

<y>

(James Stephens)

No me mirarán diciendo:
«¿Qué eres?»;
sino sin curiosidad
y dulcemente.

Porque yo seré también de <(de ellos,>
los quietos;
y ya no tendré difíciles
los pensamientos.

Mis ojos serán, serenos,
los tuyos;
los miraré sin preguntas,
uno en lo uno.

<(Luz de la atención)>

<Fin>

<<Luz de la atención>>

AHN, 106/21. Borrador mecanografiado con anotaciones manuscritas. El poema está recortado y pegado sobre un papel más grande donde aparecen otras indicaciones manuscritas. La anotación final parece reflejar en este caso las dudas del poeta acerca de poner este poema al final del libro, a modo de epílogo.

<En la rama del verde limón>

MUY TARDE

Piando a la luz, asciende el pájaro
por las doradas copas;
y su pío resuena
en la sombra de abajo,
como en un pozo hondo
de verdor y silencio.

Él se sume en su sueño,
atravesando luces mágicas.
Mi corazón es sombra
del fondo resonante.

<(La realidad invisible: y III)>

<De

«La realidad invisible».)>

<(Epílogo?)>

AHN, 106/22. Borrador mecanografiado con anotaciones manuscritas.

EN LA RAMA DEL VERDE LIMÓN

<Nostalgia>

¡Hojita verde con sol,
tú sintetizas mi afán;
afán de gozarlo todo,
de hacerme en todo inmortal!

<(Piedra y cielo: y III)>

<De

«Piedra y cielo».)>

AHN, 106/23. Borrador mecanografiado con anotaciones manuscritas.

EN LA RAMA DEL VERDE LIMÓN

Verde es la niña; tiene
verdes ojos, pelo verde.

En el verde aire viene;
la tierra se pone verde.

En el mar verde viene;
el cielo se pone verde.

En mi alma encuentra <{Mi alma le abre}> siempre
una puertecita verde.

<(La frente pensativa: II:
Canciones)>

<De «La frente pensativa».>

AHN, 106/24. Borrador mecanografiado con anotaciones manuscritas. En el sobre 106 falta la hoja en la que termina el poema y en la que, seguramente, el poeta indicó el libro del que procedía. No obstante, como ya hemos anotado más arriba, este poema se publicó en la revista *Horizonte* (nº 3, el 15 de diciembre de 1922, p. 1), como un anticipo del libro *En la rama del verde limón*, en su versión completa. Los versos que faltan en el borrador que ahora paso a transcribir, según la versión de *Horizonte*, serían estos: “¡Llevadme a la mar, / a ver si me duermo”. Asimismo, en esta versión Juan Ramón indicaba que el poema procedía del libro *El vencedor oculto*. En la versión de *Horizonte* existen además importantes variantes respecto al original del archivo que aquí se transcribe: en el verso 9, dice “de llanto y deseo”. En el verso 10: “Un mar sin consuelo”. Y entre la estrofa 4º y 5º del original del AHN, hay otra en la versión de *Horizonte*: “No imitan los besos, / ni el dulce cantar, / la ola y el viento”. Creo que la versión de *Horizonte*, mucho más elaborada, es posterior a la que encontramos en el sobre 106 del AHN.

EN LA RAMA DEL VERDE LIMÓN

¡Mis ojos abiertos!

¡Llevadme a la mar,
a ver si me duermo!

¡Mientras esté lejos,
no se han de cerrar
mis ojos abiertos!

¡Llorarán recuerdos,
hasta hacer un mar
de llanto y de anhelo!

¡Un mar de deseo,
que me ha de llevar
al desvelo eterno!

¡La ola y el viento!

<(Sigue)>

AHN, 106/sin numeración. Original mecanografiado con anotaciones manuscritas. La anotación manuscrita de una “P” sobre este poema y el siguiente pudiera indicar que Juan Ramón los seleccionó en una presumible revisión y relectura de los textos para su libro antológico *Poesía* (1923), donde efectivamente fueron publicados.

<En la rama del verde limón.>

ENTRETIEMPO

<P>

¡Espera, ratito de oro,
que quiero gozarte allí;
espera, ratito de oro,
que quiero gozarte aquí!

<(Entretiempo: 1:

Fresco y sol)>

AHN, 106/26. Borrador mecanografiado con anotaciones manuscritas.

EN LA RAMA DEL VERDE LIMÓN

<P.>

En estas redes finas,
cómo se mece el alma,
¡ay, primavera mía!

Ramas de sauces, aún
sólo con luz de brote;
¡ay, fresca <{(leve)}> juventud!

Almendros, aún con alba,
solo, de candor rosa;
¡ay, divina mañana!

<(Entretiempo: 1:
Fresco y sol)>

<De «Entretiempo».>

AHN, 106/27. Borrador mecanografiado con anotaciones manuscritas.
El poema se publicó en *España*, nº 284, el 9 de octubre de 1920, p. 13,
en idéntica versión.

EN LA RAMA DEL VERDE LIMÓN

Alrededor de la copa
del árbol alto,
mis sueños están volando.

Son palomas, coronadas
de luces puras,

que, al volar, derraman músicas.

¡Cómo entran, cómo salen
del árbol solo!
¡Cómo me enredan en oro!

<(La torre abierta)>

<Esplá>

<De «La torre abierta».>

En el mismo sobre 106, encontramos también un poema más, el que comienza “Me escondí en el arbusto...” (AHN, 106/7). Se trata de un recorte de texto impreso pegado sobre otra hoja y que no contiene la habitual indicación de “En la rama del verde limón”. No obstante, es de suponer, si tenemos en cuenta uno de los índices arriba transcritos (AHN, 106/3), así como el adelanto que hizo el autor de *En la rama del verde limón* en la revista *España*, que también este poema estaba destinado al libro y que fue el mismo Juan Ramón quien guardó el recorte junto al resto de los originales.

AHN, 106/7. Recorte de texto impreso, procedente de la edición de la revista *España*, nº 284, el 9 de octubre de 1920, p. 13, pegado sobre otra hoja y con una tachadura manuscrita.

2
Me escondí en el arbusto.
¡Ay, como olía,
cómo olía a la vida!

Me oculté en la corriente.
¡Ay, cómo huía,
cómo huía a la vida!

3. ANÁLISIS GENÉTICO DE LOS MATERIALES TRANSCRITOS

Es necesario detenernos en algunas cuestiones que tienen que ver con la materialidad de los documentos hallados en el sobre 106. Ya hemos hablado de cierta uniformidad en el tipo de papel y en el intento juanramoniano de construir materialmente el libro. Por otro lado, hay que notar que los papeles que contienen información relativa al diseño material del libro o a su constitución interna están manuscritos, mientras que los 11 poemas transcritos son borradores mecanografiados con anotaciones manuscritas (a excepción del último, que es un recorte de texto impreso). León Liquete establece una interesante clasificación de la caligrafía juanramoniana a partir de la cronología: “se pueden establecer, al menos, tres tipos básicos de letras manuscritas del poeta, que corresponden a otros tantos momentos de evolución de su obra”¹¹. En todos los documentos manuscritos o con anotaciones manuscritas referidos a *En la rama del verde limón* encontramos el tipo de “letra 3”, según la clasificación de León Liquete, una letra ligada y arábiga, reconocida como la caligrafía más característica del poeta, que aparece en su obra en torno al *Diario de un poeta recién casado* (1916).

Pero a pesar de esta uniformidad en la caligrafía, es cierto que en las copias de los poemas mecanografiados con anotaciones manuscritas que hemos analizado es posible distinguir dos fases de redacción diferentes¹²: una primera copia en limpio del poema a máquina precedida del título “En la rama del verde limón”, también escrito a máquina y, por tanto, en esa primera fase; y una segunda fase en la que el poeta relee el poema, incorpora pequeñas correcciones manuscritas y anota, también de su puño y letra, el título del libro del que procede. Sólo en tres ocasiones el autor

11 Carlos León Liquete, *La perdida. Análisis material de carpetas y proyectos en los archivos de Juan Ramón Jiménez*, Valladolid, Difácil, pp. 51 y ss., en prensa. Aprovecho para agradecer al autor el acceso al original de este trabajo antes de su publicación.

12 En las conversaciones con Ricardo Gullón declaró el autor acerca de su sistema corrector: “escribo siempre de un tirón, a lápiz, luego lo dicto o lo pone Zenobia a máquina, y lo veo objetivado, fuera de mí. Entonces sí lo corrijo despacio, pero después, una vez que lo dejo, ya no me ocupo de él: si años más tarde lo releo tal vez cambio un adjetivo, una palabra, si en la nueva lectura el cambio se impone por sí” (Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958, pp. 80-81).

no volvió a copiar el poema expresamente para destinarlo a *En la rama del verde limón*: se trata de los borradores AHN, 106/21 (“Muy tarde”); AHN, 106/25 (“¡Espera, ratito de oro...!”) y AHN, 106/7 (“Me escondí en el arbusto...”). En el primer caso, el autor recorta una copia mecanografiada del poema y lo pega sobre otra hoja, en la que anota manuscrito el título “En la rama del verde limón” y el título del libro del que procedía el texto en cuestión. En el segundo, anota sobre la indicación del título del que tomó el poema, “*Entretiempo*”, la indicación manuscrita de su nuevo destino: “En la rama del verde limón”. El tercero, como ya comenté más arriba, es un recorte de texto impreso, sin indicaciones de procedencia o destino.

En cualquier caso, en los once poemas, a partir de las peculiaridades materiales de los borradores conservados, podemos reconstruir un similar proceso de trabajo. Juan Ramón tomaba composiciones de otros libros para destinárselas a uno nuevo en proyecto, *En la rama del verde limón*. Después anotaba bajo el borrador del poema su procedencia. Asimismo, en el transcurso de este proceso, releía el poema, y en algunos casos lo sometía a leves correcciones. Un trazo manuscrito idéntico al de estas correcciones (en cuanto al útil de escritura, pluma estilográfica, y al tipo de letra) es el que encontramos en los papeles en los que Juan Ramón diseña el interior del libro. A diferencia de otros proyectos inéditos que personalmente he estudiado en otras ocasiones, en los que encontramos materiales procedentes de fases de redacción muy alejadas en el tiempo, en esta ocasión todo hace pensar que el material hallado en el sobre 106 pertenece a un periodo de tiempo corto y concreto, pudiéndose fechar en torno a 1919-1920.

Debemos preguntarnos ahora acerca de la procedencia de este material reutilizado por Juan Ramón para la construcción de un nuevo proyecto de libro. Según las indicaciones que nos da el autor, los poemas son extraídos de los siguientes libros: *La frente pensativa*, *La corriente infinita*, *Luz de la atención*, *La realidad invisible*, *Piedra y cielo*, *El vencedor oculto*, *Entretiempo* y *La torre abierta*. Es importante advertir en este punto que ninguno de ellos, excepto *Piedra y cielo*, que se había publicado en 1919, había visto la luz, ni se publicaría nunca como tal libro. Algunos de ellos fueron parcialmente representados en las antologías del poeta: *La frente pensativa* lo fue en la *Segunda antología poética* (1922); mientras que *Luz*

de la atención, *La realidad invisible* y *El vencedor oculto* aparecieron en *Poesía* (1923) y *Belleza* (1923). *Entretiempo* fue anunciado y parcialmente representado en la revista *España* (1920), y da noticia de *La torre abierta* en el libro *Eternidades* (1918).

En segundo lugar, habría qué preguntarse que hizo Juan Ramón posteriormente con los materiales destinados a *En la rama del verde limón*. Y ahora conviene señalar que si el proyecto del libro es inédito, lo cierto es que ninguno de los poemas a él destinados lo es. Al margen de las publicaciones parciales del libro en revistas o en uno de los cuadernos, que ya hemos señalado, los once poemas se imprimieron también en otros libros del poeta, aunque no lo hicieran bajo el título de *En la rama del verde limón*. “Pájaro del sueño rosa...” se publicó en *Bellaza* (64), con el título “Canción de desvelo”. “He venido...” se publicó en *Poesía* (119), con el título “El pajarito verde”. “No me mirarán diciendo...” se publicó en *Poesía* (129), sin la referencia a “James Stephens” y sin la variante del verso 6. “Muy tarde” se publicó en *Poesía* (102), con una variante en el verso 7: “sueño alto”. “Nostalgia” se había publicado en *Piedra y cielo* (110), en 1919. “Verde es la niña...” se publicó en 1936 en *Canción* (108), con el título “La verdecilla”, en versión corregida y ampliada. “Mis ojos abiertos...” se publicó en *Poesía* (86), con el título “El desvelado” y, también, en versión corregida y ampliada. “¡Espera, ratito de oro,...” se publicó en *Poesía* (44), en idéntica versión. “En estas redes finas...” se publicó en *Poesía* (35), en idéntica versión. “Alrededor de la copa...” se publicó en *Poesía* (1), en idéntica versión. “Me escondí en el arbusto...” se publicó en *Canción* (399), con el título “Hoja y agua”. Comparadas unas y otras versiones, creo poder afirmar que las copias halladas en el sobre 106 y referidas a *En la rama del verde limón* son anteriores a las que encontramos en las publicaciones *Poesía*, *Belleza* o *Canción*. En otro sitio¹³ ya expliqué que rara vez Juan Ramón en su proceso corrector reduce el tamaño de un poema; más bien tiende a alargarlo con la incorporación de nuevas estrofas. Por ejemplo, las significativas variantes que muestra el poema “Mis ojos abiertos” con respecto a la versión publicada en *Poesía*, me inclinan a pensar que la versión destinada a *La rama del verde limón* es anterior.

13 Teresa Gómez Trueba, *op. cit.*, p. 119.

Las antologías *Poesía y Belleza* se publicaron ambas precedidas de un idéntico listado de libros inéditos de los que se habían extraído los poemas: *La realidad invisible*, *Unidad*, *Hijo de la alegría*, *Fuego y sentimiento*, *Luz de la atención*, *La mujer desnuda*, *Ellos*, *La muerte*, *Forma del huir*, *El vencedor oculto*, *La obra, 1920 (Miscelánea)*, *1921 (Miscelánea)*, *1922 (Miscelánea)* y *1923 (Miscelánea)*. Pues bien, el aspecto laberíntico de este ir y venir de poemas de unos libros a otros se incrementa aún más cuando observamos que *En la rama del verde limón* no era uno de los libros supuestamente representados en las antologías *Poesía y Belleza*. Asimismo, algunos de los poemas seleccionados para *En la rama del verde limón* proceden de libros que tampoco estaban supuestamente representados en *Poesía y Belleza*, mientras que dichos poemas sí fueron después publicados en algunas de estas dos antologías: es el caso de “Pájaro del sueño rosa...”, procedente de *La frente pensativa*; “He venido...”, procedente de *La corriente infinita*; “¡Espera, ratito de oro...” y “En estas redes finas...” procedentes de *Entretiempo*; y “Alrededor de la copa...”, procedente de *La torre abierta*. Por todo ello creo que es posible que en los intrincados planes editoriales juanramonianos los once poemas transcritos tuvieran un destino posterior al de *En la rama del verde limón* y anterior al de *Poesía y Belleza*. Y que, por tanto, existan también borradores de ellos que desconocemos, con una adscripción a otro libro intermedio¹⁴. Resumiendo, *En la rama del verde limón* es un proyecto de libro inédito que se forma con materiales procedentes en su mayoría de otros libros inéditos y que después pasaron a formar parte de unos terceros libros inéditos, de los cuales el poeta hizo entregas parciales en sus antologías.

Pero, ¿qué significado tiene este complejo trasiego de poemas de unos libros a otros, cuando, además, todos ellos eran libros inéditos y, por tanto, desconocidos para el lector? Veíamos más arriba que, a la hora de proyectar *En la rama del verde limón*, Juan Ramón había releído y corregido a mano los poemas a él destinados, pero que en realidad tenían muy pocas

14 Es posible que dichos borradores fueran los que sirvieron de originales para la imprenta cuando se editaron *Poesía y Belleza*. León Liquete advierte que “en relación con los libros de Juan Ramón editados hasta 1923 hay cierto vacío: Juan Ramón Jiménez subsumió en su archivo los borradores anteriores (y el original quedó en la imprenta) y las ediciones hicieron desaparecer el resto de borradores poco a poco” (*La perdida, op. cit.*, pp. 57-58).

correcciones, si comparamos estos borradores con los de otras épocas y proyectos, en los que las correcciones son constantes y abundantísimas. Cuando Juan Ramón decide hacer este libro, lo hace con materiales poéticos que ya han sufrido un previo proceso de corrección y depuración, y llegan aquí en versiones casi limpias de correcciones. En realidad, la mayor parte de las anotaciones manuscritas hechas en esa segunda fase redaccional que encontramos en los materiales analizados hacen referencia al título del libro del que procede el poema en cuestión. Todo parece indicar que, en el momento en el que Juan Ramón estaba proyectando el libro *En la rama del verde limón*, le importaba más marcar un cambio de destino para el poema que corregir este. Si comparamos, en cambio, algunas versiones de poemas adscritas a *En la rama del verde limón*, con las que se publicaron de ellos más tarde, en *Poesía o Belleza*, vemos que en algunos casos sí hay variantes significativas. Ello indica que estos poemas fueron releídos y corregidos de nuevo en una fase posterior, a la hora de preparar y publicar dichas antologías. Pero insisto en que no parecía ser esa su prioridad cuando organizó y agrupó los materiales de *En la rama del verde limón*.

Quiero destacar especialmente el hecho de que, de estos 11 poemas seleccionados por el autor para *En la rama del verde limón*, 10 contienen en el mismo borrador, anotado doblemente de su puño y letra, el título del libro del que proceden¹⁵. Adivino en Juan Ramón el interés por no ocultar esa procedencia, sino por resaltarla y con ello poner en evidencia la simultaneidad de ubicación para tales textos. Ello resulta llamativo cuando advertimos que los materiales de *En la rama del verde limón*, libro inédito, proceden de otros libros (*La frente pensativa*, *La corriente infinita*, *Luz de la atención*, *La realidad invisible*, *El vencedor oculto*, *Entretiempo* y *La torre abierta*), que también eran inéditos y que siguieron siéndolo. Cabría esperar que el proyecto de *En la rama del verde limón*, al nutrirse de materiales extraídos de estos otros, los anulara parcialmente, pero Juan Ramón nos demuestra que no es así, cuando se cuida de anotar puntualmente en los borradores el título del libro del que proceden cada uno de los textos. Es

15 He de recordar que de uno de ellos, el que comienza “¡Mis ojos abiertos...”, nos falta el final, donde era de suponer que aparecería dicha indicación. Sabemos, en cualquier caso, que el poema procede del libro *El vencedor oculto*.

decir, los mismos poemas existían, a veces en idéntica versión y otras en versión levemente alterada, en diferentes destinos.

4. CONCLUSIONES: “YO CORRIJO OBRA, NO LIBROS”

A estas alturas de mi trabajo el lector puede tener la impresión de moverse a tientas por un confuso laberinto (quizás sin sentido ni salida) de títulos de libros y versiones de poemas. Intencionadamente he querido reflejar en mi trabajo la sensación de indescifrable caos que tiene cualquier investigador que se asome a los archivos del poeta. Pero algún sentido habría de tener todo ese complejo ir y venir de poemas de unos libros a otros en la concienzuda y meticulosa mente de nuestro autor.

A partir del análisis genético de los materiales arriba transcritos, hemos podido comprobar que, en el caso que nos ocupa, el tiempo y trabajo que Juan Ramón dedica a diseñar materialmente el libro no es proporcional con el escaso material poético a él atribuido. Conocido es el cuidado de Juan Ramón Jiménez hacia las cuestiones editoriales, pero creo que ello no es explicación suficiente. El autor hace la cubierta del libro antes de escribir los poemas. No siempre obra así, pero en este caso está claro que el título o, lo que es lo mismo, el proyecto de libro, precede al libro propiamente dicho. Es más, este nunca llegó a escribirse, sino que se formó, en su integridad, a partir de materiales procedentes de otros libros en su mayoría también inéditos, pero que habían adquirido un mayor nivel de desarrollo o, al menos, contenían poemas expresamente escritos para ellos.

La obsesión juanramoniana por inventar proyectos se incrementa en esta época, al tiempo que decae el ritmo de publicación, quizás porque no siempre disponía del material suficiente para llenar esos proyectos. En este momento, Juan Ramón procede de manera distinta a cómo lo había hecho en épocas anteriores. Creo que, en los tiempos anteriores al *Diario de un poeta recién casado* (1916), escribía poemas sin cesar y cuando tenía un número suficiente de ellos formaba un libro que mandaba a la editorial. Progresivamente este hábito fue cambiando. Por las fechas en las que proyecta *En la rama del verde limón*, Juan Ramón se dedicaba sobre todo a inventar proyectos de libros, a partir del material ya escrito (y destinado

a otros libros), que progresivamente iba revisando, y no escrito (pero que pensaba escribir)¹⁶.

A pesar del elevado número de libros proyectados por estas fechas y del escaso material en ocasiones a ellos adscritos, lo cierto es que cada uno de esos libros tenía en la mente de su autor una concreta identificación temática o formal respecto al resto. En el sobre 149 del AHN encontramos una serie de originales relativos a la proyectada serie de libros que iba a titularse *Jardín menor*. En casi todos los papeles de este sobre figura como uno de los libros de esta nueva serie el título *En la rama del verde limón*. Y en una de las notas dice textualmente: “Con estos títulos, con estas nuevas agrupaciones, defino sentidos de mi obra. No es una cosa caprichosa, ni industrial” (AHN, 149/4). Una cosa es que el lector sea incapaz de apreciar el sentido de tantas clasificaciones y subclasificaciones para la Obra, pero lo que sí parece claro es que para Juan Ramón sí había una idea determinada por debajo de cada uno de sus proyectos y todas esas clasificaciones tenían un sentido, más allá del mero interés editorial o comercial. El paso siguiente era agrupar poemas en torno a cada uno de los títulos inventados. Labor esta que no siempre concluía.

En cualquier caso, el relativo interés de este proyecto, o el hecho de que fuera en un momento dado importante para su autor, no nos deberían llevar a reconstruirlo y presentarlo como un libro de Juan Ramón Jiménez. No creo que sea honesto engordar la ya abundante bibliografía juanramoniana con un nuevo título, en cuyo interior se ofrecen una serie de poemas, que el lector ya conoce bajo otros títulos. Eso, que es lo que generalmente se viene haciendo, solo contribuye a complicar aun más el estado editorial actual. Sin embargo, sí debemos estudiarlo, ya que nos dice mucho de su concepción de la creación poética. En ocasiones se ha advertido que, aunque Juan Ramón tendió a corregir lo ya escrito desde sus inicios, la intensidad del proceso corrector se fue incrementando con

16 Quizás eso explicaría el diferente aspecto que, a primera vista, muestran los materiales agrupados en el AHN en torno a los libros inéditos representados en la *Segunda antología poética*, anteriores al *Diario*, por un lado, y en *Poesía y Belleza*, posteriores en su mayoría a 1917, por otro. En términos generales podemos decir que los materiales de los libros representados en estas segundas antologías muestra un aspecto mucho más limpio y ordenado que los de la primera, borradores confusos, llenos de tachaduras, múltiples versiones para cada poema, etc.

el paso de los años¹⁷. Pero creo que la evolución en dicho proceso corrector la encontramos también en otro sentido, que va más allá de la mera intensidad correctora. El repetido aforismo juanramoniano “Yo corrojo Obra, no libros”, releído ahora a la luz de este análisis del proyecto *En la rama del verde limón*, nos pone sobre aviso acerca de una peculiaridad respecto a la legendaria manía correctora de nuestro autor. Esta, en determinados momentos, atañe más a un nivel macroestructural de la Obra, que a un nivel microestructural de poemas concretos. Creo que ese otro interés juanramoniano, el de la *Obra* por encima de las *obras*, se fue incrementando con el paso de los años, haciéndose especialmente visible en el proceso de creación del proyecto que hemos estudiado y en torno a las fechas en las que debió de fraguarse, o sea, a principios de los años veinte.

Pero para la permanente corrección de la Obra no siempre fue necesaria la escritura de nuevos textos. La relativa singularidad de *En la rama del verde limón*¹⁸ y, en mi opinión, su interés radican en que se forma, en su integridad, con materiales reciclados. Ello, por un lado, pone en evidencia una determinada forma de proceder en Juan Ramón, a la hora de construir sus libros, pero, sobre todo, nos está hablando de una determinada manera de concebir la Obra. Cada texto o cada libro, releídos tras un periodo de tiempo, adquieren otro significado que permite otra ubicación dentro de la misma. Iluminadoras a este respecto me parecen estas palabras de Hernández Alonso:

Para una línea muy definida de la poesía contemporánea –Valéry, Guillén– es consustancial a la idea de perfección estética la elaboración de orbes poéticos cerrados, limitados en las fronteras materiales de un volumen. Que Juan Ramón Jiménez era contrario a esta concepción unitaria y cíclica del poemario es evidente en su frenética actividad correctora, centrada en el poema concreto. El libro era para él receptor provisional, histórico, susceptible de posteriores selec-

-
- 17 Manuel Ángel Vázquez Medel, “Claves estilístico-textuales para el estudio del proceso creativo juanramoniano”, en *Actas del Congreso Internacional conmemorativo del centenario de Juan Ramón Jiménez*, Huelva, Diputación de Huelva - Instituto de Estudios Onubenses, 1983, II, pp. 589-617 (p. 595).
- 18 Desde luego, *En la rama del verde limón* no es un caso aislado; otros muchos proyectos inéditos de Juan Ramón Jiménez se formaban en su integridad de materiales poéticos reciclados.

ciones y refundiciones que buscan la reunión definitiva e intemporal de la Obra. [...] El texto poemático es, por un lado, resultado de un universo simbólico ya acuñado; por otro, embrión que crea nuevas expectativas de lectura de dicho universo¹⁹.

Por su parte, en un pionero trabajo, señalaba Vázquez Medel que, junto a las correcciones que surgen por sorpresa, existen otras, muy habituales en el proceso corrector de nuestro autor, que surgen a partir de un deliberado trabajo de revisión. La corrección realizada con cierta distancia temporal permite al autor contemplar el poema con cierta objetividad, como realidad exterior a sí mismo, a la que hay que volver a dotar de subjetividad²⁰. Cuando el autor revive el poema, lo dota, efectivamente, de un nuevo sentido que, naturalmente, no pretende anular el sentido originario que lo generó. Pero ese nuevo sentido es, sin duda, el que justifica en muchas ocasiones una reubicación nueva del texto en cuestión. Y es en este punto cuando debo advertir que, en mi opinión, la Obra no es para Juan Ramón solamente “Obra en marcha”, sino, como he intentado demostrar en otro trabajo, “Obra múltiple”²¹. Si no lo fue de una manera consciente desde el primer momento, sí lo era ya al menos por estas fechas. Al hablar de una “Obra múltiple” me refiero a que para Juan Ramón cada texto es susceptible de recolocación en otro contexto y, de esa manera, es también susceptible de una lectura diferente. La Obra encierra en sí misma diferentes, simultáneas y no incompatibles versiones de sí misma y por eso los poemas pueden ser sometidos por su autor a numerosas posibilidades de combinación. Creo que esta y no otra explicación es la que se esconde por detrás de tantos proyectos, tantos índices e indicaciones, solo aparentemente contradictorios.

19 Salvador Hernández Alonso, “Perspectivas críticas-horizontes infinitos. «La rosa viajera» de Juan Ramón: símbolos y proceso textual”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 11 (1986), pp. 255-278 (pp. 255-256).

20 Manuel Ángel Vázquez Medel, *op. cit.*, p. 592.

21 Teresa Gómez Trueba, “Juan Ramón Jiménez y su concepción de la Obra como una maquinaria poética combinatoria”, *Artifara*, 8 (2008), sección Monographica (<http://artifara.com/>) [en línea].

Emilio Prados: las dos versiones de *Jardín cerrado*

ANTONIO CARREIRA

Centro para la Edición de los Clásicos Españoles

Título: Emilio Prados: las dos versiones de <i>Jardín cerrado</i> .	Title: Emilio Prados: the Two Versions of <i>Jardín cerrado</i> .
Resumen: Examen de algunos poemas de <i>Jardín cerrado</i> (1946), que en su segunda edición (1960) presentan variantes sustanciales.	Abstract: Analysis of several poems of <i>Jardín cerrado</i> (1946), which in the 2 nd edition of that book (1960) appear with substantial changes.
Palabras clave: Emilio Prados, <i>Jardín cerrado</i> , versiones redaccionales.	Key words: Emilio Prados, <i>Jardín cerrado</i> , Redactional versions.
Fecha de recepción: 27/1/2014.	Date of Receipt: 27/1/2014.
Fecha de aceptación: 18/3/2014.	Date of Approval: 18/3/2014.

El poeta Emilio Prados es uno de los mitos menores de la llamada generación del 27, mito más en cuanto persona que en cuanto poeta, porque ahí casi todo el mundo hace la venia y sigue su camino. No es este el momento adecuado para analizar el fenómeno. Sí para recordar que Prados fue poeta *full time*, incluso cuando era impresor en Málaga o corregía pruebas en México. No practicó la docencia, ni acabó carrera alguna, ni recibió apenas más ingresos que los procedentes de su familia antes de la guerra, y de su hermano Miguel, psiquiatra en Canadá, después de ella. Eso interesa tenerlo presente para comprender que Prados creó una obra poética de dimensiones considerables, cuya mayor parte publicó en forma de libro, y a la que no cesó de dar vueltas y hacer enmiendas. Prueba

de ello son las 20 cajas de papeles póstumos que, bien inventariados por Blanco Aguinaga, nos sirvieron a él y a quien esto escribe para publicar una versión razonable de sus *Poesías completas* en 1975-76, y de nuevo, con estructura más rigurosa, en 1999, año del centenario.

Siempre se ha dicho que *Jardín cerrado* (Méjico, DF: Cuadernos Americanos, 1946; prólogo de Juan Larrea) es el libro central de Prados, aquel en que encuentra su voz definitiva. El propio poeta debió de creerlo así, puesto que de él publicó una selección amplia en 1953, titulada *Dormido en la yerba*; en la *Antología* de 1954 dedica solo a ese libro casi 100 páginas, y, en la misma colección de Losada, publicó una segunda edición completa en 1960, dos años antes de su muerte, indicio de que lo seguía considerando válido cuando su estética había variado de rumbo; más válido en sí mismo que la esotérica interpretación de Larrea en el prólogo ahora eliminado. En otro lugar tratamos de los cambios introducidos en los poemas de *Dormido en la yerba*, y en el texto de *Jardín cerrado* (= *JC*) que figura en las *Poesías completas* de 1999 (= *PC*) dimos las variantes de versiones impresas anteriores o posteriores. Versiones impresas, no manuscritas, ya que estas no se destinaban al público, y solo tendrían un valor en la llamada crítica genética, no en una edición que trata de representar con exactitud la obra que el autor quiso poner en manos de sus lectores en un determinado momento. Entre eso y los papeles que quedan para uso personal hay una frontera que a veces se cruza con demasiada ligereza; a nuestro juicio, la voluntad del autor es un criterio seguro para no incurrir en el error filológico de conceder igual representatividad a todo lo salido de su pluma. Sin embargo, puede no ser tan seguro en cuanto a la fijación de la obra publicada, que el filólogo ha de ver siempre dentro de su cronología.

La versión de *JC* que reprodujimos en las *PC* es la de 1946, pues esa primera edición, cuidada por el propio poeta, es lógicamente la más próxima y fiel al ideario de Prados durante su génesis. Aparte de ello, sus 419 páginas de buen formato constituyen un libro singular también en su aspecto visual y material: los poemas comienzan siempre en página nueva, alterna la numeración romana con la árabe en las subdivisiones, los blancos son generosos, las versales, versalitas, redondas y cursivas intentan establecer una jerarquía en títulos y lemas, los márgenes, sangrados, negritas iniciales y otros detalles indican a las claras que el poeta ha

echado el resto, y que la editorial, regentada por Juan Larrea, no escatimó esfuerzos al buscar la presentación más digna. Prados, editor e impresor desde su mocedad, hubo de quedar satisfecho, o al menos, hasta donde alcanzamos, nunca dijo lo contrario.

Entre las variantes registradas en la edición de *PC*, nos fijaremos en tres casos. Sea el primero una sección del poema “Bajo la alameda”, sexto de la primera parte, “Nostalgias y sueños”, del libro primero de *Jardín cerrado*:

Con temores voy
pero voy.

Y esto que marcha
conmigo;
y esto que va 5
tras de mí,
y esta sombra
a la que sigo
con temores,
¿a dónde va?:
¿dónde voy?... 10

—Con temores.

(*JC*, 1946, pp. 42-43; *PC*, I, p. 777)

Antes de nada, señalaremos un hecho que hace tiempo notamos en *Mínima muerte* y que también se da en los primeros libros de Prados: los versos «disfrazados». En efecto, “Y esto que marcha / conmigo”, “y esto que va / tras de mí”, “y esta sombra / a la que sigo”, “¿a dónde va?: / ¿dónde voy?” (repárese en la falta de preposición en este último verso, propia del lenguaje popular), no son más que octosílabos disfrazados de versos más breves para la vista, no para el oído. Prados, salvo en su época surrealista, es poeta bastante refractario a alejarse de la métrica clásica; otras veces los versos son endecasílabos, fragmentados en sus componentes: 7 + 4, y en este orden. Este poema, de estructura muy similar a la letrilla, es el segundo de los cuatro acogidos al título “Bajo la alameda”. En *Dormido en la yerba* desaparece; de la serie solo subsisten los números 1 y 4, aquel como

“Nocturno”, y este con el anterior título del conjunto: “Bajo la alameda” (pp. 31-32). La cuestión no es baladí, pero tampoco tenemos la clave para explicarla; solo nos fijaremos en la anomalía de que, en ese cuarto poemilla, a pesar del título general, no se habla de álamos sino de un ciprés. En los otros, no se mencionan árboles; sí un jardín en el primero, y hojas secas en el tercero. Al año siguiente, en la *Antología*, el único que se mantiene es el primero (p. 167), que recupera también el título mencionado, un título, como acabamos de ver, bastante elástico como para abrigar el primer poema, el cuarto o el grupo de los cuatro (además del poema XIX del segundo libro de *JC*). También el estribillo del cuarto (“¡Qué alto el ciprés! / ¡Qué alto el lucero!”) reaparece más adelante en el titulado “Otra vez” (p. 54), un caso más de ósmosis entre las células de ese organismo que es *JC*. Estamos, pues, ante un poema que no acabó de satisfacer a su autor, por la razón que sea. Prueba de ello es que en la segunda edición de *JC* (= *JC2*) sufre cambios de importancia:

Con temores voy
pero voy.
Y esto que marcha
conmigo;
y esto que va 5
tras de mí,
y esta sombra
a la que sigo
¿a dónde va?:
¿dónde voy?... 10
¿Con temores
vamos?
—Con temores.

(*JC*, 1960, p. 17)

El poemilla retocado tiene 13 versos en lugar de 12. Se ha suprimido el v. 9 de la versión anterior, y se han añadido los vv. 11-12, un interrogante cuyo verbo introduce la primera persona de plural. No es el único poema de *JC* que expresa miedo. El siguiente se titula “Temor de abril”; en el 14,

“Copla”, leemos: “Algo me llama en la noche. / No sé qué es... / Algo en la noche me llama. / Miedo me da” (p. 59), y varios más de ese poemario insisten en el mismo concepto. Esa primera persona de plural (v. 12 de esta versión), poco frecuente en *JC*, contrasta con la primera de singular de vv. 1, 2, 8 y 9, y no acaba de convencer en poema tan centrado en el yo y su soledad (“el mundo es mi corazón!” dice en la p. 51, y algo más abajo: “—Yo, yo, yo... Soy yo, / yo. ¡Yo!”, para disipar toda duda), a menos que se entienda en su sentido impersonal, normal en castellano (por ejemplo, en la frase “¿Esas tenemos?”). Prados sabe sin duda lo que hace, pero, aparentemente, nos da un poema enmendado en 1960 como si fuese de 1946. *JC2* no indica en ningún lugar que se trate de una versión corregida, ni tampoco aclara en su portada que se trate de una segunda edición, prosaicas minucias en las que Prados reparaba poco.

Veamos ahora un caso diferente, el de “Muerto en el sueño”, nº X de la primera parte del libro II (*El dormido en la yerba*, título aún usado en el poema XVI de este libro, p. 140, y recuperado en 1953 para la selección de *JC*):

MUERTO EN EL SUEÑO

Aquí estoy. ¡Junto al jazmín!
Si por mí preguntan,
aquí estoy junto al jazmín.

Ay, amor, junto al jazmín:
arriba brilla el lucero,
sobre el agua su reflejo
y bajo el agua, mi sueño,
¡ay, amor!, junto al jazmín...

5

Amor: bajo el agua, muerto
junto al jazmín. 10
Amor, si por mí preguntan,
amor, sí, junto al jazmín:
¡toda la noche me oculta!

(*JC*, 1946, p. 130; *PC*, I, p. 851)

El poema, aunque no se le aplique denominación formal, es una canción en el sentido juanramoniano que Prados empleará, posiblemente tomando como modelo las incluidas en *Canción*, libro publicado en 1936 por el poeta moguereño. Consta de trece versos, once octosílabos y dos más breves: el 2, hexasílabo, y el 10, pentasílabo. El grupo central (vv. 4-8) es incluso una clara reminiscencia del zéjel. La palabra-rima *jazmín* se repite seis veces, pero no hay versos sin asonancia: *lucero / reflejo / sueño / muerto* (vv. 5-7 y 9) es la segunda, mientras que la tercera, la de *preguntan* (v. 2), se recoge en el v. 11 y remata el poema (v. 13, *oculta*). Se plantea así una oposición en los tres primeros versos, donde la asonancia *ú-a* (*preguntan*) cede a la dominante *-ín*, propia del término más frecuente y destacado: *jazmín*. Un dominio que al final se invierte, puesto que los cinco versos últimos, sin perder de vista al *jazmín*, lo dejan en segundo lugar: “Amor, si por mí preguntan, / amor, sí, junto al *jazmín*: / ¡toda la noche me oculta!” (vv. 11-13). La admiración del verso resalta su importancia. No pretendemos interpretar el sentido profundo del poema ni de ninguno de sus versos. Nos limitamos a estudiar su prosodia, incluso su disposición gráfica, y naturalmente su sintaxis y sentido literal. El poeta subraya el hecho de estar oculto, aunque el lector sepa ya que él, o quizás su sueño (v. 7), está *muerto, bajo el agua* (v. 9), y *junto al jazmín*. Pero esta frase, repetida seis veces casi como si fuera un estribillo, no deja de ser un complemento circunstancial, un rema, si queremos usar del tecnicismo, frente al tema, que se reparte entre el verso inicial y el final: “Aquí estoy... / ¡toda la noche me oculta!” (vv. 1 y 13).

El poema se reproduce tal cual en *Dormido en la yerba* (1953), pp. 75-76. Pero en la *Antología* de 1954 (p. 188) presenta dos variantes; la primera es, obviamente, un desliz en la composición material: el blanco entre vv. 3-4 aparece aquí entre vv. 4-5, a pesar de que el v. 5 empieza con minúscula. La segunda es la que nos interesa: el poeta añade un octosílabo al final del poema, uno de esos versos prosódicamente contradictorios, puesto que lleva a la vez admiraciones y paréntesis, es decir, *forte* pero *piano*, como si dijéramos una admiración en voz baja: “(¡Noche soy, para vivir!)”. Lo que sorprende, en el añadido, es que cambia el turno tal como lo establecimos antes, y hace ganar la competición a la rima de *jazmín*, con la asonancia aguda de *vivir*. Si el v. 13 decía: *la noche me oculta*, y así terminaba el poema en su primera versión, ahora el 14 precisa más

el concepto, ampliándolo: *noche soy, para vivir*. La canción, sin dejar de serlo, adopta un final de romance en sus seis últimos versos (9-14), con la asonancia *-í* en los alternos (10, 12 y 14), y termina con un toque algo más esperanzado, en que el poeta se explica a sí mismo la razón de ser de su ocultación, de su vivir al margen.

Podríamos creer que el texto ha cambiado de carácter, ha encontrado su forma definitiva. Pero Prados, poco después de publicada esa *Antología* por la que fue algo menos desconocido en España e Hispanoamérica, se puso a preparar su gran Selección de 1959, que quedó inédita, y la segunda edición de *Jardín cerrado* impresa al año siguiente. El poema del que hablamos figura en su p. 63, y, sorprendentemente, recupera la forma que ostentaba en la primera edición, con solo 13 versos. El añadido en la *Antología* ha desaparecido. ¿Por qué? No lo sabemos. Sospechamos que Prados, para esa segunda edición, hubo de enviar a Buenos Aires un ejemplar de la primera, con algunas alteraciones manuscritas, pero olvidando el cambio introducido en la versión de la *Antología*. ¿Olvidándolo o anulándolo? He ahí una cuestión que no podemos responder.

Si el poema anterior sufrió el efímero añadido de un verso, ahora vamos a examinar el caso contrario, en el que un poema lo pierde. Se trata de una canción perteneciente al libro tercero de *JC*, titulado *Umbrales de sombra: meditaciones, coplas, insomnios y presentimientos al margen de un jardín*, cuya tercera parte, *Constante amigo*, contiene trece poemas, de los cuales este es el segundo:

CANCIÓN

Una vez tuve una sangre
que soñaba en ser un río.
Luego, soñando y soñando,
mi sangre labró un camino.

Sin saber que caminaba,
mi sangre comenzó a andar,
y andando, piedra tras piedra,
mi sangre llegó a la mar.
Desde la mar subió al cielo...
Del cielo volvió a bajar

5

10

y otra vez se entró en mi pecho
para hacerse manantial
y agua de mi pensamiento...

Ahora, mi sangre es mi sueño
y es mi sueño, mi cantar,
y, mi cantar, es eterno.

15

(JC, 1946, p. 309; PC, I, p. 990)

El poema consta de 16 versos octosílabos repartidos en tres grupos de 4, 9 y 3, con variedad de asonancias en unos, sueltos los otros, como aquí sucede con los versos 1, 3, 5 y 7. En cuanto a la rima, se divide en dos partes: la primera mitad (vv. 1-8) contiene dos asonancias, *-í-o / -á*, que abarcan versos alternos, mientras que la segunda mitad (vv. 9-16), que conserva la segunda asonancia, no deja versos sueltos, sino que les intercala otros con asonancia nueva en *-é-o*. Esta rara disposición subraya la progresión del contenido: al principio, la sangre sueña, se hace camino, anda sin saber, hasta que llega al mar, algo expresado por la alternancia entre versos asonantados y sueltos. Luego todo se hace más concreto, menos divagatorio, y las asonancias se encargan de marcarlo, hasta que las cosas se definen con tres oraciones copulativas en anadiplosis: «mi sangre es mi sueño, / ... es mi sueño mi cantar, / y, mi cantar, es eterno», donde los tres verbos suenan como martillazos. La nueva asonancia *-é-o* se impone y subraya los términos más marcados: *cielo... pecho... pensamiento... sueño... eterno*.

Este poema no fue recogido en *Dormido en la yerba*, pero en JC2, p. 152, carece del v. 13 (*y agua de mi pensamiento...*), de forma que la rima dominante en el segundo grupo de versos es ahora la asonancia aguda *-á*, y solo en el último se impone la asonancia *-é-o*. El poeta reparte las rimas por los grupos de distinta manera; así el segundo, en lugar de terminar en una cuarteta, como antes hacía, termina en un tercetillo, anunciando el que remata el poema. Para mantener las mismas asonancias alternas durante seis versos se ha sacrificado el 13 (*y agua de mi pensamiento...*), que en realidad poco añadía a los dos precedentes (*y otra vez se entró en mi pecho / para hacerse manantial*). Semejante operación no parece debida al azar, sino a la constante labor de lima a la que Prados somete su poesía.

Esta en concreto nos muestra el paso desde el desconcierto hasta la seguridad. El poeta recuerda haber estado perdido, pero al fin ha encontrado su camino, y tanto las palabras como los juegos de rimas que poco a poco se van afianzando no hacen más que confirmarlo.

Ahora bien, si se examina con cuidado la edición de 1960 destacan en ella un par de anomalías: la distribución de los 16 versos en tres grupos desaparece porque ahora van seguidos, con interlineados iguales. Y el v. 12 (*para hacerse manantial*) no concluye con puntuación, a pesar de que el siguiente (*Ahora, mi sangre es mi sueño*) comienza con mayúscula. Si Prados hubiese decidido suprimir el v. 13 (*y agua de mi pensamiento...*), tal como pensábamos, lo lógico sería marcar tal supresión poniendo punto tras el v. 12. Pero no lo hizo. ¿Qué debemos pensar entonces los lectores? ¿Estamos ante una versión revisada del poema, que sin duda gana al eliminar ese v. 13, o simplemente ante una omisión debida a la casualidad, y al descuido con que Prados, según todos los testimonios, corregía pruebas de los libros que tenía entre manos?

La *Antología* fue, como se sabe, pieza importante en la producción de Prados, la que más lo dio a conocer, y también la primera obra que le publicaría la editorial Losada; un libro que el poeta preparó con cuidado, y del que se supone que corrigió pruebas con más esmero del habitual. Pues bien; por poner solo algún ejemplo de lo relativo que es tal esmero, en *El misterio del agua* (1927), el “milagro” tercero, aunque numera con I su primera parte (p. 44), omite la segunda, que los editores de Prados repusimos ya en 1975 a partir de los manuscritos. En la sección *Constante amigo*, de *JC*, a la que también pertenece el último poema estudiado, la canción “Una cosa es estar muerto” (p. 229), en lugar de los 14 versos que presenta en la primera edición (p. 316), en la *Antología* tiene 15, porque repite el v. 11 entre el primero y el segundo, lo que estropea la secuencia de tercetillos. No obstante, la *Antología* recupera la lectura correcta *llámeme* del v. 13, que ya estaba bien en *Memoria del olvido* (México: Séneca, 1940, p. 135) y se había estragado en la primera edición de *JC*. Si pasamos al siguiente libro, *Río natural*, fechado en 1953 e impreso también por Losada en 1957, su primer poema, “Sangre de Abel”, omite el segundo verso en la *Antología*, dejando inconclusa la frase que lo abre: “Cantando estoy llenando” (falta el complemento directo: “mis huecos en la muerte”, p. 261). A esto se suma que buena parte de los poemas

de su primera época van lastrados por versos añadidos palmariamente en México 20 o 30 años más tarde, como sucede en pp. 13, 16, 18, 20, 21, 23 y 26, lo que falsea su sentido original. Dejando ahora la *Antología*, en *PC*, II, p. 395, tuvimos ocasión de señalar y reponer un verso omitido en el poema “Año nuevo”, perteneciente a la cuarta parte (*Cambios de estado*) de *La piedra escrita* (Méjico: UNAM, 1961), último libro del que el malagueño pudo ver pruebas, lo cual indica que en este tipo de poesía la falta o sobra de un verso no siempre se nota en la simple lectura.

En *JC2* hizo Prados otras maniobras que pueden pasar por enmiedas: aparte los casos estudiados, en el libro segundo (*El dormido en la yerba*), el poema “El pecho y la luna” pierde tres de sus versos, bien es verdad que ya habían aparecido antes (1946, p. 123; 1960, p. 60). En el tercer libro (*Umbrales de sombra*), el poema “La rosa en la mano” (1946, p. 199; 1960, p. 95) omite el v. 11, pero eso ya suena más a descuido. Lo mismo cabe decir del innecesario verso inserto después del 10 en el “Cantar sonámbulo”, del libro cuarto (*La sangre abierta*; 1946, p. 351; 1960, p. 177), mientras que ha de ser intencional hacer interrogativo el último verso del poema VII, 4 de ese mismo libro (“El cuerpo ante el espejo”; 1946, p. 404; 1960, p. 204), a lo cual hay que agregar supresión de títulos, reorganización del cuarto libro y cierto número de erratas. Con todo ello, y sin menoscabo de su talla poética, se puede decir que Prados, para un filólogo, es poco de fiar, y no serviría de mucho husmear en sus manuscritos; la única vía, y no del todo segura, sería encontrar las galeras de sus obras impresas, a fin de vislumbrar con qué criterio fueron corregidas.

Terminaremos con un ejemplo tomado del poema final de *JC*, que en la en la edición de 1946 carece de epígrafe y ocupa solo la cuarta parte (*El cuerpo en el alba*) del libro cuarto (*La sangre abierta*). Decíamos que también la estructura de ese cuarto libro sufrió cambios en *JC2*: en lugar de las cuatro partes que ostenta en la primera edición, la segunda distribuye sus poemas en solo tres, habiéndose suprimido el título de la tercera (*El germen que se cumple*); pero el texto de *JC2* no se corresponde con el índice del volumen. En efecto, el poema en cuestión lleva un 3, cosa extraña porque el precedente va numerado como 5 (p. 204). El índice aclara lo sucedido: el poema, ahora titulado “El cuerpo en el alba”, debería ocupar, él solo, la Tercera parte homónima (*El cuerpo en el alba*), igual

que había ocupado la Cuarta en la edición anterior, y a ello alude el 3 de la numeración. El tipógrafo no entendió bien la enmienda, y el poeta no vio el fallo del tipógrafo ni la discrepancia entre índice y texto. Es obvio que deseaba mantener aislado un buen poema conclusivo, que arranca en tono solemne: “Ahora sí que ya os miro / cielo, tierra, sol, piedra, / como si al contemplarlos / viera mi propia carne” (p. 407), y que termina con mayor énfasis, no lejos de Hölderlin:

Ya soy Todo: Unidad
de un cuerpo verdadero.
De este cuerpo que Dios llamó su cuerpo
y hoy empieza a sentirse
ya, sin muerte ni vida,
como rosa en presencia constante
de su verbo acabado y, en olvido
de lo que antes pensó aun sin llamarlo
y temió ser: Demonio de la Nada.

(*JC*, p. 409; *PC*, I, pp. 1069-1070)

Prescindamos de su peregrina puntuación. Juan Larrea, hombre cuidadoso, al prologar la edición de 1946, habrá manejado el mecanoscrito del poeta, y cita estos versos con una curiosa variante: “... y temió ser: Dominio de la Nada” (p. 16; *PC*, I, p. 756). El Demonio se ha convertido en Dominio; Prados no lo advirtió, y, aunque la lectura aparezca corregida en los manuscritos, nos queda la duda de qué término figuraría en su original. Como acabamos de ver, en esta poesía el buen sentido del lector no siempre ayuda a salvar las erratas, incluso cabe sospechar que alguna pudo parecerle bien a su autor y la dejó pasar. Al menos aquí, en medio de la Nada, el dominio y el demonio tampoco son tan diferentes.

BIBLIOGRAFÍA

BLANCO AGUINAGA, Carlos, *Lista de los papeles de Emilio Prados*, Baltimore, Md: The Johns Hopkins Press, 1967.

- CARREIRA, Antonio, «La construcción del libro y del poema en Emilio Prados», AA. VV., *Emilio Prados: un hombre, un universo*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2000, pp. 167-186.
- «La poesía órfica en *Mínima muerte* de Emilio Prados», en AA. VV., *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las terceras jornadas (dedicadas a Emilio Prados)*, Madrid, Residencia de Estudiantes / El Colegio de México, 2002, pp. 109-126.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Canción*, Madrid, Signo, 1936.
- PRADOS, Emilio, *Memoria del olvido*, México DF, Séneca, 1940.
- *Jardín cerrado*, México DF, *Cuadernos Americanos*, 1946; prólogo de Juan Larrea. 2^a ed., Buenos Aires, Losada, 1960.
- *Dormido en la yerba*, Málaga, El Arroyo de los Ángeles, 1953.
- *Antología (1923-1953)*, Buenos Aires, Losada, 1954.
- *Río natural*, Buenos Aires, Losada, 1957.
- *Poesías completas*, ed. Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira, México DF, Aguilar, 1975-1976, 2 vols.
- *Poesías completas*, ed. Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira, Madrid, Visor, 1999, 2 vols.

Luis Martín-Santos ante la censura: las vicisitudes editoriales de *Tiempo de silencio*

ANDREA BRESADOLA

Universidad de Udine

Título: Luis Martín-Santos ante la censura: las vicisitudes editoriales de *Tiempo de silencio*.

Resumen: Se estudia la relación de Luis Martín-Santos con la censura franquista a través del examen de los documentos relativos a su producción literaria y científica conservados en el Archivo General de la Administración. El análisis se centra especialmente en las vicisitudes editoriales de *Tiempo de silencio*: se hacen públicos por primera vez todos los informes de los censores y las cartas que cruzaron la editorial y los órganos estatales. Con estos expedientes se puede trazar la trayectoria de la novela y dilucidar las razones que llevaron a las relevantes supresiones de orden moral de la primera edición y a la parcial restauración de las tachaduras en la segunda. El descubrimiento del manuscrito original ha permitido también el cotejo con la *princeps*, que ha explicitado en primer lugar un constante proceso de normalización lingüística. Además, se ha destacado la presencia de variantes y de alguna lección errónea tanto en la primera edición como en la “definitiva” de 1980.

Palabras clave: Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, Censura franquista, Novela de la Posguerra, Edición crítica.

Fecha de recepción: 22/2/2014.

Fecha de aceptación: 11/3/2014.

Title: Luis Martín-Santos Facing Censorship: Editorial Vicissitudes of *Tiempo de silencio*.

Abstract: The paper studies the relationship between Luis Martín-Santos and the Francoist censorship through the examination of the documents related to his literary and scientific production that are stored at the General Archive of the Administration. The analysis focuses primarily on the editorial vicissitudes of *Tiempo de silencio*: for the first time all the reports made by the censors and the correspondence between the publisher and state institutions are made public. This material allows to trace the trajectory of the novel and to explain the reasons that led to the significant moral suppressions of the first edition, and their partial reinstatement in the second. The discovery of the original manuscript has also allowed its collation with the *princeps*, showing a constant process of linguistic normalization. Furthermore, the presence of variants and some corruptions both in the first edition, and in the “definitive” of 1980, have been noticed.

Key words: Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, Francoist Censorship, Post-War Novel, Critical Edition.

Date of Receipt: 22/2/2014.

Date of Approval: 11/3/2014.

“Un messaggio semplice: il timore di Dio. Un apparato gigantesco e complesso che lo inculchi nei costumi e nelle coscienze. Diffondere il messaggio, gestire il sapere, osservare e vagliare l'animo degli uomini, inquisire ogni spinta che osi oltrepassare quel timore”. Luther Blisset, Q.¹

1. MARTÍN-SANTOS EN TIEMPO DE CENSURA

Como todo escritor que se disponía a publicar un libro en la España franquista, también Luis Martín-Santos tuvo que enfrentarse a los órganos encargados de la censura. Un sistema que durante casi veinte años condicionó una de las novelas clave de la narrativa de posguerra: *Tiempo de silencio*. Solo la disolución del régimen que había producido esa máquina de control y vigilancia hizo que los lectores pudiésemos disfrutar del texto en su totalidad, tal y como lo concibió el autor. Si bien no llegaron a los extremos de otros escritores –que tuvieron que publicar en el exterior o vieron sus obras secuestradas, prohibidas o modificadas radicalmente– los trámites para la publicación resultaron largos y complicados. Pero no fueron solo esas las dificultades que tuvo que salvar la única novela que Martín-Santos llegó a terminar. Como afirma Alfonso Rey, los percances se debieron también “a la falta de rigor de los responsables de Seix Barral”, que introdujeron nuevos errores y empujaron, finalmente, al citado estudiioso a realizar la primera edición crítica de la obra (a partir de ahora E4)².

En la sección de Cultura del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (AGA) se guarda mucha documentación relativa a *Tiempo de silencio*. Estos expedientes –que según mis datos se hacen públicos integralmente por primera vez aquí– permiten ahondar en las circunstancias que rodearon a su publicación y aclarar las dos cuestiones

1 Quiero agradecer su valiosa ayuda al profesor Fernando Larranz y a los colegas de Alcalá de Henares (Dani, Javi, Carmen).

2 La cita procede de Alfonso Rey, “La edición crítica de *Tiempo de silencio*”, en *Homenaje a Benito Varela*, eds. José Manuel González Herrán, Ángel Abuín González y Juan Casas Rigall, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacóns e Intercambio Científico, 2001, pp. 505-516 (p. 507). De E4 citamos la siguiente edición: Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, ed. Alfonso Rey, Barcelona, Crítica, 2005.

señaladas: por un lado, podemos escudriñar los mecanismos de la censura desde dentro; por el otro, evaluar la importancia de las variantes anteriores a la primera edición y reconstruir así la voluntad del autor.

Los documentos son los siguientes³:

- Sobre la 1^a edición (E1): Barcelona, Seix Barral, 1962, exp. n. 4244/61, sign. 21/13446; 24/7/1961-27/2/1962;
- Sobre la 2^a edición (E2): Barcelona, Seix Barral, 1965. Están en el mismo sobre de la primera; 13/2/1964-17/9/1964.

Las sucesivas son reimpresiones, ya que reproducen E2 sin variantes, coincidiendo también en la paginación. Hay una cierta discrepancia entre los estudiosos sobre las fechas y el número de reimpresión, debida en primer lugar a que la editorial siguió afirmando en las contraportadas que la *princeps* salió en 1961. Además, a veces no coinciden número de edición y año de impresión entre lo dicho en los paratextos de las primeras reimpresiones y las indicaciones que la misma editorial señala en alguna contraportada donde resume los datos de las ediciones anteriores. Finalmente, estas informaciones tampoco concuerdan siempre con las fechas de la aprobación final de las oficinas ministeriales⁴. Frente a estos datos contradictorios, tendremos que entender las fechas de resolución del expediente como testigo de cuándo pudo legalmente ver la luz la edición.

3 Además del número de expediente y de la firma, se indican las fechas de apertura (que normalmente es el mismo día de llegada de la instancia de la editorial) y de resolución del trámite (es decir, la entrega a depósito de los ejemplares del libro) por cómo se apuntan en las fichas del Ministerio.

4 Ya Santos Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Alhambra, 1980, vol. II, pp. 837-838, nota 2, subrayaba el problema de las reimpresiones, que para Alfonso Rey fueron diez (“Noticia de Luis Martín-Santos y *Tiempo de silencio*”, en Luis Martín-Santos, *op. cit.*, pp. 7-54, p. 44). José Lázaro, *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*, Barcelona, Tusquets, 2009, p. 239, reproduce una carta de Carlos Barral a Martín-Santos del 28 de octubre de 1961 que podría explicar en parte el origen de esta confusión: “Me parece muy bien que Mújica [sic] publique el capítulo que dices. Debe citar la edición como ya aparecida, es decir Seix Barral, Biblioteca Formentor, 1961. Tienes por lo tanto mi permiso”. Según hemos podido comprobar por la observación directa, las reimpresiones presentan estas fechas en la contraportada o el colofón: 1966, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972 (y 1973 segunda y tercera tirada de la novena), 1974, 1976, dos en 1978 y dos en 1979.

En la lista que se da a continuación se indica el número de edición según aparece en las fichas del AGA:

- 4^a: exp. n. 4158/68, sign. 21/18957; 13/5/1968-16/5/1968;
- 5^a: exp. n. 1072/69, sign. 66/02517; 29/01/1969-18/2/1969;
- 6^a: exp. n. 9854/69, sign. 66/03491; 7/10/1969-8/10/1969;
- 8^a : exp. n. 10201/71, sign. 73/01271; 23/10/1971 (aunque la solicitud de depósito es del día anterior)-25/10/1971;
- 9^a: exp. n. 9540/72, sign. 73/02226; 1/9/1972-2/9/1972;
- 9^a 2^a tirada: exp. n. 3439/73, sign. 73/02933; 16/3/1973-17/3/1973;
- 9^a 3^a tirada: exp. n. 166/74, sign. 73/03738; 7/1/1974-8/1/1974;
- 10^a: exp. n. 1623/75, sign. 73/04645; 12/2/1975-13/2/1975;
- 11^a: exp. n. 2410/76, sign. 73/05356; 1/3/1976 (aunque la solicitud de depósito es del 26 de febrero)-2/3/1976;
- 12^a: exp. n. 13088/77, sign. 73/06369; 18/11/1977-19/11/1977.

No hay constancia en el archivo de la tercera edición que, según los datos del paratexto, se terminó de imprimir en abril de 1966 (y del mismo año es el depósito legal). Quedan también expedientes de las otras obras de Martín-Santos, que reproduzco en orden cronológico:

- *Grana Gris*: exp. n. 999/45, sign. 21/07598; 2/3/1945-21/5/1945;
- *Dilthey, Jaspers y la comprensión del enfermo mental*: exp. n. 2219/55, sign. 21/11070; 21/4/1955 (aunque la instancia es del 12 de ese mes)-30/5/1955;
- *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial*: exp. n. 8/63, sign. 21/14333; 2/1/1963-19/10/1964;
- *Apólogos y otras prosas inéditas*: exp. n. 3416/70, sign. 66/05514; 1/4/1970-4/4/1970;
- *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis*: exp. n. 8219/75, sign. 73/04944; 22/7/1975-23/7/1975;
- *Tiempo de destrucción*: exp. n. 3327/75, sign. 73/04732; 25/3/1975-27/3/1975.

Los últimos cuatro libros de esta lista se editaron póstumos, a causa de la muerte del autor el 21 de enero de 1964 a consecuencia de un accidente de tráfico.

Para entender mejor los avatares sufridos por la obra de Martín-Santos será útil un breve recorrido sobre el funcionamiento de la censura previa, a propósito, en particular, de la época en que salió *Tiempo de silencio*. La Ley de Prensa del 22 de abril de 1938, en vigor hasta 1966, imponía que la editorial pidiese permiso para las publicaciones unitarias a la correspondiente Sección del Ministerio. Lidwina⁵ sintetiza así el proceso:

La instancia en solicitud de autorización acompañada de dos ejemplos manuscritos de la obra en cuestión, entraba en el engranaje censorio por vía del Negociado de Registro, donde se le otorgaba un número de expediente, y quedaban registradas sus particularidades, como fecha de presentación, título, autor, editor, y tirada. A partir de ahí, el expediente pasaba al Negociado de Circulación y Ficheros, donde se controlaban sus eventuales antecedentes, tal como coincidencias con otras solicitudes de fecha anterior, y sobre todo, la existencia de algún previo dictamen denegatorio. A continuación el expediente pasaba al Jefe del Negociado de Lectorado, quien designaba uno o varios lectores para redactar un informe sobre la obra.

La obra pasaba entonces por los ojos, y sobre todo el lápiz rojo, de uno o varios censores, calificados eufemísticamente de “lectores”. Con obras particularmente problemáticas y con autores o editores fichados por sus ideas políticas se podía entregar el texto a otros lectores, más cultos o especialistas en el tema. Sin embargo, estas figuras, siempre cubiertas por el anonimato, no tenían verdaderas responsabilidades: la palabra final correspondía a un segundo nivel de funcionarios, a la Superioridad, como el Jefe de Lectorado, el Jefe de la Sección y finalmente el Director Gene-

5 Lidwina M. van den Hout, “La censura y el caso de Manuel de Pedrolo. Las novelas perdidas”, *www.represura.es*, 4 (2007). Obligada referencia sobre la tramitación de la censura es el precursor estudio de Manuel L. Abellán, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980 especialmente pp. 15-22 y 263-268. Véase también, entre otros, Eduardo Ruiz Bautista, “La larga noche del franquismo (1945-1966)”, en *Tiempo de censura: la represión editorial durante el franquismo*, coord. Eduardo Ruiz Bautista, Gijón, Trea, 2008, pp. 77-102, y Francisco Álamo Felices, *La censura franquista en la novela española de postguerra (análisis e informes)*, Granada, Investigación & Crítica, Ideología Literaria en España, 2005, pp. 6-14.

ral que podían confirmar o bien contradecir lo propuesto por el lector⁶. Como apunta Neuschäfer⁷, “el recorrido de la pirámide hacia arriba y luego en sentido inverso incrementaba considerablemente el volumen de algunos expedientes, por lo cual el procedimiento de autorización podía dilatarse largo tiempo”. Todo el sistema se regía sobre una mezcla de severo moralismo, de tradicionalismo católico y de ortodoxia ideológica que Goytisolo⁸ definió como “triple censura político-religiosa-moral”. Sin embargo, varios estudiosos, a partir de Abellán⁹, han destacado la falta de criterios fijos y unívocos en los juicios, tanto por la incapacidad de delimitar conceptos tan resbaladizos como “moral” e “ideas disolventes”, como por la falta de una clara ideología en el régimen franquista. Estos organismos, finalmente, quedaron sujetos también a las particulares coyunturas históricas.

Antes de adentrarnos en los expedientes sobre *Tiempo de silencio*, veamos rápidamente el material de los otros textos que hubieron de pasar por el cedazo del Ministerio. Aunque se solucionaron felizmente, sin prohibiciones ni supresiones, no quedaron exentos de todo problema.

Ya el primer volumen literario de Martín-Santos se enfrentó a las acusaciones de dudosa moralidad. El 2 de marzo de 1945, Afrodisio Aguado (por cuenta del padre del autor) cursó la solicitud para imprimir mil ejemplares de *Grana Gris*. Veintiséis días después se extendía la tarjeta de autorización en un informe que lleva el membrete de la Vicesecretaría de Educación Popular, F.E.T. de las J.O.N.S., organismo entonces encargado de juzgar las obras editoriales. A pesar de conceder el visto bueno, el

6 El mismo Director General de Cultura Popular en los años setenta, Miguel Cruz Hernández, destacaba que “es un error haber incluido en el archivo las opiniones de esos lectores, tanto en los casos en los que su opinión ha influido positivamente en los responsables, como en aquellos otros en que éstos no la han hecho suya” (Manuel L. Abellán, “Fenómeno censorio y represión literaria”, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 5 (1987), pp. 5-25, nota 24). Sobre el papel de los censores véase también Eduardo Ruiz Bautista, “La larga noche”, pp. 84-87.

7 Hans Jörg Neuschäfer, *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Traducción de Rosa Pilar Blanco, Barcelona, Antropos, 1994, p. 49.

8 Juan Goytisolo, “Los escritores españoles frente al toro de la censura”, en Juan Goytisolo, *El furgón de Cola*, Barcelona, Seix Barral, 1976, pp. 51-61 (p. 55).

9 Manuel L. Abellán, *Censura y creación literaria*, pp. 87-96.

lector (n.1, que firma L. Paulo) contestó afirmativamente a la pregunta “Ataca al Dogma o la Moral” del habitual formulario que constituía el informe, añadiendo de su puño: “Colección de poesías líricas de escasa calidad. Por lo demás puede autorizarse [subrayado con lápiz rojo]”¹⁰.

La siguiente obra presentada a la censura fue *Dilthey, Jaspers y la comprensión del enfermo mental*. En el informe del 26 de abril, rubricado con una firma que parece pertenecer a Maximino Batanero, se lee:

Constituye el cuerpo del libro una exposición de las ideas filosóficas de Dilthey y Jaspers; solo al final se presenta su aplicación a la Psicopatología y, más bien como la última etapa de un proceso histórico, que como verdad garantizada incluso se mueve más en el plano gnoseológico y de teoría de esta ciencia que en el profesional médico.

Por todo ello, estimando útil al filósofo y psiquiatra su contenido estimo es autorizable, pero no acogible –por su materia– a O. 25 de marzo.

Esta última frase a lo mejor puede explicar la tardanza en despachar la resolución, que llegó más de un mes después, y también el raro hecho de que no se abra expediente el mismo día de recibir la carta de la editorial, como era costumbre, sino nueve días más tarde. Contrariamente a lo pedido por el editor en la solicitud, la obra tuvo que ser leída y analizada: para Batanero no se puede incluir en los volúmenes de tema técnico-científico que, según la citada orden del 25 de marzo de 1944, estaban exentos del trámite previo de censura.

Tardó aun más en despacharse, probablemente por problemas burocráticos, el trámite de *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial*. La solicitud se cursó el 2 de enero de 1963 con el autor todavía en vida, aunque el ensayo pudo salir solo a finales de 1964, 21 meses después de presentar la instancia. El lector n. 32 no ponía reparos

10 En la transcripción de informes y cartas se añade la acentuación, muchas veces ausente. Para el resto se reproducen tal y como figuran en los documentos originales, con sus errores, grafías y puntuación, señalando mayúsculas y subrayados. Montejo Gurruchaga informa que con los subrayados los lectores “pretenden llamar la atención de la superioridad” (Lucía Montejo Gurruchaga, “Blas de Otero y la censura española desde 1949 hasta la transición política. Segunda parte: de *Que trata de España* (1964) a *Todos mis sonetos* (1977)”, *Revista de Literatura*, LXII, 123 (2000), pp. 154-175, nota 19).

sentenciando: “Todo muy conforme. Puede publicarse”. El 4 de enero se concede la autorización. Sin embargo, el estudio, que según Gorrotxategi se escribió en 1959¹¹, no salió. Los documentos guardados en el AGA no permiten averiguar el porqué. Más de un año después, el 7 de marzo de 1964, la editorial remite a la Administración el prólogo de Carlos Castilla del Pino, amigo de Martín-Santos, que se autoriza el 14 del mismo mes. El prólogo (que a la par del manuscrito original figura en el sobre) está fechado en febrero de 1964. De nuevo, no sabemos la razón del retraso de la autorización, ya que solo el 19 de octubre el Jefe de Negociado de Circulación y Ficheros firmó el depósito.

No tuvo problemas, en cambio, la autorización de *Apólogos y otras prosas inéditas*, que se presentó directamente a depósito, siguiendo los dictados de la nueva ley de 1966 (cf. nota 49). El expediente fue incoado igualmente el 1 de abril de 1970: la obra pasó al lector n. 12 (firma ilegible con un garabato), quien en su informe levanta alguna duda (nótese el uso del adverbio inicial) aunque no suficiente para denegar o mutilar la obra, que fue autorizada (con una tirada de cinco mil ejemplares) el 3 de abril de 1970. Así se lee en su informe mecanografiado:

Colección relativamente inocua de narraciones breves de Luis Martín Santos, el célebre autor de “Tiempo de silencio”. Lleva un prólogo del escritor marxista Salvador Clotas que, pese a alguna reticencia, es admisible. Los “Apólogos” se dividen en breves y largos. Son estampas con moraleja, de tono pesimista y socarrón, con un fondo de amargo nihilismo. Tampoco son nada de particular, nada que pueda compararse a “Tiempo de silencio”. Son, realmente, papeles póstumos que tal vez el autor no se hubiera atrevido nunca a publicar. A continuación se dan unos artículos y ensayos sobre temas psiquiátricos y el prólogo a una novela, “Tiempo de destrucción”, todavía inédita.

El 25 de marzo de 1975 Alejandro Argullós Marimón por cuenta de Seix Barral mandaba a depósito precisamente *Tiempo de destrucción* después de presentarla a “consulta voluntaria”, según se declara en la carta al Di-

11 “Fue redactado en 1959, ya que, en dicho año, él mismo publicó un pequeño resumen de su libro en una revista científica” (Pedro Gorrotxategi Gorrotxategi, *Luis Martín-Santos. Historia de un compromiso*, Donostia, Fundación Social y Cultural Kutxa, 1995, p. 232).

rector General de Cultura Popular y Espectáculos. La tirada fue bastante alta, diez mil ejemplares, como el precio, 400 pesetas. Aunque la publicación fue autorizada a los dos días, en su informe del 26 de marzo el lector n. 4 no evita adjetivos como “descabelladas” y “delirante”, si bien percibe el carácter inmoral del texto, incluso dentro de la trayectoria del escritor:

Novela psicológica en la que se relata, en un análisis casi freudiano, la intensificación simbólica del proceso vital sufrido por el protagonista. Todo ello con un aire joyceano completado con las alusiones mitológicas descabelladas y una mezcla delirante de situaciones con fantasías oníricas en una ruptura total con la prosa tradicional.

No se aprecian objeciones por lo que se considera que su publicación puede ser AUTORIZADA.

Estos ejemplos prueban cómo los lectores muchas veces se arrogaban el derecho de incluir críticas literarias y juicios de valor sobre las obras y no se limitaban a expresar su veredicto.

2. LA PRIMERA EDICIÓN DE *TIEMPO DE SILENCIO*

Además de los documentos relativos a la censura, en el sobre del expediente 4244/61 se encuentra la copia mecanografiada de *Tiempo de silencio* (de aquí en adelante M) que la editorial mandó al Director General de Información para solicitar la autorización de imprenta. Se trata de un documento de gran importancia para reconstruir el itinerario del texto; sobre todo porque para Alfonso Rey “parece haberse perdido el original mecanografiado [...] pues no tienen noticias de él ni la editorial ni personas tan próximas al escritor como su hija Rocío Martínez-Santos Laffón, [...] Munoa Roiz, o Carlos Castilla del Pino”¹². Hay que recordar que circularon varios manuscritos que podrían clasificarse como de “original” o copias del mismo, es decir, controlados por el autor, no censurados y anteriores a E1. Sabemos que, además de los que poseyeron algunos amigos de Martín-Santos (como Múgica, Juan Benet o Josep Maria Castellet, según su propio testimonio), por lo menos una copia fue entregada al ju-

12 Alfonso Rey, “La edición crítica”, pp. 506-507.

rado del premio Baroja y otra pasó de las manos de Carlos Barral a Alain Rouquié, el traductor francés¹³. Seix Barral debió de poseer una por lo menos hasta 1980, ya que sirvió como base para la “edición definitiva”¹⁴ (E3). No pudo ser M porque en las partes restauradas por primera vez en E3 se encuentran pasajes que faltan (por simple olvido) en la copia guardada en el archivo, y que son necesarios para el correcto funcionamiento sintáctico de la oración (cf. § 2.2). Sin embargo, ante la imposibilidad de manejar esos “originales”, M es de momento el único testimonio de la novela previo a E1.

Me consta de 243 hojas (31,5 x 22 cm) escritas solo por una cara, con numeración puesta con bolígrafo azul en la parte superior; se ha quitado la encuadernación. El papel de escaso gramaje y el desgaste han dañado varias hojas, aunque solo en la 1 y la 242 los desgarros hacen imposible la lectura de algunas palabras. De la última hoja ha quedado solo la mitad superior, hasta pocos centímetros después de la última línea del texto.

Hay varios signos censurios incluidos con bolígrafo azul y lápiz rojo y azul que, como se verá, hicieron los censores en 1964, revisando el texto para la segunda edición. En medio de la primera hoja aparece el sello de la “Subsecretaría de Educación Popular, Inspección de Libros. Archivo”, mientras que en la parte superior de la segunda se ha impreso el número del expediente. En la 65 hay una serie de cifras escritas a mano con bolígrafo rojo, evidentemente del censor, que podrían incluso ser las cuentas de las horas de servicio¹⁵. Los otros añadidos manuscritos

13 Múgica ha declarado varias veces cuál fue el destino de su copia: “Cometí la imprudencia de prestarlo a un amigo antes de ser detenido por tercera vez. Cuando casi dos años después salí del Penal de Burgos el sujeto tuvo el tupé de negármelo” (Enrique Múgica Herzog, *Itinerario hacia la libertad*, Esplugues de Llobregat-Barcelona, Plaza & Janés, 1986, p. 163). Para los otros nombres citados, cf. Ronald F. Rapin, “The Phantom Pages of Luis Martín Santos’ *Tiempo de silencio*”, *Neophilologus*, 71 (1987), pp. 235-243 (p. 235); José Lázaro, *op. cit.*, pp. 236-237, y Pedro Gorrotxategi Gorrotxategi, *op. cit.*, p. 162.

14 Como afirma Alfonso Rey (“La edición crítica”, p. 508), E3 se hizo “sin mencionar a su responsable ni explicar la labor realizada”.

15 Según nos informa Carlos Barral acerca de esta práctica entre los censores que dejaban las huellas de su horario laboral en los manuscritos (Carlos Barral, *Memorias*, Barcelona, Península, 2001, p. 400).

(con bolígrafo azul, pero con trazo diferente del de los censores) los hizo quien mecanografió el texto: se trata de algunas correcciones que enmiendan palabras mal escritas o pequeños olvidos. Solo en un caso dichos añadidos superan la dimensión de la palabra: en las hojas 167-168, donde se incorporan dos líneas. Finalmente, en la 243, después del texto, se ha escrito a máquina “San Sebastián 13-octubre 1959-29 mayo 1960”.

Este dato hace precisar la fecha de composición de la obra, de la que solo contábamos con informaciones de los amigos más cercanos al autor. No sabemos con exactitud cuándo Martín-Santos la escribió: para Javier Pradera se gestó entre otoño e invierno de 1959 y 1960, “mientras permanecía en régimen de prisión atenuada y suspendido de empleo y sueldo como director del Psiquiátrico de San Sebastián”¹⁶. Aunque no se puede asegurar a ciencia cierta, es probable que la primera fecha de M se refiera al principio de la composición de la novela, y la segunda a cuando se terminó de pasar en limpio¹⁷. Si esta hipótesis fuera correcta, habría que adelantar la fecha de la conclusión de la novela, que según Nabal Recio estaba terminada para finales de año, poco antes del premio Pío Baroja, convocado en noviembre de 1960¹⁸. Josep Maria Castellet, componente del comité de lectura de Seix Barral, fue uno de los primeros en leer el manuscrito: escribió un informe positivo sobre la novela, advirtiendo ya de los riesgos de la censura. Sin embargo, para iniciar el proceso de publicación habría que esperar a 1961. José Luis Munúa Roiz llevó una copia mecanografiada a Carlos Barral, quien la leyó en mayo: alabó la novela como “sensacional”, convencido de que iba “a caer como una bomba en medio del panorama uniforme del joven realismo patrio”¹⁹.

16 Javier Pradera, “Luis Martín-Santos: política y literatura”, en *Dr. Luis Martín-Santos, psiquiatría y cultura en España en un tiempo de silencio*, ed. Filiberto Fuente-nebro de Diego, Madrid, Necodisne, 1999, pp. 77-84 (p. 78).

17 Según Manuel Agud, como refiere Alfonso Rey (“Noticia”, pp. 38, 43) “el original era copia en limpio de Pedro Manso, el escribiente del Ateneo de San Sebastián” que bien podría haber mecanografiado también M.

18 Pedro Gorrotxategi Gorrotxategi, *op. cit.*, p. 151, y sobre todos los detalles del premio, pp. 151-161.

19 José Lázaro, *op. cit.*, pp. 236-239.

Dos meses después se emprendieron los trámites con la censura. El 24 de julio Seix Barral envía los dos ejemplares preceptivos y “solicita la autorización que exige la orden del 25 de mayo de 1944 y disposiciones complementarias para la edición del texto” con “una tirada de 4000 ejemplares”. Se pone así en marcha la maquinaria burocrática: la Administración le asigna el número de expediente y dos días después se remite la novela al Jefe del Lectorado, quien la entrega a su vez al lector n. 11 (firma ilegible). El 7 de agosto este termina su informe; no contesta a las preguntas del impreso estándar, pero en el apartado final apunta con letra manuscrita un breve resumen de la trama, su juicio y los motivos que le llevan a pedir la prohibición del libro:

El protagonista es un joven investigador que, engañado, interviene en un aborto a una joven, aborto comenzado por el padre de esta, quien parece ser el padre incestuoso de la criatura. La joven muere. Un pretendiente de esta cree que el investigador es culpable de los dos hechos y mata en venganza a la novia de este. El texto es con frecuencia inmoral y nauseabundo. Léase por ejemplo, entre otros muchos párrafos, el marcado en la pág. 250; la descripción de la casa de lenocinio (81-86), etc etc.

Y a continuación añade, todo en mayúsculas, “no publicable”. No se sabe por qué este dictamen no fue suficiente para el jefe de Sección, así que la obra pasó a otro lector, el Padre Francisco Aguirre Cuervo, que firma aquí como “F. Aguirre”. El sacerdote fue una figura destacada entre los censores de su época, tanto que para Abellán representó uno de los pocos de los años sesenta que, por nivel cultural y “currículum académico”, podían competir con los de los primeros decenios de la censura franquista²⁰. Idea que no comparte Larraz, quien lo incluye entre los “censores religiosos menos ilustrados y sus carencias intelectuales se revelan en los informes”²¹. De todas formas, sus competencias debían de sobrepasar las

20 Manuel L. Abellán, *Censura y creación literaria*, p. 110, nota 75.

21 Fernando Larraz, *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Somonte-Cenero-Gijón, Trea, 2014, p. 99. El estudioso lo define también como “dócil sacerdote” (p. 290), avanzando que fue “generalmente benévolos” (p. 134). Informa además que no perteneció al mundo académico, sino que fue “canónigo de la Catedral de

de muchos de sus colegas: fue sobre todo especialista en la censura de obras narrativas (tanto en español como en catalán), encargado a menudo de revisar, como aquí, los expedientes.

Aguirre rectifica el primer informe y el 21 de agosto, en la parte inferior de la misma hoja de censura, añade de su puño y letra: “Creo que debe de suprimirse lo surrayado en las págs. 70, 81 a 91, 99, 100, 106, 152 a 156, 166, 172, 173, 250, 252, 253 y 254. Hechas esta salvedades juzgo que se puede permitir su publicación”. El 23 de agosto la superioridad formaliza este veredicto: se comunica la decisión a Seix Barral con la indicación “Suprímase lo señalado en las páginas [sigue la lista de páginas indicadas por Aguirre]” y pide “nuevas galeradas” de esos pasajes.

Aguirre, como en otros informes sobre textos “problemáticos”, se mostró benévolo con respecto al primer lector, y más propenso a conceder permisos de publicar con tachaduras que a denegar la autorización.

Seix Barral y Martín-Santos respetaron las resoluciones de la censura. No se producen, pues, como en ocasiones análogas, forcejeos con la Administración en el intento de justificar las partes tachadas y salvar la integridad de la obra. Ni sabemos si el autor intervino directamente en el asunto. No quiso, como otros novelistas en su situación, proponer sustituciones, si se exceptúan dos variantes de una sola palabra (“masturbatorio” > “inevitable” y “la puta que me parió” > “la madre que me parió”), que bien podrían ser responsabilidad del editor o de los mismos censores. Tampoco se pidió la revisión del expediente, práctica bastante común. Esta «sumisión» podría sorprender sobre todo por lo que se refiere a Carlos Barral, quien, como recuerda Larraz, “protagonizó no pocas quijotadas con las que contribuyó a abrir camino de protesta. Incansable redactor de recursos, tanteador de resquicios legales y de estrategias varias,

Oviedo y catedrático de Sagradas escrituras y de griego bíblico y hebreo en el seminario de esta ciudad”. Finalmente, refiere (p. 84) cómo la obsesión de individuar la posición política del autor en una obra de creación llevó Aguirre a un grotesco error: en el informe *De romería*, de Alfonso Grossó, confundió las escenas contadas con el pensamiento y la vida del autor. Aguirre fue autor también de *Modo fácil de oír la Santa Misa según el rito bizantino y La ley de guerra en Israel: discurso leído en el Seminario Conciliar de Oviedo con motivo de la solemne apertura del curso académico de 1929-30*. Se hallan informaciones sobre él también en Mireia Sopena i Buixens, “Con vigilante espíritu crítico. Els censors en les traduccions assagístiques d’Edicions 62”, *Quaderns: revista de traducció*, 20 (2013), pp. 147-161 (p. 155).

su pertinaz trabajo para dar luz a las mejores obras de autores españoles [...] pese a la obstrucción de la censura es encomiable”²². En este caso, en cambio, primó la voluntad de editar cuanto antes la obra, aplazando a la segunda edición la posibilidad de la publicación íntegra. Es posible también que Barral no quisiese desafiar por segunda vez los caprichos de la censura. Él mismo en sus *Memorias*²³ describe así los peligros de solicitar una nueva lectura:

Era recurso de grandes riesgos, primero porque las segundas lecturas eran mucho más lentas, como si el funcionario protestase contra la impertinente insistencia del editor, y, sobre todo, porque lo más frecuente es que el ejemplar regresase con nuevas y sorprendentes tachaduras, sustituyendo o no a las anteriores.

El 15 de noviembre Seix Barral manda entonces las galeradas (presentes en el sobre del AGA) certificando la ausencia de las partes censuradas, y solicita “que una vez comprobado se han seguido las indicaciones de ese Organismo, le sea autorizada la publicación de la obra”. Al día siguiente, en el margen izquierdo de esa misma petición se escribe, manuscrito, “autorizado”. Solo ahora se puede terminar el informe inicial: la publicación se autoriza el 17 de noviembre con las firmas del Jefe del Lectorado y el Jefe de la Sección. Los números de las páginas tachadas se apuntan también en la misma hoja de la solicitud. El 21 de febrero de 1962 Seix Barral pide al Director General de Información que “le sea aprobada la sobrecubierta” (también conservada en el sobre) cuya autorización llega

22 Fernando Larraz, *op. cit.*, p. 40. Véase también Xavier Moret, *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1875*, Barcelona, Destino, 2002, pp. 179-214.

Barral, entre otras cosas, firmó en 1960 una petición dirigida a los Ministros de Educación Nacional y de Información y Turismo para pedir que acabase el anonimato de los censores y a la vez invocar “la urgente necesidad de una regulación de la materia con las debidas garantías jurídicas, estableciendo claramente el derecho de recurso”. En sus *Memorias* el editor arremete a menudo contra la censura (por ejemplo pp. 394, 397, 401, 403, 637), destacando su “irrationalidad”, “cretinez y la incivilidad”, definiéndola como “irritante imbecilidad” o “siniestro organismo” por el “talante ridículo de las resoluciones”.

23 Carlos Barral, *op. cit.*, p. 399. Pocas páginas después (p. 401) recuerda que los contactos con la Administración fueron usuales solo a partir de la segunda mitad de los años sesenta.

ya al día siguiente, como afirma de nuevo la nota manuscrita en el margen. El 27 la editorial entrega tres ejemplares a la Sección de Inspección de Libros de la Dirección General de Información, declarando que “son de idénticas características a los que se distribuyen a partir de esta fecha y que el contenido de la obra es idéntico al del original que fue autorizado”. Por fin *Tiempo de silencio* puede salir de los despachos del Ministerio, aunque la fecha de junio de las primeras reseñas hace pensar que desde la anotación en los ficheros a cuando la novela pudo estar en las manos del público lector transcurrieron algunos meses.

En la primera edición, según costumbre, se reproduce en la guarda el número del expediente y del depósito legal (B. 17480-1961). La presencia de esta fecha –como ya indicaba Reyes en los estudios citados– ha hecho pensar a la falsa creencia, alimentada por la editorial, de una edición de 1961; sin embargo, como hemos demostrado, esta se refiere al inicio de los trámites con la censura. En E1 además de las partes señaladas por Aguirre, se quita otra palabra “sillas gestatorias” (que el religioso no indicó): evidentemente fue tachada en la copia enviada a Seix Barral y se optó por omitirla para evitar nuevos problemas.

En el lapso de tiempo que media entre la conclusión de la novela (mayo de 1960 como fecha *ante quem*) y la aparición de la primera edición (finales de febrero de 1962) el texto ha sufrido una serie de cambios. El cotejo entre M y E1 permite así evaluar la incidencia de la censura y la entidad de los retoques finales. Estas variantes se produjeron durante la corrección de pruebas. Las galeradas representan la última fase de la génesis de la novela y, salvo las pocas enviadas al Ministerio y presentes en el sobre del expediente, no se han conservado. Además, son las únicas pruebas y la única edición que Martín-Santos pudo ver, ya que la tramitación para la segunda empezó después de su muerte. De la ya citada carta de Carlos Barral al escritor (cf. nota 4), aprendemos que Martín-Santos quiso ver la portada y tuvo que manejar las galeradas, ya que en el punto seis de la misma, el editor le escribe: “tendrás un juego de galeradas. Si hay ahora alguno disponible (utilicé varios para las gestiones con editores extranjeros) te lo remitiré por correo aparte. Si no es así haré que te preparen uno”. Sin embargo, no sabemos en qué medida el autor las corrigió y si todas las variantes se pueden atribuir a él o, en cambio, a algún redactor. Para Múgica, corrigió muy poco el texto en toda su larga vida editorial:

“entre los [capítulos] teclados por primera vez en su máquina de escribir, y los que se publicaron en su libro, las diferencias son mínimas”²⁴.

2.1. *Las partes censuradas*

Es posible que los censores prestaran especial atención a la novela por las conocidas simpatías izquierdistas tanto del novelista como de Barral, ya que los dos fueron detenidos en más de una ocasión por causas políticas. En realidad, habría que matizar el alcance de la militancia del psiquiatra donostiarra, a veces elevado con demasiada precipitación a símbolo del revolucionario totalmente entregado a la lucha contra el franquismo. Como muchos escritores de su generación, en cambio, no estuvo demasiado interesado en la política *strictu sensu* ni en dar una forma dogmática y metódica a su pensamiento. Aunque siempre se ha identificado como socialista, su compromiso nació como forma de rebelión intelectual a la situación del país, y se tradujo en un proyecto literario renovador y en su general “espíritu crítico, que lo distanció de la sociedad conformista, contemporizadora con la dictadura”²⁵. Esta postura fue suficiente al régimen para identificarle como sujeto “peligroso”, como confirma la presencia en el expediente de informes sobre su vida y los tributos que se le hicieron después de su fallecimiento²⁶.

24 Enrique Múgica Herzog, *op. cit.*, p. 163.

25 José Ramón Recalde, “El compromiso político de Luis Martín-Santos”, en Filiberto Fuentenebro de Diego, *op. cit.*, pp. 63-67 (p. 64). Véase además José Lázaro, *op. cit.*, pp. 151-219, quien en su completa biografía recoge varias anécdotas que sugieren una posición moderada del escritor y un progresivo desencanto y alejamiento de la política activa. Sobre su postura es revelador también el encuentro que tuvo con Rossana Rossanda (*Un viaggio inutile*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 87-89). Acosado con las preguntas de la militante comunista italiana, Martín-Santos se demostró poco partícipe de las disquisiciones sobre perspectivas históricas, las teorías del materialismo dialéctico y el sectarismo de los partidos.

26 En el sobre del expediente 4244/61 se hallan escritos relacionados con la muerte del autor que probablemente siguieron a la carta (del 9/12/1965) del Director General de Información, Carlos Robles Piquer, al Jefe de la Sección de Orientación Bibliográfica, en la que se dice: “Para archivo en el expediente relacionado con el escritor D. Luis Martín-Santos [...] envío notas referentes a dicho escritor”. Hay recortes de periódico, con artículos de José María Mendiola, José Acosta Montoro, Rodolfo Llopis y un poema escrito por el hermano de Luis, Leandro. Además, el “guión de

Aún más que el escritor novel, Carlos Barral y su editorial podían levantar sospechas. Larraz cita dos casos de informes en los que los censores tildan a Seix Barral de “inequívocamente tendenciosa” y “sospechosa de filocomunista”²⁷. Sobre todo, el poeta-editor fue figura clave en la llamada “resistencia cultural” de entonces: movido como fue por el afán de liberar a España de su aislamiento cultural, impulsó a escritores no adictos al régimen y fue promotor de mítines poco conformes con los dogmas oficiales. *Tiempo de silencio*, además, salió en la Colección Formentor, estrenada en 1960 a raíz del fermento cultural y reivindicativo que brotaba alrededor de la narrativa social. Como indica Jordi Gracia, estuvo “muy

la conferencia en memoria” que se celebró el 4 de febrero. En la hoja se ha añadido, manuscrito: “Conferencia autorizada de acuerdo con el Gobernador Civil, y que no tuvo mayor difusión ni importancia que lo normal, en una sala de 125 espectadores” y al lado del nombre de Recalde: “procesado por formar parte del F.L.P.”. Finalmente, hay un papel sin fecha de Felipe de Ugarte, Delegado Provincial de Información y Turismo de Guipúzcoa dirigido al Director General en el que da informaciones y juicios sobre la vida del autor, como: “murió con todos los auxilios espirituales y de forma confortante [...]. Su vida normal no era de privaciones, más bien con lujo [...]. Creo que, a pesar de todo, era un hombre mixto con una clara «forma de estar» y una disimulada «forma de ser». Aquí era cabeza del pequeño grupo de «intelectuales» no afectos, de los que abundan en la profesión médica”.

27 Fernando Larraz, *op. cit.*, p. 245, da cuenta también de cómo los recensores de la revista *Ecclesia* en la reseña de *Esta cara de la luna* (1962), de Marsé, pusieron en guardia al lector contra Seix Barral y en particular contra la colección Formentor: “No es la primera obra de esta editorial y de esta colección que tenemos que señalar como obra escrita en un plan puramente comercial en el que se mezclan rebeldías contra la sociedad actual con escenas de cama” (p. 261). Manuel L. Abellán, *Censura y creación literaria*, pp. 92-95, subrayaba en varias ocasiones el “carácter intimidatorio” de la censura hacia personajes comprometidos afirmando que en la decisión sobre una obra era determinante “el nombre y el peso comercial de la casa editorial” y “la notoriedad política del escritor”. En el mismo estudio cita varios casos referentes a Seix Barral (pp. 185-186, 201), como el de la novela *La novicia*, de Giovanni Arpino, que fue denegada en 1960 por ser presentada por una editorial “comunista”. Carlos Barral, en particular, formaba parte de una lista negra “cuyos nombres no deben citarse en publicaciones así como tampoco deben ser mencionados (o aparecer dichas personas) en radio o televisión” (Manuel L. Abellán, “Sobre censura. Algunos aspectos marginales”, *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, 49-50 (1976), pp. 125-139 (pp. 137-138). Lo confirma su presencia en el documento “Tendencias conflictivas en la cultura popular”, redactado por la Oficina de Enlace en 1972. Cf. Javier Muñoz Soro, “Vigilar y censurar. La censura editorial tras la Ley de Prensa e imprenta, 1966-1976”, en Eduardo Ruiz Bautista, *Tiempo de censura*, pp. 111-141 (p. 134).

directamente ligada al frente político-literario, cuyos responsables, al borde de los cuarenta años, disfrutaban de la sensación de ejercer un poder efectivo, aunque fuese bajo control gubernamental. Pero precisamente por eso fueron un contrapoder hasta el extremo de fabular en la euforia de la conspiración con el final inminente del franquismo”²⁸.

Todo esto, sin embargo, no impidió la publicación de la novela, si bien con amputaciones y siete meses después de presentar la instancia. Las partes censuradas, teniendo como referencia la maquetación de M, corresponden a 15 hojas enteras, a las que hay que añadir otros fragmentos que suman casi dos más. En un total de poco más de 242 se suprinen, pues, 17; o sea, alrededor del 7% de la novela, y se prohíben por completo 4 de las 63 secuencias totales. Se trata de una medida nada excepcional en la época, cuando las podas podían ser cuantitativamente mucho más relevantes²⁹. Esta relativa tolerancia en una obra fuertemente crítica contra toda la realidad social española puede explicarse en primer lugar con la modernidad y la prosa experimental y antirrealista de Martín-Santos. La misma dificultad de la novela la destinaba a un público culto y por eso, en la óptica de los vigilantes de la ortodoxia de la dictadura, no podía representar un verdadero peligro. El precio bastante elevado al que finalmente se vendió (90 pesetas) impedía una difusión masiva, relegándola a un público minoritario. Para Larraz³⁰ fueron diferentes las circunstancias que salvaron *Tiempo de silencio* de quedarse encerrada en los cajones de la Sección de Inspección: además del “factor fortuito” medió sobre todo la dificultad de los censores “para interpretar el alcance iconoclasta de la novela”. Es indudable que el aparato del Ministerio no entendió por completo su carga revolucionaria: el alejamiento del realismo documentalista aún en boga tuvo que coger desprevenidos y despistar a los funcionarios estatales.

28 Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010*, en *Historia de la literatura española*, ed. José-Carlos Mainer, Barcelona, Crítica, 2011, vol. VII, p. 131.

29 Para hacerse una idea del destacado papel que tuvo la censura en la literatura de época franquista, basta echar un vistazo a las entrevistas recogidas sobre el tema por Fernando Álvarez Palacios, *Novela y cultura española de Postguerra*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1975, pp. 163-267, y especialmente pp. 258, 261, 263.

30 Fernando Larraz, *op. cit.*, pp. 310-311.

Los censores tampoco condenaron su estilo innovador: como afirmó Lefere³¹, el franquismo, al contrario que otros régimes, “no se planteó la posibilidad de que la estética misma fuera censurable [...], como si la censura desconociera la dimensión de sentido y la potencialidad subversiva del estilo”. Y esto es particularmente llamativo en una novela donde el lenguaje se hace espejo de personajes y mundo narrado: en la intención del autor para contar una realidad incongruente es necesaria una lengua asimismo incoherente, con violentas hibridaciones que rozan los límites de lo narrable.

De la misma manera podría sorprender que no se censuren ni los retratos de la pobreza de una sociedad asfixiante e ignorante, ni las digresiones históricas y culturales que atacaban a uno de los pilares del gobierno de Franco, el españolismo y el pasado nacional. Todos los pasajes expurgados lo fueron por cuestiones de orden moral: por un lado la presencia de ambientes escabrosos y la inaceptable mezcla de religiosidad y situaciones sórdidas; y, por el otro, los tacos y vulgarismos de trasfondo sexual. Fue esta una conducta común de los censores, sobre todo en obras faltas de evidente y explícito contenido político. Como apunta Gurruchaga³²:

la mayoría de los censores estaban especialmente entrenados para detectar comportamientos que pronto tildan de inmorales y, por el con-

31 Robin Lefere, “La censura franquista de las novelas de Claude Simon”, en *Actas del II Coloquio sobre los Estudios de Filología Francesa en la Universidad Española*, ed. Juan Bravo Castillo, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, pp. 409-414 (p. 411).

32 Lucía Montejo Gurruchaga, “Dolores Medio en la novela española del medio siglo. El discurso de su narrativa social”, *Epos. Revista de Filología*, 16 (2000), pp. 211-225 (p. 221, nota 16). Francisco Álamo Felices, *op. cit.*, confirma cierta permisividad de los censores hacia las novelas que dibujaban una “sociedad chata, recelosa, estrecha, inhumana” (p. 33), ya que “el centro de la censura se movía en el eje de los modelos, actitudes y comportamientos morales que se entendieron como más desestabilizadores por su generalidad y alcance, no en la órbita proletaria de la lucha de clases a la cual ni vieron ni entendieron en estos textos. Sobre la familia, el sexo y la religión pivotaron los esfuerzos controladores de la censura franquista” (p. 76). Idea que en cambio, según Eduardo Ruiz Bautista (“La larga noche”, pp. 98-101), habría que matizar teniendo en cuenta la importancia de la autocensura y los subterfugios retóricos a los que los escritores realistas sometieron sus obras antes de entregarlas a la censura.

trario, podían emitir juicios más benévolos sobre asuntos que, vistos con más detenimiento, resultaban ataques a la ideología imperante y al régimen instituido.

Los censores se detenían a menudo en aspectos puntuales, en lo anecdótico, desmenuzando la novela a la búsqueda de detalles escabrosos, perdiendo así de vista el cuadro global de la obra. A esto hay que añadir, como sintetizó Oskam³³, que “las prohibiciones se referían más bien [...] a la crítica al franquismo, mientras que se toleraba la crítica social en abstracto”. El ataque de Martín-Santos, por ser más generalizado, fue entendido entonces como abstracto y, por eso, como poco directo y efectivo. No parece cierto entonces, como suponía Rapin³⁴, que los censores vieran una crítica socio-política a la dictadura, y que tacharan los párrafos ambientados en el burdel porque allí, en las alusiones a la represión y a la disfunción sexuales, identificaran una metáfora de la vida bajo el yugo de Franco. Tampoco la supresión del principio del otro largo bloque del prostíbulo (“El gran ojo acusador...”) respondería a razones políticas, como afirmó el profesor de la Universidad de Oakland, para quien “may have been perceived by the censors as a subtle attack upon the pervasiveness and incidiousness of the Franco police state”³⁵. El primer censor, a pesar de su juicio despectivo, no consideró peligroso lo social de estos pasajes, ni los indica como la causa de la prohibición del volumen. Según los criterios vigentes, las descripciones o simples alusiones a burdeles, relaciones sexuales fuera del matrimonio o al cuerpo femenino constituían un verdadero tabú, y sin apenas excepciones no superaban la censura³⁶.

33 Jeroen Oskam, “Novela social y prensa crítica: Revisión de una hipótesis”, *Anuario de estudios filológicos*, 14 (1991), pp. 335-344 (p. 336).

34 Ronald F. Rapin, *op. cit.*, pp. 236, 238 y 242.

35 *Ibidem*, p. 240.

36 Francisco Álamo Felices, *La novela social española: conformación ideológica, teoría y crítica*, Almería, Universidad de Almería-Servicio de Publicaciones, 1996, p. 93, resume así la actitud de los censores frente, en particular, a las novelas sociales: “sancionaron con saña, los adulterios, infidelidades, promiscuidades, dispendios sexuales, términos malsonantes y actitudes poco honradas o edificantes por lo que suponían de modelos de conducta y el peligro de su no erradicación, ante una propuesta, la del Régimen, de hombre y sociedad «nuevos», sostenida, con rigidez, en la más recalcitrante ortodoxia del pecado cristiano”. Sobre la represión

Por eso se borran por completo las dos secciones, a pesar de que en la prosa de Martín-Santos no haya ni explícitas alusiones sexuales con detalles lascivos, ni el léxico realista de otras novelas contemporáneas (baste pensar que palabras no siempre admitidas como “puta” y “senos” se hallan respectivamente solo una y dos veces en todo el pasaje). En efecto, como a menudo cuando leemos la voz del narrador, toda la descripción del prostíbulo sufre un irónico proceso de metaforización que transforma, por ejemplo, el apetito sexual en “bestia lucharniega”, la prostituta en “mariposa vital del deseo”, el burdel en “alcázar de las delicias”, etc.

Los censores, como a menudo en estas circunstancias, no se mostraron muy interesados en perseguir la coherencia argumentativa de la novela: la falta de los pasajes originales. El lector de 1962 tropezaba entonces con un personaje –doña Luisa– cuya existencia ignoraba, encontrándose luego con la evidencia de que Pedro se refugió en su burdel sin que el episodio anterior suprimido lo aclarara. Las tachaduras tienen también otro evidente efecto: el de difuminar la personalidad de Matías. En las secuencias expurgadas destacaba la personalidad y el lenguaje del amigo de Pedro: es precisamente entre las prostitutas donde se hace más evidente el contraste entre la mezquina realidad que le rodea y su idealización a través de citas cultas, vocablos latinos y referencias literarias.

También la ya citada revista *Ecclesia* de Acción Católica reseñó la novela³⁷: si bien no se trataba de censura con carácter legal, era un importante órgano de orientación para los lectores, y podía influenciar la difusión

de elementos sexuales cf., entre otros, María del Camino Gutiérrez Lanza, “Leyes de censura en la España franquista: Traducción y recepción de textos literarios”, en *La palabra vertida: investigaciones en torno a la traducción: Actas de los VI Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*, eds. Miguel Ángel Vega y Rafael Martín-Gaitero, Madrid, Complutense, 1997, pp. 283-290 (pp. 288-289); Manuel L. Abellán, “Censura y práctica censoria”, *Sistema*, 22 (1978), pp. 29-52; Diego Vadillo López, “Gabriel Arias Salgado o el integrismo censor”, *www.represura.es*, 7 (2011); Georgina Cisquella, José Luis Erviti y José A. Sorolla, *La represión cultural en el franquismo: diez años de censura de libros durante la Ley de prensa (1966-1976)*, Barcelona, Anagrama, 2002, pp. 98-100.

37 *Orientación bibliográfica: recensiones publicadas en Ecclesia*, 8-9 (1962), p. 15, n. 746. Sobre el papel de *Ecclesia* en el debate literario, cf. Eduardo Ruiz Bautista, *Los señores del libro: propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo (1939-1945)*, Gijón, Trea, 2005, pp. 342-348.

de un libro. Como en el caso de la administración estatal, no se alude en ningún momento a temas de carácter político o social ni se consideró la obra digna de especial atención (“no tiene ningún interés”). Las críticas, en cambio, son aquí de cariz estético, haciendo hincapié en la poca originalidad de la trama (“No recordamos qué número hace la novela de médico que se ve complicado en un aborto, pero hace un número bastante elevado”) y en el “extraño” empleo de términos técnico-científico-médicos. Como ya observó Larraz³⁸, los recensores la colocaron entre las obras “dudosas” y no entre las “prohibidas”. La califican, pues, con una de las denominaciones más frecuente en las páginas de la revista, es decir, “peligrosa”, que ocupaba el cuarto grado en la escala de ocho clasificaciones que iban desde “aplicables las reglas prohibitivas del Índice” hasta “moralizadora”. Según Oskam³⁹, ese dictamen se atribuía a una obra que:

puede contener escenas amorosas, adulterios, amores ilegítimos y ambientes inmorales; que puede describir suicidios, homicidios, duelos y divorcios; ocultismo, espiritismo e hipnosis; que puede ser anticlerical, irrespetuosa o carente de religión; o que contiene ataques a la fe, ideas paganas, protestantes, teosóficas, materialistas, liberales, socializantes o anarquizantes.

Ecclesia indicaba también el lector idóneo, que es el perteneciente a las “personas formadas”, una élite intelectual que posea conocimientos suficientes como para no dejarse extraviar por una lectura que ataca la fe o la moralidad; es decir, según los preceptos de la revista, un público que tenga “sólido criterio moral”, “sólida instrucción religiosa”, “sumo cuidado”, alguien “advertido y formado” y de “madura edad”.

Finalmente, cabe observar que la traducción francesa, *Les demeures du silence*, salió en versión integral diecisiete años antes de la española, y, además, fue supervisada por el mismo autor⁴⁰. Por eso puede proporcionar

38 Fernando Larraz, *op. cit.*, p. 311.

39 Jeroen Oskam, “La crítica de libros en la revista *Ecclesia* (1944-1951)”. Tesina de licenciatura, Universidad de Amsterdam, 1987, cap. 2.4, reproducida en www.reocities.com/athens/partenon/4087/artecl.htm (fecha de consulta 23/10/2014).

40 Luis Martín-Santos, *Les demeures du silence. Roman traduit de l'espagnol par Alain Rouquié*, París, Seuil, 1963. Sobre la gestación de la traducción cf. José Lázaro, *op. cit.*, pp. 268-272. En la historia de la novela española del siglo XX fueron muchos

narnos informaciones adicionales sobre el original, aunque no siempre sea posible una confrontación directa, a causa de una cierta reducción de los rasgos lingüísticos originales y la manera inevitablemente libre de traducir algunos pasajes.

2.2. *Las variantes*

Las variantes entre M y E1 son cuantitativamente escasas: he contado unas 150 sin considerar los errores y los descuidos de M, el uso de mayúsculas y la puntuación. Esto se debe, en primer lugar, al hecho de que la editorial tenía que garantizar al Ministerio la absoluta uniformidad entre la edición y la copia presentada a la censura. En su conjunto, las variantes atestiguan la voluntad de un trabajo de pulido en aras de un texto más normalizado desde el punto de vista gráfico y sintáctico. A veces se va más allá del simple propósito corrector, llegando a un academicismo en el uso de mayúsculas y signos ortográficos buscado por los encargados del proceso editorial y quizá no del todo planteado por el escritor.

Solo en una ocasión se anticipa una palabra: “de un padre fácilmente” > “fácilmente de un padre”. El resto de las variantes son leves supresiones, añadidos y pequeños cambios. En primer lugar, como se decía, hay que señalar la corrección de errores de vario tipo presentes en M. Cambios que, por su tipología, se deben probablemente a la intervención de redactor y compositor. Se restablecen las formas adecuadas de tiempos y modos verbales (ej. “destinado a que todo error [...] queda” > “destinado a que todo error [...] quede”), de concordancias (“aquellos señoritas” > “aquellos señores”). De la misma manera se interviene para sanar descuidos (“ce-para” > “cepa”), grafías erradas, sobre todo en los extranjerismos (“whisky” > “whisky”; “boite” > “boîte”) o palabras mal separadas (“así mismo” >

los casos parecidos de textos censurados frente a la versión completa de las traducciones. Recuérdese tan solo el caso de *La colmena*, que se pudo editar legalmente en España solo en 1962 (y en su versión “definitiva” en 1966) mientras que varias traducciones (como la sueca, la inglesa, la francesa o la italiana) circulaban ya en el decenio anterior. Sobre los avatares de la novela con la censura véase también Fernando Larraz, *op. cit.*, pp. 143-145, y Camilo José Cela, *La colmena*, Madrid, Castalia, 1984, pp. 93-101.

“asimismo”; “diez y seis” > “dieciséis”). Se corrige también la acentuación, a menudo ausente o equivocada en M. Finalmente, se resuelven las abreviaciones (como en los cardinales, “1^a” > “primera”; o en los pronombres “Ud” > “Usted”) o, al revés, se prefiere la forma con abreviación (“Don Pedro” > “D. Pedro” en 12 ocasiones, mientras que solo en 2 ocasiones se da el caso contrario).

Sin embargo, en E1 se introducen algunas lecciones erróneas ausentes en M y que se corregirán en E2: “escuchar” > “encuchar”; “siento” > “siendo”; “virginidad reconstructa” > “virginidad reconstructora”. Así en M son correctas las que Alfonso Rey⁴¹ señala como erratas de E1 y por ende enmienda en E4 (con la ayuda de E2-E3 u *ope ingenii*): “el pasar” (por “al pasar”, p. 137.4); “caballetes” (por “caballeretes”, p. 139.14); “bambalinescas” (por “bombalinescas”, p. 141.16); “al repasar cada detalle” (por “el repasar cada detalle”, p. 203.5); “el bailarin maldito había introducido” (por “el bailarín maldito introducido”, p. 308.29).

En cambio, otras variantes de E1 debidas a una mala lectura de M no se subsanan y se repiten en todas las ediciones sucesivas, incluida E4. Si bien en la prosa poco convencional y metafórica de Martín-Santos es difícil determinar sin objeciones si una lección es errónea, en estos casos la lección de M parece más certera. Así, el cambio “altaneramente” > “altamente” en este pasaje: “Pero sin prestar atención a tales miradas y con las patillas afeitadas a tales miradas y con las patillas afeitadas más cortas con los que tan altaneramente les juzgaban” (p. 284.29). Nos puede ayudar la consulta de la ya citada traducción francesa, que lee (p. 186) “sans prêter attention à de tels regards” que se acerca más al sentido de M.

En los casos que se ofrecen a continuación cabe preguntarse si el error se produjo en la copia de M o durante la impresión de E1: “también castran con los rayos X” > “también castran como los rayos X” (p. 338.13), aunque aquí la traducción “comme les rayons X” (p. 228) indica que el error se dio en el manuscrito. Lo mismo ocurre en un pasaje del célebre flujo de conciencia de Pedro que cierra la novela. M lee “En esta época, donde no hay árboles rojo-dorados de otoño, no hay nada más que tierra seca” (p. 340.19). A partir de E1 se suprime “no”. Aquí es difícil de esta-

41 Alfonso Rey, “La edición crítica”, pp. 513-514. Remitimos a sus estudios citados para las variantes entre las varias ediciones. Se indica en este párrafo la página y la línea correspondiente de E4 por lo que se refiere a los casos más relevantes.

blecer cuál de las dos versiones es más lógica y dónde, por lo tanto, está el descuido. En otras palabras, si se buscaba una irónica imagen idílica del otoño que contrastara con la siguiente (en E1), o si en cambio Pedro pintaba un paisaje todo hecho de negaciones y privaciones (M). De nuevo, la traducción francesa “à cette époque aux arbres rouge doré de l’automne” (p. 230) sugiere que E1 es la lección correcta.

Otras variantes no discurren exentas de problemas y ambigüedades, dificultando la labor de reconstrucción de la voluntad del autor. No siempre la regularización de mayúsculas se debe al simple respeto de las normas, como en casos banales como la primera letra de “Europa”, después de un punto o al principio del discurso directo. A veces la sensación es que prevalece la determinación de pulir y estandardizar formas menos usuales. En E1 se quita la mayúscula inicial a palabras que en M quizás se escribieron así para aportar un toque irónico: “director general”; “sala de fiestas”; “pensión”; “hiato de winslow”; “banco”; “palacio”; “mansión residencial”. El fenómeno es llamativo en una enumeración, donde todos los términos pasan a minúscula: “el Cálculo de Matrices Vectoriales, la Química de la Macroproteínas, la Balística Austronáutica” > “el cálculo de matrices vectoriales, la química de las macroproteínas, la balística astronáutica” (p. 301.9).

El intento de homogeneizar se nota en el añadido o en el cambio de preposiciones, posesivos, conjunciones, artículos y conectores. Estos, que constituyen un porcentaje relevante de las variantes totales, se deben al afán de mayor precisión gramatical y sintáctica, como en estos ejemplos:

aniquilación individual > aniquilación de lo individual; buscara relaciones > buscara sus relaciones; provoca la risa > provoca a la risa; caso que lo hubiera > caso de que lo hubiera; de desencanto y sorpresa > de desencanto y de sorpresa; como era grande la ciudad > como era de grande la ciudad.

Lo mismo sucede con las variantes de puntuación. Rey⁴² afirma haber respetado en este aspecto E1, “aun a sabiendas de que no siempre [la puntuación] es clara y de que, ocasionalmente, resulta incorrecta”, destacando en particular “el uso poco preciso de las comas”. En realidad, en E1

42 Alfonso Rey, “Noticia”, p. 54.

asistimos a un proceso de regularización con respecto a la escasa puntuación de la copia mecanografiada. Se añaden sobre todo comas (unas 70, mientras que 5 se quitan) como en este ejemplo: “de una parte a pardo de otra a verdoso > de una parte a pardo, de otra a verdoso.”.

De nuevo, es posible que el fenómeno no se deba a la mano de Martín-Santos. Lo confirmaría el hecho de que se halla una variante de puntuación (se suprime una coma) también entre E1 y las galeradas presentes en el AGA. Aunque insignificante, el cambio da fe de una intervención en una fase, sucesiva a las pruebas e inmediatamente anterior a la imprenta, en la que difícilmente el autor pudo participar.

De igual cariz es la supresión en siete ocasiones del guión entre palabras: “recoge-perdidos” > “recoge perdidos”; “Mu-E-Cas” > “Muecas”; “hombre-que más-sabía-del hombre” > “hombre que más sabía del hombre”; “recién-nacido” > “recién nacido”; “pas-a” > “pasa”; “verde-doradas” > “verdedoradas”. Así se va suavizando una herramienta gráfica que el escritor emplea en la novela normalmente para conferir un matiz cómico a las descripciones. En este caso, pues, no se trata de un simple cambio de puntuación, sino que perjudica al uso que hace Martín-Santos de los guiones para componer palabras “a la manera alemana” y parodiar a Heidegger⁴³.

Por lo que se refiere al léxico, no se aprecian cambios relevantes desde el punto de vista cualitativo ni tampoco desde el cuantitativo (solo unos veinte casos): “alegrarse” > “recogerse”; “de mediana vida” > “de mediana edad”; “no entender gota” > “no entender iota”; “confortante” > “confortable”. La sustitución de “bulto paralepipédico” por “bulto paralepípedo” (p. 89.20), a no ser un simple error de M, podría hacer pensar de nuevo que se prefiere el término común (si bien empleado en función atributiva) al neologismo. Solo dos veces la sustitución tiene una finalidad estilística, y se debe con toda probabilidad a la voluntad de evitar paronomasias o repeticiones en pasajes cercanos: “aparentando aparecer” > “intentando aparecer” (p. 97.7); “de la pérdida de sangre [...] ya pálida a causa de la pérdida del fluido vital > de la pérdida de sangre [...] ya pálida a causa de la ausencia del fluido vital” (p. 175.15).

43 Como ya observó Reyes en E4 (p. 214, nota 251), “imitando el estilo del filósofo alemán, los guiones del narrador tratan de hacer de la frase una sola palabra, un concepto nuevo, al modo de *ser-en-el-mundo* o *ser-ahí*”.

También por lo que concierne al registro las variantes son escasas y a veces contradictorias. Siete veces se incrementan los rasgos coloquiales del habla de los personajes gracias a varias técnicas de imitación de la oralidad, como la caída de la *d* intervocálica, el pronombre demostrativo después del sustantivo, el uso de muletillas afectivas o la germinación: “reclamados” > “reclamaos”; “la navaja” > “la navaja esa”; 0 > “hija”; “nunca” > “nunca nunca”. Sin embargo, la presencia del fenómeno contrario impide delinear una línea de intervención coherente. Así, con frecuencia parecida (5 casos), se pasa a la lengua estándar (“los gatos que hemos tomao” > “los gatos que hemos tomado”; “desesperao” > “desesperado”), como ocurre también en la expresión “iba de priva” > “iba de vino” (con la variante que regulariza el lenguaje de Cartucho, si bien la expresión se encuentra en otros diálogos del mismo personaje). Más constante es el incremento de otro aspecto propio del habla popular, la anteposición del artículo al nombre propio (5 veces, 1 se quita): “Muecas” > “El Muecas”.

En contadas ocasiones se añade o se suprime segmentos textuales. También aquí sería arriesgado tratar de individuar un proyecto perfectamente lineal, ya que casi siempre a una tendencia se contrapone la contraria. Así, por ejemplo, se suprime unos incisos y detalles: “como si la creencia de un ser supremo –tan extendida entre los animistas de lenguaje aglutinante– no se correspondiera” > “como si la creencia de un ser supremo no se correspondiera” (p. 105.15); “los moros de la escolta” > “los moros” (p. 282.22).

Pero, de la misma manera, se añaden otros pasajes ausentes en M, por ejemplo:

- embalaje de naranjas y latas de petróleo > embalaje de naranjas y latas de leche condensada, con láminas metálicas provenientes de envases de petróleo (p. 102.11);
- mozos del interior > mozos del exterior, mozos del interior (p. 335.6);
- pero no dolor como cosa que molesta o hiere > pero no dolor como cosa que molesta o hiere, sino sólo señal de su proximidad, ella misma cuando el hambre (p. 293. 26);
- Alguien me tomaría todavía por ingenioso y no tendría que preguntarme de dónde viene mi ingenio > Alguien me tomaría todavía por ingenioso y no tendría que preguntarme de dónde viene mi ingenio,

porque para qué iba a preguntarse de dónde viene mi ingenio (p. 341.14).

No se puede determinar si estos pasajes no se hayan copiado en M o si se añadieron durante las pruebas. La escasez de intervenciones en esta fase y la presencia de numerosos errores en M nos hace inclinarnos por la primera hipótesis. Un poco más constante es la reducción de adverbios (9 frente a 2 añadidos) como: “sido tan consciente” > “sido consciente”; “desde quizá los primeros” > “desde los primeros”.

En dos circunstancias el añadido sirve para hacer más explícita y clara la sintaxis, aunque podrían ser, de nuevo, el resultado de un olvido en M: “ya sobre asientos de las butacas gigantescas, ya sobre los brazos y respaldos de las mismas” > “ya sobre asientos de las butacas gigantescas, ya sobre los brazos y respaldos de las mismas butacas” (p. 216.2); “lo iba a haber pasado mal” > “lo iba usted a haber pasado mal” (p. 296.23).

Especialmente interesantes son las supresiones de algunos pasajes más amplios, y que por supuesto no se recuperaron en las ediciones sucesivas ni se hallan en la versión francesa. Aquí se supone que la intervención corresponde al mismo autor. Son dos pasajes en la famosa descripción de Madrid que comienza con “Hay ciudades...”:

- tan llenas de unos secretos calabozos de los que nadie habla pero que mantienen adheridos por largos de tiempo indeterminados sus gusanos humanos (p. 67.9);
- que suponemos que llegará bajo la forma de un estallido más fuerte que la misma explosión del sol sobre sus tejados (p. 69.2);

O el siguiente diálogo entre Pedro y el policía en la cárcel:

- Quiénes son esos?
- ¿Esos? Unos chalaos. Mira que a estas alturas ponerse a repartir papeles... (p. 297.29)

Esta supresión conlleva también una sustitución léxica: al elidir una parte del texto, cambia también la connotación de los personajes. Así, en el párrafo anterior al diálogo: “pasaban una serie de jóvenes con aspecto de estudiantes. Las escasas barbas crecidas les daban un inequívoco aspecto”

se modifica por “con aspecto de enfermos”. No sabemos cuáles fueron las circunstancias que llevaron a estas supresiones, ni si se deben a razones solamente de tipo literario.

Finalmente, hay que destacar algunas variantes que se producen en la restitución de las partes censuradas en E3 con respecto a M. En algunos casos, el error de M es evidente tanto en las palabras mal escritas (ej. “*ca-ració*” > “*acarició*”), como en los siguientes añadidos, necesarios para que el pasaje tenga sentido: “se despedían cortésmente, mientras que ellos, hoscos y horaños” (163.20); “a extirpación de órganos o a metálicos cinturones de castidad” (230.17).

Al contrario, en otras variantes de cambio o añadido de preposiciones, artículos, adverbios, formas verbales o grafías, difícilmente se puede establecer si estaban en el original o fueron cambios de E3: “edad de” > “edad ya de”; “mujer esclusa” > “mujer-esclusa”; “a ver” > “para ver”; “las dijo” > “les dijo”; “de poesía” > “de la poesía”. En cuatro casos el cambio es solo en la puntuación: “alquilado. Lo que” > “alquilado, lo que”; “día > día,”; “al sol > al sol,”; “del agua,” > “del agua”.

Tampoco en los siguientes fragmentos se puede asegurar cuál de las dos versiones resulta más próxima a la voluntad del autor:

- Pero las émulas de doña Luisa se precipitaron [...] los empujaron, juntamente con Pedro, hacia la sala de visitas dispuesta para recibir a los que demasiado importantes para ser arrojados al exterior
> Pero las émulas de doña Luisa se precipitaron [...] los empujaron, juntamente con Pedro, hacia la sala de visitas dispuesta para recibir a dos que demasiado importantes para ser arrojados al exterior” (p. 156.22).

Aquí la traducción francesa hace preferir la variante de M: “disposée pour recevoir des clients qui” (p. 83);

- rayos transformadores > rayos deformadores (p. 230.38): “rayons déformants” en la versión francesa (p. 142);
- la voz desde lo alto explicante que éste es su hijo muy amado > la voz desde lo alto explicando que éste es su hijo muy amado (p. 172.10).

Destacamos finalmente dos variantes relativas al flujo de conciencia de Pedro que clausura la novela: “Es cómo ser eunuco es tranquilo estar desprovisto de testículos” > “Es cómodo ser eunuco es tranquilo estar

desprovisto de testículos” (p. 339.22). Las dos lecciones son admisibles: por un lado, el acento en M podría sugerir que por descuido cayeron las dos letras finales del adjetivo. Por el otro, la traducción francesa lee “c’este comme si j’étais eunuque” (p. 229) que empuja a creer en un error de E3. No puede ser error de M otra variante que se encuentra pocas líneas después: “a ese sanlorenzón mamón” > “a ese sanlorenzón” (p. 341.29). De la versión “definitiva” (y también de E4) desaparece así el cómico epíteto iconoclasta. La palabra tenía que figurar también en el original perdido, a no ser que pensemos en la improbable casualidad de que el redactor de M la inventase solo en esa copia. Además, por lo que se refiere a las partes censuradas, se trata del único caso en el que en E3 faltan palabras de M. Por eso conjeturamos que la omisión fue una intervención voluntaria de la editorial, quizá debido a una suerte de “autocensura” tardía.

En conclusión, resumimos la proyección de los documentos de archivo y de la traducción francesa sobre la reconstrucción textual con las lecciones que habría que restablecer: “a dos que demasiado importantes” > “a los que demasiado importantes”; “altamente” > “altaneramente”; “a ese sanlorenzón” > “a ese sanlorenzón mamón” y, probablemente, “Es cómo do ser eunuco” > “Es como ser eunuco”.

2.3. *La segunda edición*

A los tres años de la publicación de E1, Seix Barral interpuso un “Recurso de Reposición” para demandar la revisión de la novela. El 13 de febrero de 1964, tan solo 23 días después de la muerte del autor, envía entonces una carta a la Dirección General de Información y Turismo:

Habiendo recibido oficio del Servicio de Inspección de libros [...] en el que se le denegaba la autorización solicitada con fecha de 24 de julio de 1961 [...] para publicar en España en su versión completa el libro [...] solicita que dicho libro sea examinado de nuevo por el Servicio de Inspección de Libros y se le conceda autorización para publicarlo íntegro en España.

El Jefe del Lectorado autoriza la revisión, que se hace esta vez a partir de M: evidentemente porque Seix Barral no envió nuevas copias de la nove-

la, sabiendo que una de ellas estaba todavía en los sótanos del Ministerio. M muestra las huellas de tres intervenciones de sendos censores. Se tachan pasajes breves con bolígrafo azul (atribuibles al primer lector) o lápiz rojo (del segundo lector, que subraya también en un caso con lápiz azul), mientras que en el caso de páginas enteras o de fragmentos más amplios se incluyen grandes aspas con bolígrafo azul (probablemente del primer lector aunque no se puede descartar que fueran de Aguirre para señalar las supresiones que se le hicieron a E1, como aclararemos).

El 18 de febrero se encarga el texto al lector n. 27, el dominico Santos González, especialista en narrativa. El religioso termina el 21 del mismo mes escribiendo a mano en el apartado final del informe:

PUEDE AUTORIZARSE respetando las siguientes supresiones: Pgs. 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89. Escenas de burdel. Irreverencia a palabras del Evangelio; Pgs. 96, 97 mezcla de lo sagrado con lo inmoral; Pg. 159; Pgs. 164, 165 escena de burdel; Pg. 239 lúbrico; Pgs. 242-243. Mofa irreverente.

Indica que hay que mantener casi todas las tachaduras de E1 (solo no señala, además de unas palabras sueltas, la escena del burdel: “El gran ojo...”), y, además, suprime las últimas once líneas de la novela (de “Está ahí” hasta la conclusión).

Al día siguiente, el Jefe del Lectorado pasa el texto a otro lector, Manuel Pinés⁴⁴ (n. 4). El 27 de febrero este escribe a máquina en el reverso del informe un veredicto parecido, explicando los argumentos desfavorables a la publicación:

RESULTANDO que sobre todo las frases tachadas con lápiz rojo en las páginas 47-66-82 y 88, rozan en su sentido paródico la blasfemia, cuando no llegan a ella, puesto que originalmente se refieren a cosas santas y aun al mismo Dios; que el mismo pasaje de la pagina 242, relativo al martirio de San Lorenzo, está impregnado de irreverencia,

⁴⁴ De nuevo Fernando Larraz, *op. cit.*, p. 88, nos proporciona informaciones sobre él: ejerció la actividad de lector de 1964 a 1968 y, como Aguirre y Santos González, fue “habitual en la censura de novelas”. Para el estudioso, a la par que otros, tuvo “una importancia capital en la historia literaria por sus copiosas actividades de supervisión”.

y que otros pasajes de las páginas 40-41-43-68-103-177- 239-241-242, así como las descripciones de la página 79 a la 89, de la 146 a la 150 y de la 164 a 165, exceden en crudeza del lo que el “tremendismo” corriente parece autorizar; el lector suscrito opina que no se debe autorizar la publicación íntegra de esta novela [subrayado en rojo y negro], que en el terreno literario merecería muy respetuosa atención. (También las tachaduras de las páginas 96 y 97 entran en la categoría de las alusiones blasfemas).

Pinés emplea dos términos frecuentes en ámbito censorio para juzgar de manera despectiva las obras y justificar su prohibición: “crudeza” y, sobre todo, “tremendismo”, una definición acuñada en los años cuarenta y que sirvió luego para identificar, tanto en la crítica como en ámbito censorio, mucha literatura de corte social y realista. Pero, a pesar de todo esto, como se ve, por primera vez se destaca la calidad literaria del texto.

A la luz de las páginas indicadas por el nuevo censor y de los signos que puso en M, nos damos cuenta que no solo pide que se hagan las mismas supresiones de E1 (salvo dos frases de Cartucho), sino que añade otros pasajes antes admitidos. Se trata de una referencia satírica al Papa (“convicción de infalibilidad...”) y de varias exclamaciones del mismo Cartucho (“Me cago en el corazón de su madre, la muy zorra”, “Me cago en el corazón de su madre”, “me cago en la tumba de su padre”, “hartá de tetas”, “desde la maldita bosta de su madre” y “Me cago en la tumba de su padre”). Está subrayada con lápiz azul también la palabra “puta” (durante las elucubraciones de Pedro en la celda) y, finalmente, la conclusión, ya señalada como inaceptable por Santos González.

Sigue un carteo interno dentro de la Administración (entre otro censor, Juan Fernández Herrón, y Francisco Aguirre) por la falta de correspondencia entre la numeración de M (“el original de Archivo”) y el manuscrito que se remitió a la editorial (“el duplicado en poder del editor”), con los consecuentes problemas para individuar las páginas acusadas. Hay también una “nota para el padre Aguirre” en la que se dice: “Como en el original de *Tiempo de silencio* no están anotadas las tachaduras que Vd. puso en su informe de 21-8-61, le ruego que vuelva a revisar las páginas del informe de referencia anotando en el libro las tachaduras a que haya lugar”. El 2 de marzo, Aguirre escribe a Herrón expresando que “el criterio que entonces seguí era más riguroso que el que hoy se guarda en esta

censura, dígame pues si quiere que haga una nueva revisión con arreglo al criterio actual”⁴⁵. La carta demuestra también la continua relación entre los subordinados, como Aguirre, y la superioridad a quien correspondían las responsabilidades y las decisiones finales, como aquí Herrón, que fue también Jefe del Servicio.

El material que se conserva evidentemente es lagunoso: en el margen izquierdo de la instancia de la editorial se escribe “Archivar mi resolución 11-6-64”, aunque no queda huella del texto al que hace referencia. El documento sucesivo es una carta del 9 de septiembre en la que alguien (firma indescifrable) escribe de su puño y letra a Faustino Sánchez Marín, Jefe del Servicio: “Como toda la novela es igual de sucia (aunque la finalidad del autor sea la de provocar el asco para las cosas seculares) creo que la novela puede publicarse sin tachadura alguna”. Podría haberla redactado un lector especial del Gabinete de Enlace, órgano de supervisión superior, al que a veces iban a parar las más conflictivas. Al contrario, en el reverso de esta hoja, se escriben las páginas tachadas en E1, añadiendo: “las 27 pueden reducirse a 7 muy cortas”; lo que implica que había que mantener las mismas supresiones, privando así el texto íntegro de 20 páginas.

No hay otros informes o cartas que revelen las razones de la resolución final. Sin embargo, el 17 de septiembre se llegó a una medida intermedia. Se escribe entonces en la solicitud de Seix Barral: “Autorizar con tachaduras en las págs. 66, 79, 82, 88, 96, 97 y 242 del original de archivo correspondientes a las 68, 81, 84, 85, 90, 99, 100 y 254 del duplicado en poder del editor”. Se salva, pues, la conclusión de la obra, que Santos González quería suprimir, y se pasa de las tachaduras en 19 páginas propuestas por él, y en 34 por Pinés, a las 7 de la última decisión.

Estas tachaduras “definitivas” se marcan en M poniendo los pasajes entre corchetes de bolígrafo azul, para diferenciarlas de las anteriores “lecturas”. Como adelantábamos, es verosímil pensar que los insertó Aguirre o Herrón, si no otro funcionario de un nivel superior al de los lectores. Figura entre corchetes también la palabra “religioso”, aunque luego apa-

45 Aguirre empleó palabras muy parecidas en la revisión de *Diario de una maestra*, de Dolores Medio, en 1963. Después de destacar la presencia de “escenas escabrosas muy subidas”, afirma: “esta obra no pasaría hace años pero yo creo que según el criterio actual de esta censura se puede permitir su publicación” (Lucía Montejó Gurruchaga, “Dolores Medio”, p. 222).

reció en E2. Remitimos de nuevo a Alfonso Rey para todas las variantes entre E1 y E2. Solo cabe destacar que se restauran las dos sustituciones (“masturbatorio”, “puta”) y se reincorporan tanto los tacos como los largos pasajes del burdel (“La inmediata proximidad...”, “El gran ojo...”, “Pedro, efectivamente,...”) y del monólogo de Pedro (“Miraré las mozas...”). Sin embargo, se suprime un pasaje presente en E1: “Vírgenes...”, acogiendo una indicación de Pinés. Es esta una prueba más de la falta de rigor y coherencia de la censura y confirmación de lecturas superficiales y rápidas por parte de los censores, según la hipótesis de Ruiz Bautista, quien los imagina “resbalando por los renglones, saltando de una página a otra, oteando, desde las alturas, en busca de algún indicio de materia delictiva o reprobable”⁴⁶. Estas nuevas intervenciones, como demuestran claramente los informes y las marcas en M, fueron una imposición de los órganos ministeriales y no una “autocensura” de la editorial, temerosa de nuevos castigos, como proponía Rapin⁴⁷. No resulta, en cambio, fruto de la censura (no se menciona en los informes ni se tacha en M) la sustitución “dureza” por “fuerza” referidas al policía, como indicaba Alfonso Rey⁴⁸. El cambio se puede atribuir a una variante o error producido dentro de la editorial.

Seis meses después, el 16 de marzo de 1965, Seix Barral escribe al Director General de Información, presentando nuevas galeradas (que se conservan en el expediente) de las partes censuradas y solicitando que “le sea autorizada la publicación de la obra”. El mismo día se pone el sello “Comprobado y conforme las tachaduras” del Jefe de la Sección de Lectorado y data del siguiente la autorización del Director General de Información “en las nuevas condiciones que se señalaron en oficio de 17 de septiembre del pasado año”. Es en abril, si damos crédito al colofón de la edición, cuando se terminó de imprimir el libro. Sin embargo, el trámite con la Administración no había terminado. En el sobre del AGA hay un duplicado de la carta que Seix Barral envió al Director General el 26 de noviembre de 1965, solicitando tarjeta de autorización “por haber extraviado la anterior de fecha 17 Marzo 1965”. Tarjeta que se le concede el mismo día, como se ha apuntado con letra manuscrita. El 11 de

46 Eduardo Ruiz Bautista, “La larga noche”, p. 85.

47 Ronald F. Rapin, *op. cit.*, p. 238.

48 Alfonso Rey, “La edición”, pp. 510-511.

diciembre el editor entrega a la Sección de Orientación Bibliográfica los ejemplares de la novela, y tres días después el Jefe del Negociado firma su depósito. Por fin, se pone el sello con la fecha “14 de diciembre” en el informe del lector n. 27. Aunque es difícil establecer el día exacto en que la reedición estuvo en los escaparates de las librerías, legalmente no pudo circular hasta entonces. Resumiendo: después de la autorización de marzo, la editorial imprime el libro; sin embargo, por razones que no podemos precisar (pero sin duda de tipo comercial o burocrático), durmió el sueño de los justos en los almacenes y solo nueve meses después, en noviembre, se puso a la venta. Se pide entonces una nueva copia de la tarjeta de autorización, que debía adjuntarse a los ejemplares para el depósito. Finalmente, en diciembre se hace efectivo su depósito y con la firma del Jefe del Negociado, Seix Barral puede empezar a vender la nueva edición.

2.4. *Las reimpresiones*

Los sucesivos documentos presentes en el AGA se refieren a reimpresiones de E2 y, como esta, salieron en la colección “Biblioteca Breve” de Seix Barral; constan todas de 240 páginas. En general, las instancias de la editorial en su conjunto indican un incremento de la tirada que testimonia el progresivo éxito de la novela: se pasa pues de cuatro mil de la primera, cuarta y quinta, a cinco mil de la sexta y octava, seis mil de la novena, ocho mil de la décima y diez mil de la duodécima. Para las reimpresiones, la Administración no se demoró demasiado, puesto que las autorizaciones se despacharon en pocos días. Los trámites se cursaron ya en una nueva etapa de censura, vigente la llamada “Ley Fraga”. Todas, menos la quinta, se presentaron directamente a “depósito previo”, según la opción que consentía el artículo 12, párrafo primero de dicha ley, para el cual la editorial podía depositar seis ejemplares del libro evitando el lápiz rojo de los censores⁴⁹. En todos estos casos, en los informes se apunta simplemente y

49 Fraga fue ministro de Información y Turismo de 1962 a 1969. Se trata de la Ley 14/1966 de Prensa e Imprenta, BOE n. 67, 19/3/1966, pp. 3310-3315. Véanse, además de los títulos ya citados, Francisco Rojas Claros, “Poder, disidencia editorial y cambio cultural en España durante los años 60”, www.represa.es, 4 (2007); Gonzalo Dueñas, *La ley de prensa de Manuel Fraga*, Colombe, Ruedo Ibérico,

sin variaciones que “procede mantener la autorización”. Solo en la cuarta al enunciado se añade que “se han respetado las tachaduras” [subrayado dos veces]. En las siguientes no hay constancia de esta revisión, y casi nunca se precisa el número del lector.

Diferente fue, en cambio, el proceso de la quinta reimpresión (en el informe oscila entre “cuarta” y “quinta” mientras que en la contraportada se define como la cuarta) que fue presentada el 29 de enero a “consulta voluntaria”: la otra vía que la ley concedía a los editores y que no difería de la anterior consulta previa sino en algunos aspectos formales (ahora no se “prohibían” las obras, sino que se “desaconsejaba” su publicación). Esto puede explicarse por el hecho de que el 24 de enero de 1969 se declaró el estado de excepción en todo el país, debido al auge de las huelgas obreras y las protestas de los universitarios. Durante los tres meses en que esta medida se mantuvo en vigor, la censura fue más estricta y, de hecho, recuperó a la ley de guerra de 1938. De todas formas, el 12 de febrero, el lector n. 14 (firma ilegible) termina su informe. A pesar del lenguaje burocrático, y más allá de la repetición de los *topoi* del régimen o de las acostumbradas críticas de orden moral, intenta ahondar en la interpretación de la obra, haciendo gala de un notable vocabulario crítico y literario:

El estilo de la obra es el del que Sartre define como antinovela. Es una narración lenta, pesada, en la que se olvidan las relaciones de tiempo, espacio y acción. La acción se desarrolla en los primeros años o meses de la terminación de nuestra guerra de Liberación en Madrid. El escenario es una barriada de chavolas con personajes y vida realmente infrahumana. Aunque no se habla para nada de política es una obra negativa, en la que aparecen los más bajos instintos, desarrollándose en un medio igualmente despreciable. Como es lógico en esta clase de obras el lenguaje en muchos párrafos es duro y descarnado, así como los cuadros que en la misma se pintan. Uno de los personajes de un moral dudosísima la hace aparecer como viuda de un militar muerto en la guerra de Marruecos. No obstante

1969 (por lo que se refiere a la censura de libros, pp. 58-128). La nueva ley permitía al editor imprimir el texto sin pasar por la consulta previa, arriesgándose a presentarlo directamente a depósito; pero esto no impedía que las autoridades pudieran intervenir para secuestrar o incluso, en algún caso, mutilar la obra.

este carácter negativo de la obra, estimando que fundamentalmente no ataca a la política y a la religión, y el que se trata de una cuarta edición, estimamos ES AUTORIZABLE [subrayado con bolígrafo rojo].

El 13 febrero el Director General envía una carta a la editorial afirmando que no hay “inconveniente para su edición”; se concede autorización el día siguiente y, el 17 del mismo mes, Seix Barral deposita los seis ejemplares compilando el módulo apropiado.

3. CONCLUSIÓN

Los expedientes sobre *Tiempo de silencio* cubren un relevante lapso temporal y cruzan varias etapas de la censura franquista. Los documentos que rodean a la publicación de la novela dan fe de una creciente, aunque limitada, apertura. La primera edición de *Tiempo de silencio* vive su tramitación durante la llamada “etapa Arias-Salgado”, que fue Ministro de Información y Turismo entre 1956 y 1962. Fidelísimo de Franco, fue promotor de una censura intransigente, caracterizada por la feroz aversión hacia toda desviación de la ortodoxia religiosa y política. Una actitud que Ruiz Batista califica de “tosco falangismo y catolicismo tridentino”⁵⁰. Las tachaduras a la novela confirman una tendencia general, el especial ensañamiento contra lo supuestamente ofensivo hacia las “buenas costumbres”, que se tradujo en la fustigación de lo que se percibía como obsceno, vulgar o erótico.

En la primera mitad de los años sesenta aparecen las primeras grietas en el sistema de control, con indicios de usura en la ideología que lo sustentaba. El régimen se vio obligado a emprender un proceso de legitimación e institucionalización, en parte atribuible a los efectos del Concilio Vati-

50 Eduardo Ruiz Bautista, “La larga noche”, p. 80. Manuel L. Abellán, “Análisis cuantitativo de la censura bajo el franquismo”, *Sistema*, 28 (1979), pp. 75-89 (pp. 86-88, fue el primero que, basándose en el rastreo de expedientes, esbozó las diferencias de criterios entre las varias etapas de la censura.

cano II, y la primera verdadera crisis política del régimen⁵¹. El mecanismo censorio tuvo que adecuarse –bien es cierto que muy despacio y con muchas resistencias– a los tiempos, en el intento de contener la vitalidad social y el ansia de mayores libertades que tanto en el interior como en el exterior se exigían cada vez con más fuerza. Es la época también en la que la propaganda del franquismo celebraba los “25 años de Paz fecunda” y se iba fraguando la nueva ley de Prensa e Imprenta. Aunque no podemos hablar de un verdadero relajamiento de la censura, el conjunto de estos fermentos y presiones obligaron a una mayor tolerancia que culminará en el abandono del farragoso engranaje de la censura previa. En nuestro caso, este parcial viraje es evidente en los añadidos a E2 y en las citadas palabras de Aguirre sobre el “criterio actual”, que demuestran los aires renovadores que se introdujeron con la llegada del nuevo ministro Fraga.

La necesidad de volver a someter el mismo texto a censura en 1969 recuerda, una vez más, como factores externos –en este caso la agitación social y los ecos del mayo parisino, que movió a decretar el estado de excepción– influyeron y determinaron el destino de la censura y por ende de las publicaciones.

Finalmente, el último documento presente en el AGA se remonta a 1977, el mismo año de la desaparición del Ministerio de Información y Turismo. Sin embargo, y a pesar de haber empezado ya el camino de la “Transición”, los organismos censoriales seguían funcionando, atestiguando, pues, que a los trastornos sociales y políticos todavía no correspondían una renovación y una reorganización de los aparatos estatales⁵². En la solicitud de depósito emitida el 18 de noviembre de 1977, la editorial no

51 Entre otros, Julia Figueira, “La censura franquista en la obra de Castillo-Puche”, *Hécula. Revista de la Fundación Castillo-Puche*, 1 (2010), pp. 20-23 (p. 21) y Georgina Cisquella, *op. cit.*, especialmente las pp. 25-29.

52 La ley 14/1966 estuvo en vigor hasta la promulgación de la Constitución de 1978; no en vano, hasta marzo de ese mismo año hubo denuncias por publicaciones (Francisco Rojas Claros, “La represión cultural durante la Transición: los últimos libros prohibidos”, www.represura.es, 4 (2007)). Aunque iba perdiendo su fuerza y legitimidad, y a pesar de estar cada vez menos amparada por el poder central y la autoridad judicial, la censura continuaba existiendo. Se dio entonces una situación contradictoria. Por un lado, los censores tachaban y secuestraban libros, aunque apelando cada vez más a la superioridad para evitar responsabilidades directas. Por el otro, los libros prohibidos empezaban a circular en la calle.

aventura una nueva revisión para la edición completa de la novela. Habría que esperar tres años más, hasta el otoño de 1980, para que saliera a la luz la “edición definitiva”, que restituyó todos los pasajes expurgados hasta entonces. Un resultado que no han merecido todas las novelas mutiladas por la censura, a veces olvidadas y vueltas a editar tal y como salieron de la Administración estatal, donde siguen cubiertas de polvo las versiones completas. El caso de *Tiempo de silencio* confirma, además, que el cotejo del original de archivo es necesario no solo para trazar el recorrido del texto a través de sus fases de escritura, corrección y censura administrativa, sino también para arrojar luz sobre la primigenia redacción y la voluntad del autor.

Miscelánea

Antisemitismo canino en las *Coplas del perro de Alba*

ADRIENNE L. MARTÍN

Universidad de California, Davis

Título: Antisemitismo canino en las *Coplas del perro de Alba*.

Resumen: El objetivo principal de este trabajo es abordar el estudio de las *Coplas del perro de Alba*, un texto olvidado hasta el momento por la mayor parte de la crítica, en relación con su cariz marcadamente antisemitista, el cual permite relacionarlo con numerosos textos posteriores de nuestra literatura. El alejamiento de los *topoi* comunes en este tipo de sátiras, la incorporación de la figura del can como principal enemigo de los judíos y la dignificación casi heroica del mismo, hacen de este texto, a pesar de su escaso mérito estético-literario, un testimonio de primera fila de las problemáticas interacciones sociales de la España del momento y, tal vez, también de la época moderna.

Palabras clave: Sátira, Literatura antisemita, Siglo de Oro, perros, *Coplas del perro del Alba*.

Fecha de recepción: 24/4/2014.

Fecha de aceptación: 11/6/2014.

Title: Canine Antisemitism in the *Coplas del perro de Alba*.

Abstract: The main objective of this essay is to bring to light and examine the *Coplas del perro de Alba*, a text that until now has been overlooked by critics, whereas its anti-Semitism allows us to relate it to subsequent texts. Moreover, the poem's distancing from conventional satirical *topoi*, its incorporation of the dog as a principal enemy of the Jews, and its corresponding elevation of that animal to an almost heroic level permit its interpretation as an emblem of the problematic social interactions in Spain during that time, and even in the modern era.

Key words: Satire, anti-Semitic literature, Golden Age, dogs, *Coplas del perro del Alba*.

Date of Receipt: 24/4/2014.

Date of Approval: 11/6/2014.

¡Guay de la Ley de Moysén
que nosotros tanto honramos!
Que un perro, si bien miramos,
della faze gran desdén.

En el cervantino *Entremés de la elección de los alcaldes de Daganzo*, el regidor Alonso Algarobilla afirma respecto al único converso que se encuentra entre los candidatos a alcalde:

Pues ¿Pedro de la Rana? No hay memoria
que a la suya se iguale; en ella tiene
del antiguo y famoso *perro de Alba*
todas las coplas, sin que letra falte¹.

El hecho de que Rana tenga grabados en la memoria los versos de las *Coplas del perro de Alba* le merece el voto de Panduro y Estornudo en esa absurda elección entre tontos. Es significativo además que de los cuatro pretendientes a alcalde sea precisamente el converso el que pueda recitar de memoria los versos de esas coplas virulentamente antisemíticas.

También se antoja revelador que las referencias a estas infamantes y escandalosas letrillas octosílabicas no sean infrecuentes en la prosa y el drama (comedias y entremeses) del Siglo de Oro. Entre otras obras, son mencionadas en textos de Lope de Vega, Quiñones de Benavente, *La pícara Justina*, y una exitosa comedia de Andrés de Claramonte publicada en 1638, *El valiente negro en Flandes*. En esta última, el protagonista, Juan de Mérida, es desdeñado como perro por el color de su tez, hasta que por su heroicidad el duque de Alba le asienta la plaza en su compañía de Flandes y le da su apellido, convirtiéndolo en Juan de Alba². De ahí los constantes juegos de palabras con “negro / blanco” o “negro / alba”, como el contenido en la expresión de gratitud del soldado:

1 Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed. Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 2006, p. 91.

2 Los envidiosos enemigos de Juan, el Capitán Agustín, el Alférez y el Sargento, le llaman constantemente “perro” o “perrazo” y sus acciones se definen como “perrerías”.

Pues me dais
segunda naturaleza,
y soy negro y alba soy,
corrido de vuestras perlas
el perro de Alba seré
de las escuadras flamencas³.

Al declararse “perro de Alba” de los flamencos, asume y enarbola su doble condición: canina y minoritaria, afirmándose también en su función de perseguidor implacable del enemigo y defensor de la honra española. Cuando el duque piensa retirarse ante las fuerzas del Príncipe de Orange, Juan se ofrece para perseguir al enemigo, afirmando al de Alba: “El Perro de Alba soy, vengan judíos / [...] Gran señor, soy perro, / y así muerdo con rabia⁴”.

Por otro lado, es obvio que el protagonista de las *Coplas* –el feroz perro que atacaba impunemente a los judíos de Alba de Tormes– era conocido por el público de los corrales. En su comedia, Claramonte utiliza la figura del perro de Alba como metáfora afirmativa del que acosa y castiga despiadadamente, o rabiosamente, en el caso de Juan de Alba, al enemigo. Evidentemente, en aquellos años las coplas eran notorias, y si su protagonista podía conceptuarse positivamente, las *Coplas*, por su parte, se mencionaban para indicar algo de mínimo o nulo valor estético, para señalar a una persona agresivamente antisemítica, o para motejar a alguien de judío o converso⁵.

Aunque el período histórico reflejado en las *Coplas* antedata la expulsión de 1492, la versión más antigua del poema es de 1524, cuando el

3 Andrés de Claramonte y Corroy, *El valiente negro en Flandes*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Biblioteca Nacional, 2010, Reproducción digital a partir de *Parte treynta vna, de las meiores comedias, que hasta oy han salido*, en Barcelona: en la Emprenta de Iayme Romeu: a costa de Iuan Sapera, 1638, p. 165v. Modernizo la ortografía y puntuación.

4 *Ibidem*, p. 169.

5 El conocido poeta burlesco del siglo XVI Antonio de Maluenda constata la nulidad estética de las *Coplas* al afirmar de sus propios versos: “Mis musas son *musa musae*; / mis coplas del perro de Alba”. Véase J. H. Terlingen, “Un hispanista neerlandés del siglo XVII, Guiliam de Bay”, en *Homenaje a J. A. Van Praag*, Amsterdam, L. J. Veen, 1956, p. 126.

bachiller salmantino Juan Agüero de Trasmiera lo imprime en Medina del Campo. El poema aparece en el catálogo de la biblioteca de Hernán Colón bajo el título “Pleyto de los iudios contra el perro de alua en metro castellano”, aunque, según Joseph Gillet, no se conserva copia de esa edición⁶. En dos artículos de los años 1920 Gillet reprodujo y editó un pliego suelto de las *Coplas* que se encuentra en la BNE (R9.495)⁷. Posteriormente, en 1981, Carlos Carrete Parrondo recopiló el mismo pliego de cordel en *Fontes iudeorum regni castellae*, puntuando el texto, modernizando la ortografía y regularizando el uso de las mayúsculas⁸. El título del poema reza como sigue: “Este es el pleyto de los judíos con el perro de Alua, y de la burla que les hizo. Nuevamente trovado por el bachiller Juan de Trasmiera, residente en Salamanca, que hizo a ruego y pedimento de un señor”. Cito entonces de la versión del texto publicado por Carrete Parrondo, e incluyo abajo el llamativo frontispicio del pliego de la BNE:



-
- 6 *Catalogue of the Library of Ferdinand Columbus*, reproducido por A.M. Huntington, New York, 1905.
- 7 Joseph E. Gillet, “The *Coplas del Perro de Alba*”, *Modern Philology* XXIII, 4 (1926), pp. 417-444 y *Modern Philology* XXVI, 1 (1928), pp. 123-128.
- 8 Carlos Carrete Parrondo, *Fontes iudeorum regni castellae I*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1981, pp. 35-41. Una lista de los varios pliegos sueltos que contienen versiones de las *Coplas del perro de Alba* y su procedencia se encuentra en Antonio Rodríguez Moñino, *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1970, pp. 367-370, y en Carlos Carrete Parrondo, *op. cit.*, y Joseph E. Gillet, *op. cit.*

Que yo haya podido determinar hasta el momento, aparte de algunos comentarios breves dispersos, no se ha estudiado en profundidad el contenido de este poema, que en verdad arroja luz (aunque esta sea satírica y totalmente ofensiva) sobre la situación de los judíos y conversos antes de la expulsión. De esta manera las *Coplas del perro de Alba* tienen cierto parecido con las igualmente virulentas diatribas antisemíticas posteriores de Quevedo y otros, además de reiterar la hostilidad anti-judaica del momento, al igual que la tópica tradición satírico-burlesca que le da expresión⁹.

El aspecto que más distingue este poema de otros similares es el hecho de que narra la historia de un perro antisemítico, en un tono que va desde la sorna y la épica burlesca al realismo más grotesco. Ahora bien, probablemente comparto con otros una larga experiencia con los canes, y hasta ahora no me he topado con ninguno que sea abiertamente racista o antisemita. Una de las razones por las cuales estos animales son tan apreciados es precisamente porque no juzgan a las personas en virtud de raza, color de la tez, religión, inteligencia, atuendo, género sexual, profesión, ni ninguna otra categoría de las que los humanos utilizamos para distinguirnos de los demás y, como consecuencia, vivir en discordia constante. Obviamente, el perro no nombrado en el poema es un hábil sustituto, una pantalla jocosa si se quiere, para una mentalidad férreamente viejocristiana que a partir del siglo XIII (e incluso antes) veía a los judíos y conversos como indeseables, y por ende blanco de resentimientos, sátria y, en el mejor de los casos, de burla. La sátira antisemita de los humanos solía enfocarse sobre los percibidos rasgos físicos, régimen alimenticio, costumbres y ritos de los judíos, y en su presunta explotación usurera de los cristianos, práctica de la magia, supuestas profanaciones religiosas y engaños; todo lo cual culminó en el *topos* más apto para la época: el judío asesino de Cristo. Las *Coplas* no indagan en estos *topoi* convencionales, sin embargo, y explotan mayormente la figura del judío y el converso

9 Como bien sabemos, Quevedo lanzaba a menudo sonetadas contra Góngora en las que tachaba al rival de perro y judío. Véanse, por ejemplo, los célebres versos “Yo te untaré mis obras con tocino, / porque no me las muerdas, Gongorilla, / perro de los ingenios de Castilla, / doctor en pullas, cual mozo de camino”.

como ridículos cobardes, al extremo de que se dejan aterrorizar por un perro.

Estructuro el análisis alrededor de la trama del poema, dada la probabilidad de que relativamente pocos lo conozcan y no sea común dentro de los parámetros de este tipo de sátira. Me enfoco además hacia algunos pasajes en particular que lo distinguen de otros tratados antisemíticos, para rastrear lo que revela de la historia social de la aljama judía, y concluyo sugiriendo lo que pudiera contribuir al poema el elemento canino. El que las *Coplas* estén escritas en lenguaje del siglo XV con algunos vocablos en ladino, revela cierta familiaridad del autor con las peculiaridades del judeo-español y por esto pueden ser de interés para los lingüistas. Representan a la vez un desafío para editores y lectores porque la ortografía es inconsistente, la puntuación y las tildes inexistentes, las erratas numerosas, y por ende, a veces el sentido del texto puede resultar dudoso¹⁰.

El poema narra cómo los residentes de la comunidad judía de Alba de Tormes levantan una querella criminal ante el *dayán*¹¹ Mosé Garçón, debida al comportamiento de un perro negro que pertenece a un tal Antón Gentil (nombre altamente significativo). Acusan al perro de atacar y morder a los judíos y amenazan con apelar al duque de Alba si el animal no es ajusticiado por sus acciones¹². La queja empieza como sigue:

Nos, los que paz deseamos,
la noble aljama e caal,
contra un perro natural
desta villa nos quexamos,
e a vos, señor, demandamos
le colguéys de la picota,

10 Carrete Parrondo ofrece soluciones a algunos de estos retos en su edición.

11 El *dayán* (plural *dayanim*) era un juez laico elegido por los miembros principales de la comunidad judía. Véase al respecto Haim Beinart, "Hispano-Jewish Society", en *Jewish Society Through the Ages*, ed. H. H. Ben-Sasson y S. Ettinger, Londres, Vallentine-Mitchell, 1971, pp. 220-238 (p. 235).

12 Según la *Encyclopaedia Judaica*, los Fueros de Alba de Tormes fueron otorgados por Alfonso VII de Castilla en 1140 y estipulaban las relaciones entre judíos y cristianos, los cuales eran iguales ante la ley. La litigación entre los dos grupos ocurría en la sinagoga de la judería. Véase *Jewish Virtual Library* [http://www.jewishvirtual-library.org/jsource/Judaica/ejud_0002_0001_0_00664.html].

porque nos muerde e destruye,
nunca de nosotros fuye,
e nos trae a la estricota. (copla núm. 5)

Es fascinante, pues, que el poema refleje ciertos aspectos de la vida de la aljama, vista desde dentro. *Caal*, del hebreo *cahal*, se aplica igualmente al lugar de reunión, templo o sinagoga, y a la congregación que se concita en él. En este caso, el vocablo se hace extensivo a la comunidad judía de Alba, confusa por el acoso del perro, que debe ser, al igual que su dueño, un perro “gentil”, o sea, cristiano viejo. Nota aparte merece el hecho de que piden que el perro sea ahorcado, lo cual no debe sorprender, ya que se trata de una época en la que los criminales se sometían a la vergüenza pública y los animales ocasionalmente se llevaban a juicio y se ajusticiaban si, por ejemplo, accidental o deliberadamente, causaban la muerte de una persona o se encontraban entre las víctimas en casos de bestialismo.

Varios judíos testifican ante el juez sobre el comportamiento del perro; los primeros son Abrayme Abenarón y el maestre Ysaac, jubetero. Explican el comportamiento agresivo del can tal que así:

¡Oh, señor juez, y qué pena
tenemos ambos a dos,
que se va detrás de nos
quando le viene la vena!
Aunque vaya con cadena,
nos ladra e muerde este alano,
que cuando dél escapamos
todos, por cierto, pensamos
que el Dió lo tién con su mano (copla núm. 7)

Otro, Samuel, se queja porque el perro no deja de ladrar y de rasgarles los balandranes¹³. Lo anterior queda registrado en el grabado que decora el frontispicio del pliego suelto de la Biblioteca Nacional. En él aparece un tipo de simulacro de un judío en la persona vestida no con balandrán

13 Carmen Bernis, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos II, Los hombres*, Madrid, CSIC, 1979, pp. 58-60, describe el balandrán como “Traje de encima con mangas, talar y holgado, abierto por delante de arriba abajo”; y añade que “todo parece indicar que el balandrán era siempre una ropa larga hasta los pies”.

sino con un sayo corto con pliegues, traje común durante el siglo XV, y turbante¹⁴. Un perro de tamaño absolutamente desproporcionado, identificado por los acosados en el texto como un alano, está atacando al hombre. ImpONENTE y feroz, de pecho y cabeza fuertes y anchos (como eran, por cierto, los alanos), es mucho más abultado que el hombre a quien amenaza. Las fauces y la dentadura (que parece más humana que animal, ya que no tiene colmillos) sujetan a su víctima mientras que el perro se inclina sobre él. Este perro de Alba se asemeja a algún animal fantástico de la tradición emblemática, con sus enormes patas y garras cuya forma no es para nada canina. Es más, con el pelo del lomo erizado y la cola curvada y elevada por encima, el perro está representado en una postura agresiva, y esta agresividad se acrecienta por estar sujeto a la cadena.

Después de la comparecencia de los querellantes, un grupo de conversos acuden como testigos: un zapatero, un herrero, y un médico, entre otros; todos ellos son ridiculizados. Cada uno cuenta cómo el perro le ha perseguido, atacado y lastimado, revelando con ello su propia cobardía y temor. Por ejemplo, Bezacó, el herrero, narra cómo el perro acosa maliiciosamente a sus hijos, mordiéndoles, rasgándoles la ropa e inspirando tal pavor que todos se ensucian: “que si del perro fuymos / todas las calças hinchimos / sin podernos remediar” (copla núm. 18). Tales episodios escatológicos continúan cuando el físico, don Don, relata sus dolorosas experiencias con el perro:

Estando mirando orinas,
dando purgas a dolientes
y mirando inconvenientes
sobre ciertas medicinas,
si eran malas o eran finas,
vino el gran perro detrás.
Yo, luego, como le vi,
el vientre libre sentí,
que no tuve embargo más. (copla núm. 21)

14 En un correo electrónico personal, el profesor Norman Roth, experto en la materia, me comunica que no hay nada específicamente judío en el grabado aparte del turbante, que puede ser un intento anacrónico de darle una apariencia judía a la persona retratada. Además, los judíos españoles no llevaban turbantes en el siglo XV.

Yo no hallé otro remedio
para ciertos mis parientes
no curando de simientes,
para embargo e para thedio,
saluo pongan este medio;
que luego se soltarán
(con reuerencia hablando),
poco a poco deshinchando
el enoxo dexarán. (copla núm. 22)

Este tipo de humor escatológico prevalece a través del poema y establece un eslabón incontrovertible entre judíos, conversos y excremento. La utilización del perro como laxante, por ejemplo, es una burla de la medicina practicada desde tiempos inmemoriales por los judíos. Un nombre basta para recordar la celebridad de los médicos judíos en la España de la Edad Media y posterior: el cordobés Maimónides. Al respecto, en su fascinante estudio de la vida cotidiana de los judíos en la Edad Media, Norman Roth traza la historia de los médicos y apotecarios judeo-españoles, apuntando que en España hubo más médicos judíos en cualquier período que en el resto del mundo junto. Nos recuerda que a casi todos los reyes castellanos y aragoneses los atendían médicos judíos; de ahí que los Reyes Católicos tuvieran sus propios médicos personales pertenecientes a esa cultura¹⁵. Esta presunta costumbre de ayer y hoy de acudir preferentemente a médicos judíos está, quizás, al fondo de la burla del don Don de las *Coplas*, porque a pesar de la costumbre entre la nobleza y realeza de recurrir a doctores hebraicos, demuestra la desconfianza popular hacia ellos. Por todo esto, la escatología burlesca que encontramos en las *Coplas del perro de Alba* no se inclina hacia el estrato corpóreo bajo el que se afirma la vida, en términos de Bajtin; en vez de esto, sugiere la profanación de personas que generalmente eran vistas y representadas desde tiempos medievales como cobardes, sediciosas y usureras, cuando no sodomitas.

El momento más grotesco ocurre en el poema cuando un converso llamado Husillo afirma que el perro no solo le ha mordido en las nal-

15 Norman Roth, *Daily Life of Jews in the Middle Ages*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 2005, pp. 137-139.

gas, sino que también interrumpió la ceremonia de la circuncisión de su hijo. Aunque el pasaje presenta ciertos problemas interpretativos, el texto sugiere que el perro entró en el templo cuando el rabino estaba circuncidando al hijo de Husillo, y acabado el rito, así y probablemente ingirió el prepucio desecharo:

El qual, en el templo estando,
como a mi fijuelo vio,
león brauo se mostró,
que estauan sabadeando.
Mi fijuelo, estando orando,
el rabí circuncidó;
luego en pies le vi poner
y, con pésimo saber,
lo que el rabí dexó asío. (copla núm. 26)

La circuncisión del niño (*Brit Milah*) es un rito observado por la gran mayoría de los judíos –quizás el que más– entonces y ahora, en observancia del mandamiento de la *Torá*. En *Génesis* 17:10-14 y *Levítico* 12:3 se ordena que cada varón recién nacido sea circuncidado en el octavo día. El miembro viril circuncidado se considera signo externo del pacto entre los descendientes de Abraham y Dios, y es reconocimiento también de que la nación judía se perpetuará a través del varón circuncidado. De manera que este rito venerado y santificado con bendiciones, que contiene gran significado espiritual para los judíos, es corrompido en las *Coplas* de la manera más vil y monstruosa, y la ofensa es intensificada porque se sugiere que ocurre en el templo y en el día santo de *Shabat* (el texto especifica que “estauan sabadeando”). En vez del acostumbrado entierro en tierra o arena, el prepucio es profanado, al igual que el ritual, por el perro¹⁶. El episodio indica el extremo al cual la situación vital de los judíos españo-

16 Los chistes sobre circuncidados (o “retajados”) no eran infrecuentes durante el Siglo de Oro. María de los Ángeles Hermosilla Álvarez, “Referencias antisemíticas en la literatura popular del Siglo de Oro”, en *Actas de las Jornadas de Estudios Sefardíes*, ed. Antonio Viudas Camarasa, Cáceres, Universidad de Extremadura, Instituto de Ciencias de la Educación, 1981, pp. 161-168 (p. 167), recoge una anécdota de Timoneda entre un capado y un judío: “Paseábase un músico tiple y capado, por delante de un ropavejero, famosísimo judío, viejo y relajado, el cual por burlarse

les había llegado desde mediados del siglo XIII cuando, en las *Partidas*, Alfonso X el Sabio ordenó que “[...] porque la sinagoga es la casa donde se alaba el nombre de Dios, prohibimos a los cristianos que la degraden o saqueen; [...] prohibimos que impidan o molesten a los judíos en su estudio o cuando recen de acuerdo a su ley”¹⁷.

Por otra parte, la antipatía que sentían los judíos por los perros posee larga tradición, como apunta Judah Elijah Schochet sobre las imágenes de perros que aparecen en el Viejo Testamento:

The dog is one of the few animals almost invariably spoken of in negative and derogatory terms. There apparently was little personal relationship between biblical man and the dog. [...] Dogs are described as being noisy (*Psalms* 59:7-14), greedy (*Isaiah* 56:10), stupid (*Isaiah* 56:10) filthy (*Proverbs* 26:11) [...] the term “dog” is applied as an insult to humans [1 *Kings* 22:38]¹⁸.

Parece evidente que el término operante, en términos de actitudes semíticas históricas hacia los canes, es “sucio” o “inmundo”. Debemos también recordar uno de los insultos más graves que se aplicaba a los judíos en la España de la temprana época moderna y que parece persistir entre los antisemitas empedernidos aun hoy: perro judío¹⁹. También, como ha apuntado Mark Levenson –autor judío que se declara simpatizante de los perros–, más allá de la teología y el sentido práctico, hay razones viscerales para que sean anti-caninos los judíos. Desde las Cruzadas hasta los pogromos y al Holocausto, las relaciones entre judíos y perros suelen consistir en que los primeros huyen de las fauces de los últimos, azuzados por sus perseguidores antisemitas. Si los judíos tienen un recuerdo racial de los

del músico le dijo: «¿Señor, cómo le va a su gavilán sin cascabeles?» Respondió el capado: «como al de vuesa merced sin capirote».

17 Citado en Evelyne Kenig, *Historia de los judíos españoles hasta 1492*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 21.

18 Judah Elijah Schochet, *Animal Life in Jewish Tradition*, New York, Ktav, 1984, pp. 37-38.

19 Sobre la imagen medieval divulgada por cristianos de los judíos como perros, y las fuentes bíblicas de esta simbología, véase Kenneth Stow, *Jewish Dogs. An Image and Its Interpreters. Continuity in the Catholic-Jewish Encounter*, Stanford, California, Stanford University Press, 2006.

perros, no es un recuerdo feliz²⁰. Dada esta triste relación entre judíos y canes, la estructura y el contenido del poema cobran más sentido.

Volviendo a las *Coplas*, el perro es detenido, sentenciado a muerte y enviado a la sinagoga para ser ahorcado y quemado, y sus restos arrojados a un lago en un acto de venganza y expiación pública. La población judía de Alba recibe la sentencia con jubilación, agradeciéndole a Dios la merced hecha. Pero el furioso perro logra escaparse de la horca, alborotándose y matando a varios judíos y finalmente acogiéndose a sagrado (“en sagrado entró”). Los judíos que quedan huyen a Oviedo, dejando al temido perro a salvo para atacar salvajemente a los pocos judíos que permanecen en Alba, rasgando sus vestiduras acostumbradas, interrumpiendo sus ceremonias y mordiendo y cebándose con orejas y narices. La insistencia textual en ese último acto pone de relieve el convencional objeto de burlas antisemíticas: la (desmesurada) nariz judía²¹. Pero el perro no se limita a arrancar orejas y narices, porque también logra castrar (acto que anula la continuación de la prole) a un tal Salomón y a sus dos hijos (copla núm. 44).

Eventualmente el perro muere de pestilencia, es enterrado con honores y se le erige una tumba con inscripciones apropiadas para acomodar sus restos:

Después de todo pasado,
cayó el perro en gran dolencia,
e de mal de pestilencia
fue desta vida sacado.
El qual fue luego tomado
por muchos hombres honrados
y en un vulto muy labrado
fue por todos sepultado
con dos rétulos dorados. (copla núm. 40)

-
- 20 Mark Levenson, “Of Canines and Commandments” [www.torah.org/features/firstperson/dogs.html]. Esta y el resto de traducciones del inglés en este ensayo son mías.
- 21 Sobre la nariz judía como uno de los rasgos físicos con que se representan a los judíos, a propósito de la aversión general del pueblo durante la época en que se publicaron las *Coplas*, véase María de los Ángeles Hermosilla Álvarez, *op. cit.*, p. 163.

El uno dellos dezía:
“aquí yaze el brauo can
que nunca comía pan,
saluo honbre o muger judía”.
El segundo que tenía,
dezía lo que se sigue:
“Aquí está un brauo león,
para judíos pasión,
cuya fama siempre biue”. (copla núm. 41)

Los exiliados vuelven a Alba de Tormes, pero el perro sigue hostigándolos desde la tumba, ladrando a cualquier judío o converso que se atreva a acercarse. Según el poema, el perro sobrevive en la memoria cristiana como héroe virtuoso y honrado: “Así el buen can feneció / con muy gran virtud y honra; / los judíos con deshonra / y vituperio dexó” (copla núm. 45). Por supuesto, tal “deshonra y vituperio” son el propósito de las *Coplas*, que están escritas precisamente para denigrar y erradicar metafóricamente a los judíos.

Por una parte, sorprende que este poema no haya recibido más atención crítica reciente, dada la actual fascinación con la España “multicultural” y su pasado. Por otra, el tipo de antisemitismo burlesco, pero no por ello menos despiadado, que muestra el texto es un recordatorio chocante de los prejuicios e interacciones problemáticas entre cristianos nuevos y viejos en la España de su momento.

Vuelvo a la mención inicial de las *Coplas* que se encuentra en *La elección de los alcaldes de Daganzo* porque hay otro paralelo curioso con este poema y Cervantes. El judío Samuel de la primera obra testifica ante el juez que, cuando visita a su “amiga”, el perro se interpone entre los amantes, levantando la alarma sobre sus aventuras amorosas:

Quando yo vo a ver mi amiga,
¡juro al Diól!, que me rasguña
e me mete en turbación
con muy grande alteración,
aunque le ruego no gruña. (copla núm. 8)

Esta anécdota es muy parecida a un episodio del *Coloquio de los perros*: cuando Berganza vivía como guardián y mascota en casa de un rico mercader sevillano (probablemente converso), atacaba en silencio a una pareja de esclavos negros que se juntaban allí de noche. Como dice el perro: “bajando una noche muy escura a su acostumbrado pasatiempo, arremetí sin ladrar, porque no se alborotases los de casa, y en un instante le hice pedazos toda la camisa y le arranqué un pedazo de muslo, burla que fue bastante a tenerla de veras más de ocho días en la cama [...]”²². Ya que evidentemente Cervantes conocía las *Coplas*, es razonable aventurar que la declaración de Samuel pudo haber inspirado este episodio, aunque comparar la magnífica novela cervantina con este poema ofensivo puede considerarse excesivo en extremo. Sin embargo, hay otra conexión en el hecho de que los dos perros sean alanos, una raza con merecida reputación de ferocidad. Eran mastines grandes y corpulentos (como se ve en el grabado), utilizados para el combate y el ataque, para controlar el ganado en los mataderos, agarrar toros y osos, como guardianes, y famosamente para la guerra en el Nuevo Mundo. Es muy revelador, entonces, que el diabólico perro de Alba pertenezca a esta temida raza.

Gillet menciona que existe otra versión de este poema, de 1578, que se titula “El pleito de los moriscos con el perro de Alua, / de la burla que les hizo. Agora nuevamente trobada, por el bachiller Iuan / de Trasmiera residente en Salamanca, la qual hizo a / ruego y pedimiento de vn señor. / En Barcelona año 1578”²³. Esta versión precede a la expulsión de los moriscos en treinta y un años. ¿Qué podemos extraer de esta cronología? ¿Representan conversos y moriscos lo mismo para los satíricos cristianos viejos? ¿Son sencillamente otro grupo minoritario semítico despreciado y recelado? ¿Son arribistas mal vistos? En otras palabras, ¿son estas *Coplas* una sátira genérica que puede aplicarse a cualquier grupo social marginado y que funciona según sus propios estándares estéticos, convenciones y *topoi*, sean quienes sean los atacados? O, como razona María Cruz García de Enterría sobre las diferentes versiones que tienen como protagonista al famoso perro de Alba, avalando su intención satírica:

22 Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, II, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1982, p. 322.

23 Joseph E. Gillet, *op. cit.*, p. 123.

Durante el siglo XVII se difundieron más estas otras versiones, pero ellas mismas eran prueba de la constancia con que se mantenía en el pueblo el desprecio a los judíos que empujaba a tomarlos a chacota. Si ni siquiera los escritores de probada humanidad se veían libres de este prurito racista de atacar a los judíos y burlarse de ellos cruelmente, no es extraño que los autores e impresores de pliegos de cordel cayeran en lo mismo. Hugo de Mena, impresor de Granada, responsable último de todo el material que nos brindan los veinticinco pliegos de Cracovia, no podía ser una excepción²⁴.

Aunque de manera grotesca, el poema sí trata a los judíos y conversos como tipos cómicos, fuente de hilaridad e irritación que quizás sirva para disipar los miedos conectados con “los caracteres especialmente siniestros que proliferan en los escritos panfletarios” secentistas²⁵.

Por supuesto es difícil apreciar hoy el tipo de humor anti-judaico y ramplón en que se basan estas *Coplas*. Sin embargo, los testigos que denuncian al perro se presentan de tal manera que se subvierte cualquier identificación, simpatía o compasión que el lector pueda sentir por ellos. Además, como ha apuntado Rowson, lo más probable es que para ser eficaces, estos tipos de burlas cuenten con una hostilidad social implícita o incluso explícita, y pueden demostrar precisamente dónde las actitudes resultan más intransigentes²⁶. Por lo tanto, esta supuesta comicidad es en el fondo profundamente xenófoba.

Debemos además tener en mente tanto el género “literario” cuanto el receptor de este pliego de cordel en el momento de su producción y actuación. Como afirma María Cruz García de Enterriá, con el pliego de cordel estamos ante una muestra de la cultura popular, lo cual a mi

24 María Cruz García de Enterriá (ed.), *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia. Homenaje a Piotr Dunin Wolski*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1975, p. 56.

25 Jesús-Antonio Cid, “Judíos en la prosa española del siglo XVII. Síntesis y antología”, en *Judíos en la literatura española*, ed. Iacob M. Hassán, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 213-265 (p. 218).

26 Everett K. Rowson, “The Categorization of Gender and Sex Irregularity in Medieval Arabic Vice Lists”, en *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, ed. Julia Epstein y Kristina Straub, New York, Routledge, 1991, p. 53.

parecer problematiza el impacto extra-textual de este tipo de copla²⁷. Estas obritas estaban destinadas mayoritariamente a la trasmisión oral cantada, y a un público ni culto ni probablemente alfabetizado. Además, las del Perro de Alba arrancan con unos versos iniciales bastante juglarescos: “En Alua estando el alcalde / juzgando muy retamente, / pareció infinita gente / de judíos, quasi embalde” (copla núm. 1), que suenan a lo que en años posteriores serían relaciones de sucesos y en épocas anteriores romances históricos y poemas épicos. La comparación de los querellantes y testigos ante el juez, y por consiguiente el auditorio, pone en evidencia su oralidad, al igual que el tono de épica burlesca, que aumenta con las noticias del perro-héroe después de su milagrosa fuga de la picota:

El perro, como se vio
de la picota colgado,
con enojo muy ayrado
como trompetas oyó,
toda la soga quebró
y asío luego del primero,
del qual tan rezio mordió
que incontinente murió
aunque era espingardero. (copla núm. 34)

Los judíos, de espantados,
cayeron amortecidos:
unos rotos y mordidos,
otros del todo finados.
Luego fueron enterrados
los que el perro degolló.
Los que de espanto murieron
en sus huesas [fosas] los pusieron
y el perro en sagrado entró. (copla núm. 35)

27 María Cruz García de Enterría, “Pliegos de cordel, literaturas de ciego”, en *Culturas en la Edad de Oro*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Editorial Complutense, 1995, pp. 97-112 (pp. 98-99).

El furor y las mortales mordidas épicas del perro, que inspiran tal terror en los judíos que caen muertos, no dejan de recordar los golpes épicos de los héroes caballerescos de los que precisamente se burlaba Cervantes en *Don Quijote de la Mancha*. Como aquellos, el perro de Alba es también indestructible y en vez de morir en batalla contra sus enemigos hebraicos, cae víctima de la peste, que no distingüía entre cristianos y judíos.

Es tremendamente sugestivo que la misantropía de este poema sea filtrada justo a través de un perro, el más domesticado de todos los animales, el compañero más íntimo del hombre y el que ha sido venerado por su lealtad. Sobre las relaciones entre humanos y canes, un campo crítico en pleno auge entre científicos, sociólogos y humanistas bajo la rúbrica de los estudios de animales (*Animal Studies*), el zoólogo James Herpell afirma que, con la posible excepción del simio, ningún otro animal se aproxima tanto al ser humano en términos simbólicos y afectivos como el perro, y ningún otro tiene más derecho a ser tratado como humano²⁸. Por su parte, Aaron Herald Skabelund estudia las diversas funciones simbólicas del perro en la imaginería humana y en el imperialismo, notando que la gran plasticidad física de los canes, que resulta de su manipulación por el hombre, su intimidad con este y su papel como intermediario en las interacciones humanas, son factores que contribuyen a su flexibilidad simbólica²⁹.

Y de todos los perros literarios de los Siglos de Oro españoles, el de Alba exhibe una identidad y mentalidad particularmente porosas y próximas a las del ser humano. Lo que tenemos aquí es un perro de ataque, un alano malevolente que quizás no muerde cuando se le manda, sino que ha internalizado los valores y prejuicios viejocristianos en tal grado que ataca por su cuenta³⁰. Es este comportamiento “humano” lo que ensalza

28 James Serpell, “From Paragon to Pariah: Some Reflections on Human Attitudes towards Dogs”, en *The Domestic Dog: Its Evolution, Behaviour and Interactions with People*, ed. James Serpell, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 245-256.

29 Aaron Herald Skabelund, *Empire of Dogs: Canines, Japan, and the Making of the Modern Imperial World*, Ithaca, Cornell University Press, 2011, p. 7.

30 Discrepo de María Cruz García de Enterriá, quien afirma en el estudio que precede a la edición en facsímil de los *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia* que el perro ha sido “amaestrado para la persecución y ataque a los judíos”. Véase María Cruz García de Enterriá, *op. cit.*, p. 55. Puede ser que Antón

el poema y lo que conducirá a la destrucción de la comunidad judía que existió en Alba de Tormes hasta 1492.

Las *Coplas del perro de Alba*, presuntamente de escaso mérito estético-literario pero de mayor valor como expresión satírica, son ejemplo del tipo de poesía que incomoda al lector hasta lo hondo y que los críticos prefieren evadir o descartar. Este azote simbólico de los judíos, paradójicamente vertido en forma del mayor amigo del hombre y que demuestra la permeabilidad ontológica a la que se refiere Skabelund al asegurar la voz poética que “a los cristianos amaua / como persona discreta” (copla núm. 37), sirve particularmente para revelar la naturaleza compleja y problemática de las interacciones humanas en la España de la temprana época moderna.

Gentil haya amaestrado al perro, pero también, como afirmo, que ataque por su cuenta. De hecho, los testigos judíos no se querellan contra el dueño sino contra el mismo can. Todo ocurre en el reino metafórico, luego todo es posible.

Prosas nuevas (Cartas, relaciones, Lazarillos y Guzmanes). II

Génesis de la picaresca, absolutismo e individuo en las *Vidas* de Lázaro de Tormes y Guzmán de Alfarache

PIERRE DARNIS
Universidad de Burdeos

Título: Génesis de la picaresca, absolutismo e individuo en las *Vidas* de Lázaro de Tormes y Guzmán de Alfarache.

Resumen: El contexto de crecimiento burocrático explica parte de la forma curricular del primer *Lazarillo* y de *Guzmán de Alfarache*. Pero fue también y paradójicamente la obligación burocrática de la narración personal la que alentaba a los ciudadanos de la Corona a distorsionar los hechos para fabricarse una vida ficcionalizada. La forma trámposa de los relatos de Lázaro y de Guzmán podrían ser en efecto el reflejo de la tensión que los españoles experimentaban entre presión curricular verídica e invención biográfica.

Palabras clave: *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache*, Burocracia, Mateo Alemán, Autobiografía.

Fecha de recepción: 30/5/2014.

Fecha de aceptación: 15/7/2014.

Title: The Genesis of the Picaresque, Absolutism and Individual in the *Lives* of Lázaro de Tormes and Guzmán de Alfarache.

Abstract: The context of bureaucratic growth explains part of the curriculum form of the first *Lazarillo* and *Guzmán de Alfarache*. But it was also and paradoxically the bureaucratic requirement of personal narrative which encouraged citizens of the Crown to distort the facts to fabricate a fictionalized life. The sneaky way of the stories of Lazarus and Guzmán could in fact reflect the tension in the Spaniards' experience between pressure of true curriculum and biographical invention.

Key words: *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache*, Burocracy, Mateo Alemán, Auto-biography

Date of Receipt: 30/5/2014.

Date of Approval: 15/7/2014.

La otra [necesidad], que convidamos, es muy señora, liberal, rica, franca, poderosa, afable, conversable, graciosa y agradable. Déjanos la casa llena, hácenos la costa. Es firme defensa, torre inexpugnable, riqueza verdadera, bien sin mal, descanso perpetuo, casa de Dios y camino del cielo. Es necesidad que se necesita y no necesitada. Levanta los ánimos, da fuerza en los cuerpos, esclarece las famas, alegra los corazones, engrandece los hechos inmortalizando los nombres; cante sus alabanzas el valeroso Cortés, verdadero esposo suyo.

Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*

En la exégesis del *Lazarillo*, es sorprendente que no se haya explorado más lo que podríamos llamar la *hipótesis perulera*. En 1981, Francisco Sánchez Blanco reparaba en que el planteamiento social y filosófico sobre el medro sostenido por el pregonero toledano llegado “a buen puerto” se asemeja al de los *homines novi* del Nuevo Mundo:

En la España del siglo XVI, el grupo que puede tener estos intereses es el de los conquistadores de las Indias, porque los mandos militares de las grandes campañas europeas habían sido reclutados dentro de la nobleza tradicional, mientras que los conquistadores procedieron, por lo general, de estamentos más bajos. La mayoría de los que intervienen en el descubrimiento y conquista de los nuevos territorios no pueden gloriarse de la posesión de estados ni tampoco de grandes linajes. De hecho, en un primer momento, parece posible que éstos entren en el círculo reducido de la alta nobleza. El ejemplo máximo de ascensión social en esta época fue el del conquistador de Méjico. A la vuelta de América, Hernán Cortés puede mostrar ante la Corte riquezas y joyas superiores a las de nobles castellanos. El Emperador le invita a su mesa en Toledo para que le narre el relato asombroso de las nuevas tierras descubiertas. En recompensa por sus méritos, como ocurriría más tarde con Francisco Pizarro, Carlos V le concede el entonces poco

frecuente título de Marqués con la posibilidad de transmitirlo a sus sucesores¹.

Estos últimos años, ha sido Robert Folger² quien ha vuelto a subrayar la importancia del contexto americano para la comprensión de la obra³. La hipótesis es acaso menos descabellada de lo que puede parecer a primera vista⁴.

Cuando Mateo Alemán publica la vida ficticia de Guzmán, ésta se interpreta como una versión actual del mito bíblico del “hijo pródigo” (Lucas, XV, 11-32)⁵. En la narrativa cervantina, Filipo de Carrizales, el per-

-
- 1 Francisco Sánchez Blanco, “El *Lazarillo* y el punto de vista de la alta nobleza”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 369 (1981), pp. 511-520.
 - 2 Robert Folger, “Besando las manos de vuestra merced”: los modos de subjetividad y la emergencia del discurso novelesco en *Cárcel de amor y Lazarillo de Tormes*”, en *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, ed. Javier San José Lera, Salamanca, Seminario de Estudios Renacentistas – Sociedad de Estudios Renacentistas, 2008, pp. 599-610; *Picaresque and Bureaucracy: Lazarillo de Tormes*, Newark, Juan de la Cuesta, 2009.
 - 3 Aluden a este contexto Manuel J. Asensio, “El *Lazarillo* en su circunstancia histórica”, *Revista de literatura*, CVII (1992), pp. 123-124. Sobre la hipotética autoría de Cervantes de Salazar: José Luis Madrigal, “Cervantes de Salazar, autor del *Lazarillo*”, *Artifara*, II (2003), s. p.; “Notas sobre la autoría del *Lazarillo*”, *Revista de literatura española medieval y del Renacimiento*, XII (2008), pp. 137-236.
 - 4 Ni Francisco Rico, ni Alberto Blecua refieren los trabajos de Robert Folger en sus respectivas y recientes ediciones del *Lazarillo*.
 - 5 Cf. Mateo Alemán, *Guzmán*, I, 3, 10: “Vime tan apretado que, cual el ‘hijo pródigo’, quisiera volver a ser uno de los mercenarios de la casa de Monseñor” (cito siempre por la edición de Pierre Darnis, Barcelona, Castalia, 2015); *Segunda parte [apócrifa]*, I, 5 (cito por la edición de David Mañero, Madrid, Cátedra, 2007): “Claro símbolo desto fue el Hijo Pródigo, que primero trató de ser señor y no topó con ello; procuró regalos de mujeres que tampoco le duraron, y vino a tiempo que trataba de lo puro necesario, que es el sustentarse. Con esto ya no se le hacía la cama mal mullida, aunque era de campo, teniendo por cortinas los vientos y por cielo el estrellado. Ya no se quejaba del mal talle que le hacía el vestido, aunque era ajironado y lleno de bástas costuras. Ya no se le hace mal sazonado el pan, aunque era de borona, y tiénele por reciente, siendo cocido de quince días” (p.). Para una perspectiva crítica: Edward Nagy, *El pródigo y el pícaro: la escuela de la vida en el Siglo de Oro español*, Valladolid, Sever-Cuesta, 1974; Joaquín Casalduero, “Notas sobre La ilustre fregona”, en *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 151-162.

sonaje de las *Novelas ejemplares* que más se parece al personaje “castigado del tiempo” de Mateo Alemán, concentra en sí la figura del hijo pródigo y la de su homólogo contemporáneo, el perulero⁶:

No ha muchos años que de un lugar de Estremadura salió un hidalgo, nacido de padres nobles, el cual, como un otro Pródigo, por diversas partes de España, Italia y Flandes anduvo gastando así los años como la hacienda; y, al fin de muchas peregrinaciones, muertos ya sus padres y gastado su patrimonio, vino a parar a la gran ciudad de Sevilla, donde halló ocasión muy bastante para acabar de consumir lo poco que le quedaba. Viéndose, pues, tan falto de dineros, y aun no con muchos amigos, se acogió al remedio a que otros muchos perdidos en aquella ciudad se acogen, que es el pasarse a las Indias, refugio y amparo de los desesperados de España, iglesia de los alzados, salvoconduto de los homicidas, pala y cubierta de los jugadores (a quien llaman ciertos los peritos en el arte), añagaza general de mujeres libres, engaño común de muchos y remedio particular de pocos.

En fin, llegado el tiempo en que una flota se partía para Tierrafirme, acomodándose con el almirante della, aderezó su matalotaje y su mortaja de esparto; y, embarcándose en Cádiz, echando la bendición a España, zarpó la flota [...]. Y, por concluir con todo lo que no hace a nuestro propósito, digo que la edad que tenía Filipo cuando pasó a las Indias sería de cuarenta y ocho años; y en veinte que en ellas estuvo, ayudado de su industria y diligencia, alcanzó a tener más de ciento y cincuenta mil pesos ensayados.

Viéndose, pues, rico y próspero, tocado del natural deseo que todos tienen de volver a su patria, pospuestos grandes intereses que se le ofrecían, dejando el Pirú, donde había granjeado tanta hacienda, trayéndola toda en barras de oro y plata, y registrada, por quitar inconvenientes, se volvió a España. Desembarcó en Sanlúcar; llegó a Sevilla, tan lleno de años como de riquezas; sacó sus partidas sin

6 Sin ser un pícaro vil, el caballero Tomás de Avendaño (“Novela de la ilustre fregona”) recibe una lectura similar: “Bajó Tomás, y, con los ojos bajos y sumisión grande, se hincó de rodillas ante su padre, el cual le abrazó con grandísimo contento, a fuer del que tuvo el padre del Hijo Pródigo cuando le cobró de perdido” (Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García, Madrid, RAE, 2013, p. 437).

zozobras; buscó sus amigos: hallólos todos muertos; quiso partirse a su tierra, aunque ya había tenido nuevas que ningún pariente le había dejado la muerte. Y si cuando iba a Indias, pobre y menesteroso, le iban combatiendo muchos pensamientos, sin dejarle sosegar un punto en mitad de las ondas del mar, no menos ahora en el sosiego de la tierra le combatían, aunque por diferente causa: que si entonces no dormía por pobre, ahora no podía sosegar de rico; que tan pesada carga es la riqueza al que no está usado a tenerla ni sabe usar della, como lo es la pobreza al que continuo la tiene. Cuidados acarrea el oro y cuidados la falta dél; pero los unos se remedian con alcanzar alguna mediana cantidad, y los otros se aumentan mientras más parte se alcanzan⁷.

Entre la ida y la vuelta de su personaje, el escritor alcaláinense establece una insidiosa simetría sentimental: antes de su viaje a las Indias, Carrizales se encontraba “tan falto de dineros, y aun no con muchos amigos”; al volver a la Península, “buscó sus amigos: hallolos todos muertos”⁸. La falta de amigos verdaderos, así como la escasa confianza en los congéneres que Alison Weber nota en el personaje del celoso extremeño⁹ eran los defectos que Cervantes podía considerar paradigmáticos en la filosofía del pícaro de Aznalfarache.

Pero ni Lázaro ni Guzmán son verdaderos conquistadores o mercaderes peruleros como los extremeños Cortés, Pizarro o el cervantino Carrizales; sus hazañas van poco más allá de Toledo o Roma. El problema de la relación entre las Américas y la “primera picaresca” no es, pues, ni verda-

7 Miguel de Cervantes, *op. cit.*, pp. 225-229.

8 No en vano Carrizales “vino a parar a la gran ciudad de Sevilla”. La ciudad, dice Guzmán, era “madre de huérfanos y capa de pecadores, donde todo es necesidad, y ninguno la tiene” (I, 1, 2).

9 «[His] early behavior is a reflection of his need to distance himself from his family and other affectionate ties [...] his exploitation of American wealth can also be read as an assault on a treacherous ‘New Mother’ [...]. The nature of Carrizales’ unconscious guilt is thus revealed through his persistent and conflicting needs to dissociate himself from family ties and family wealth» (Alison Weber, “Tragic Reparation in Cervantes’*El Celoso extremeño*”, *Cervantes*, IV, 1 (1984), pp. 39-40). También Peter N. Dunn, “La Novelas ejemplares”, eds. Juan Bautista Avalle-Arce, Edward Riley, *Suma cervantina*, Londres, Tamesis Books, 1973, pp. (p. 99).

deramente intertextual ni genético. El telón de fondo que reúne tanto al *Lazarillo* como al *Guzmán* es acaso más complejo, con un corpus textual subyacente marcado por la escritura en primera persona de anécdotas privadas o históricas y por las críticas y censuras que ésta provocaba en las autoridades estatales, como apunté recientemente en el primer artículo de la serie “Prosas nuevas (cartas, relaciones, *Lazarillos y Guzmanes*)”. Más allá del horizonte americano, lo que se detecta es, insiste Robert Folger¹⁰, la realidad cada vez más acuciante de la burocracia castellana. Si nos centramos en el *Lazarillo*, no podemos menos que plantear por lo tanto el problema científico de la relación entre la ficción pseudo-autobiográfica y el aparato disciplinario del incipiente Estado Moderno. Así –quizá– podríamos entender por qué el autor de la novelita le dio a su narrador el puesto tan singular de pregonero.

Hasta ahora, la historia de *Guzmán de Alfarache* no recibió la misma atención de los estudiosos desde este enfoque. Podría ser interesante llevar la investigación hasta la obra magna de Mateo Alemán, pues la cuestión del aparato administrativo encierra la del sujeto y la de su voz en el periodo de la primera Edad Moderna. Metodológicamente, lo más cómodo sería acudir a la tesis de la sumisión del individuo al poder absolutista. Vista así, la *Vida* de Lázaro se confundiría con un informe, un papel más en la sociedad disciplinaria y expresaría la “biografía” del “criminal” que Foucault rastreaba en el s. XIX (cf. cap. “Unas instituciones completas y austeras” de *Vigilar y castigar*). Estudiando las “crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”, Mignolo aduce que la forma epistolar de los informes respondía a una indiscutible forma de cumplir: componiendo sus *Cartas*, Cortés tiene así que “traer entera relación” de sus actos ante Diego Velázquez¹¹. Vamos a ver, sin embargo, que analizar el *Lazarillo* y el *Guzmán*, desde la *doxa* foucaultiana sería muy reductor¹²; ambas ficciones, a imagen de sus héroes, no se dejan encauzar fácilmente.

10 Robert Folger, *Picaresque and Bureaucracy*, *op. cit.*, pp. 67-154.

11 Walter Mignolo, “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”, en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1980, vol. I, pp. 66-69.

12 Frente a la perspectiva de Roberto González Echevarría (véase *infra*), Robert Folger prefiere seguir la vía foucaultiana.

I. EL SISTEMA BUROCRÁTICO Y EL SUJETO BAJO PRESIÓN

1.1. *Algunas prácticas burocráticas para la expresión del yo*

Inmediatamente llamaron a la puerta y entró un hombre al que jamás había visto en aquella casa [...]. ¿Quién es usted?

Franz Kafka, *El proceso*

Al lado de la declaración estetizante de los individuos¹³, de su expresión íntima o técnica¹⁴ o del deseo de publicidad que las nuevas posibilidades de la imprenta facilitaban¹⁵, aspectos todos bien rastreados por la crítica, no se hace apenas alusión a la obligación creciente y múltiple de relatarse a sí mismo que el nuevo Estado “absolutista” va imponiendo: en varios momentos de su vida, el hombre “moderno” tiene ahora que “dar noticia” de su “persona”¹⁶.

Siguiendo al trabajo pionero de González Echevarría, Folger muestra la importancia del sistema administrativo de evaluación de los méritos individuales, especialmente para los soldados que piden que el rey reconozca sus actos en Ultramar¹⁷. Para calibrar el mérito de los conquistadores y

13 Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento*, Madrid, Akal, 2004.

14 James Alemang, *El vuelo de Ícaro: la autobiografía popular en la Europa Moderna*, Madrid, Siglo XXI, 2003.

15 Elizabeth Eisenstein, *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, Madrid, Akal, 1994.

16 “One of the most significant changes in Spain, as the Peninsula was unified and became the center of an Empire, was the legal system” (Roberto González Echevarría, “The Law of Letter: Garcilaso’s *Comentarios*”, *Myth and Archive: a Theory of Latin American Narrative*, Cambridge, UP, 1990, p. 45); “bureaucratic writing is part and parcel of the genealogy of literature” (Robert Folger, *Writing as Poaching: Interpellation and Self-fashioning in Colonial “Relaciones de méritos y servicios”*, Leiden, Brill, 2011, p. 7). Sobre el nacimiento del Estado Moderno: Matthew S. Anderson, *The Origins of the Modern European State System (1494-1618)*, Londres, Longman, 1998; Thomas Ertman, *The Birth of the Leviathan: Building States and Regimes in Medieval and Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997; y Geoffrey Parker, *La gran estrategia de Felipe II*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

17 Robert Folger, *Writing as Poaching*, pp. 13-66.

colonos, la administración real necesita recibir y examinar las peticiones que aclaran su pasado. Los *pretendientes* deben entonces presentar en la Audiencia su “información” o “relación de servicios y méritos”, es decir, una forma de currículum que señale el compromiso del individuo para el nuevo Imperio¹⁸. Hecha esta *petición*, sigue después un interrogatorio de los testigos para ver si corroboran las afirmaciones del solicitante y si éste puede obtener el estatuto de *benemérito*. El alcance cultural de aquellos memoriales autopromocionales es importante en un sistema en el que las mercedes constituyen para varios individuos el modo normal de mejorar su suerte. La concesión de estos reconocimientos oficiales y a veces financieros está además multiplicada por el carácter polisinodial del aparato estatal de consejos, juntas y secretarías¹⁹. Tanto es así que, hacia 1575, se tienen que redactar unas *Reglas generales* que procuran “canalizar la documentación que llegaba al Alcázar de Madrid” para solventar “problemas de yuxtaposición de atribuciones”²⁰.

18 “*Ley primera. Que las Audiencias reciban las informaciones de oficio y parte, y en las de oficio den su parecer.* Para que tengamos entera noticia de las partes y calidad de los que nos sirven y sean premiados, ordenamos y mandamos que cuando alguno viniere o enviare ante Nos a que le hagamos merced, y ocupemos en puestos de nuestro Real servicio, parezca en la real Audiencia del distrito y declare lo que pretende suplicar, y la Audiencia se informe y con mucho secreto reciba informaciones de oficio, de la calidad de la persona; y hecha, al pie de ella el Presidente y Oidores den su parecer, determinado de la merced que mereciere; y cerrado y sellado todo, sin entregarlo a la parte, lo remita de oficio por dos vías a nuestro Consejo de Indias para que visto se prevea lo que convenga y sea justicia; y si la parte quisiere hacer información por sí, la reciban y entreguen sin parecer de la Audiencia para los efectos que hubiere lugar de derecho” (*Recopilación de Leyes de las Indias*, II, 33).

19 Véanse al respecto las *Reglas generales para remitir memoriales* (Alfredo Alvar Ezquerro, “Unas Reglas Generales para remitir memoriales del siglo XVI”, *Cuadernos de historia moderna*, XVI (1995), pp. 47-71) y José María García Marín, *La burocracia castellana bajo los Austrias*, Alcalá de Henares, Instituto Nacional de Administración Pública, 1986, pp. 27-45. Sobre la importancia de los memoriales en la *Vida del capitán Domingo de Toral y Valdés* (s. XVII): Francisco Estévez Regidor, “La cuestión autobiográfica: teoría de un género a la luz de una relación de méritos”, *RILCE*, XXVIII, 1 (2012), pp. 126-142.

20 Alfredo Alvar Ezquerro, *op. cit.*, pp. 47-48.

Como bien expone Folger, existe en el contexto de publicación del *Lazarillo* una auténtica “economía de las mercedes”. Esta práctica, que va a resultar a todas luces fundamental en la escritura de una obra como la *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, no es la única que puede relacionarse con la emergencia de las pseudo-memorias de Lázaro o de Guzmán. Siegert apunta que el viaje a Indias supone asimismo un sistema de vigilancia y poder igualmente propicio para la escritura biográfica y la sumisión al ojo de los *letrados*. En efecto, la *licencia* se concede por ejemplo a los hombres de negocios durante un periodo de dos años para que puedan pasar al “nuevo continente”, pero en la mayoría de los casos el documento sirve para otros muchos viajeros acreditando en ellos “de manera explícita su condición de no prohibidos y, por ende, de buenos creyentes cristianos”²¹. Cuando un individuo o un grupo de personas (como una familia y sus criados) tiene el proyecto de abandonar la Península para terminar su vida en las Indias, debe realizar un *pedimento* que responda a una serie de preguntas y requisitos fijos: identidad, ascendencia, limpieza de sangre y ausencia de condena del solicitante y de sus antepasados por la Inquisición, el viajar soltero o acompañado de la esposa en caso de matrimonio, ascendencia de la prole (con el fin de saber si los hijos son legítimos o naturales), descripción psicológica del demandante y física del grupo (con las señas físicas de identidad de cada uno) y presentación de testigos²². A partir de los datos de esta *información*, el

21 Bernhard Siegert, “Pasajeros a Indias. Biographical Writing between the Old World and the New”, en *Talleres de la memoria: Reivindicaciones y autoridad en la historiografía india de los siglos XVI y XVII*, eds. Robert Folger y Wulf Oesterreicher, Münster, Lit, 2005, pp. 295-306.

22 Cf. al respecto Pablo Iglesias Aunión, “Las licencias para viajar a Indias. Estatutos de limpieza de sangre y requerimientos en el Trujillo del siglo XVI”, en *XXXI Coloquios históricos de Extremadura*, 2003, pp. 241-264; Bernhard Siegert, “Pasajeros a Indias. Biographical Writing between the Old World and the New”, en *Talleres de la memoria: Reivindicaciones y autoridad en la historiografía india de los siglos XVI y XVII*, eds. Robert Folger y Wulf Oesterreicher, Münster, Lit, 2005, pp. 295-306 (p. 300). *Recopilación*, Leyes XV, XVI, XXII, XXVIII cédulas de los años 1518, 1522, 1530 y 1539, 1544. Idéntica impresión pueden tener los *letrados* que recibían las relaciones de méritos y servicios. Antonio de Herrera y Tordesillas notará en 1627: “Ni hay que fiar para el seguro de la verdad de todos memoriales y menos de los que envían personas interesadas al Real Consejo y están en los archivos Reales, pues suelen estos tales llevar mayores engaños [...]. Reales Cédulas he visto yo en este Reino

interrogatorio de los dichos testigos debe permitir confirmar en este caso también la presentación del demandante. Cuando el viajero logra ese pasaporte, se convierte en emigrante legítimo y legal gracias a la *licencia o habilitación*, siendo ésta oficialmente intransferible.

Este tipo de trámites religiosos y administrativos que se observa en torno a la práctica emigratoria y cuyo punto de fuga percibimos en el continente americano existe también bajo otra forma, la *residencia*, sin que haya conexión automática con las Indias (*Nueva recopilación*, III, 8). En el siglo XVI, suelen ser los corregidores los más afectados por esta investigación administrativa, pero cualquier cargo público con responsabilidades judiciales y financieras puede ser sujeto a esta medida de control²³. La administración dispone entonces de dos modalidades básicas para conocer los detalles de la actuación del funcionario: en el caso de una *visita*, la investigación se realiza mientras el residenciado está ejerciendo el cargo; cuando aquél es sumiso a un *juicio de residencia*, ésta se da después del cese del funcionario²⁴. Hernán Cortés, por ejemplo, murió en 1547 sin que terminase la residencia que emprendió contra él la Corona a partir de 1525. Podían rezar así los romances que defendían su fama:

*En la Corte está Cortés
del católico Felipe,
viejo y cargado de pleitos,
que así medra quien bien vive*²⁵.

de mercedes hechas a personas con relaciones harto falsas, como me consta de la verdad contraria" (*apud* Robert Folger, *Writing as Poaching*, p. 50).

- 23 María José Collantes de Terán de la Hera, "El juicio de residencia en Castilla a través de la doctrina jurídica de la Edad Moderna", *Historia-Instituciones-Dокументos*, XXV (1998), pp. 153-156.
- 24 Julián Canorea Huete, Beatriz García Gómez, "Los juicios de residencia: contribución al estudio histórico y documental", *Cuadernos de Archivos y Bibliotecas de Castilla-La Mancha (La investigación y las fuentes documentales de los archivos)*, II (1996), pp. 728-729.
- 25 Winston A. Reynolds, *Hernán Cortés en la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional, 1978, pp. 189-203.

1.2. *La “relación” lazariellosca en el contexto burocrático*

Si se mira a los acusados desde el ángulo adecuado, resulta que a menudo son realmente hermosos.

Franz Kafka, *El proceso*

Consideradas desde el ángulo de las prácticas administrativas, las ficciones del primer *Lazarillo*, del segundo (el antuerpiense) y de las dos partes del *Guzmán* alemaniano no parecen ajustarse literalmente a ninguno de los trámites que se acaban de recordar.

Desde luego, la narración de Lázaro no se presenta como un memorial de buenos servicios, sino como una *vida* ejemplar, es decir, como una “relación” individual de profundo valor filosófico y humano. La principal característica que le atribuye en efecto el prólogo es el deliberado cariz provocador de aquella historia: Lázaro escribe en contra de cuantos gozan de ilustre nacimiento. Podríamos añadir también que este relato tiene otra característica: la narración de las “fortunas y adversidades” del héroe implica entre líneas una fuerte perspectiva irónica²⁶. En *Guzmán de Alfarache*, el componente burocrático tampoco vertebría las dos partes; la situación extradiegética entre narrador y narratorio –tan evidente en el primer *Lazarillo*– se desdibuja para dejar lugar a una relación directa entre autor (implícito) y lector (implícito): la *vida* de quien se auto-apoda “Guzmán” se presenta en los dos prólogos –al “vulgo” y al “discreto lector”– de la *Primera parte* como el fruto de la creación individual de un tal Mateo Alemán. *Guzmán de Alfarache* no tiene el formato de una “información” administrativa; un “poeta” (para utilizar los términos del momento) ofrece a sus lectores un texto novedoso que concilia hábilmente las cualidades de la crónica contemporánea y las del relato de ficción: una “poética historia”.

26 Social y psicológicamente, el elemento más importante de la obra es el contraste entre la bajeza de Lázaro (desde la perspectiva señorial y el contenido de los chismes finales) y su orgullo que le induce a vanagloriarse de su estado presente junto con los “buenos”: está en la cumbre de toda buena fortuna, recibe los presentes del arzobispo, es pregónero (y, como tal, controla verbal y económicamente las relaciones comerciales de la ciudad), escribe su vida en primera persona y la publica como un *exemplum* prototípico de la carrera del humanista virtuoso (o maquiaveliano).

Con todo, no se puede descartar enteramente algún eco burocrático en la manera que tiene el pregonero de dirigirse a “Vuestra Merced” o la que adopta Guzmán sirviendo en la galera (II, 3, 9). En ambos relatos, se perciben ‘cosillas’ (como la fórmula legal de dar “entera noticia” de la persona²⁷) que parecen señales de alguna relación lejana con los documentos burocráticos curriculares.

Cuando llegan al final del relato de Lázaro, los lectores se percatan de que el “caso” presentado en el prólogo como la historia de un personaje de mucho mérito que medró a pesar de las adversidades, es en realidad un *caso de honra*²⁸; a saber, la relación de un (antiguo) rumor que cundía

27 Robert Folger, *Picaresque and Bureaucracy*, pp. 101-102.

28 Recuérdese la carta de Alonso Enríquez de Guzmán al Emperador: “Illustré señor:

Yo he salido de Sevilla y mi casa por entender en mi caso. Voy donde está Su Magestad a ynformalle de mi verdad y desengañalle de la mentira que le an dicho los que me an querido mal y quitar el crédito con Su Magestad, para que no le ynformase de sus culpas y pecados, como se á parecido en la prisión y sentencia de Hernando Piçarro, que fué el principal, en qué fue condeñado, y la mía, dado por libre y quito y buen servidor de Su Magestad, para que en este mundo me restituya en honrra y provecho, pues en todo me á offendido contra justicia con falsa ynformación, pues en el otro no tendrá tanto aparejo” (*Libro de la vida y costumbres*, ed. Hayward Keniston, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/libro-de-la-vida-y-costumbres-de-don-alonso-enriquez-de-guzman--0/>, cap. “De cómo salgo, mediante Dios, de la villa de Madrid, do está la Corte del Príncipe nuestro señor, para la del Emperador su padre en Alemaña”). También puede ser relevante pensar en las reflexiones que hace después de la experiencia de la cárcel: “Como yo no avía fecho la dicha carta ni libelo disfamatorio, no tuve miedo, aunque no dexé de tener pena de la prisión que fué según vos tengo contado. Que adelante, como vos tengo dicho, estuve tres o quatro días en las Ataraçanas, prisión de cavalleros, fasta que fué descubierto y pareció quién lo avía fecho, porque como dicho tengo en este caso y libro, «la verdad adelgaça, pero no quiebra» como dice el Evangelio: ‘*Nichil occulto, etc.*’, y un refrán antiguo verdadero: ‘No le hagas y no le temas’. Y así como fué descubierta la verdad, quedé yo libre, y condeñado quien lo hizo en la guisa siguiente, que no fué poca novedad y admiración. Que así como el caso fué ynормe y admirable por ser disfamatorio y pecado contra la justicia e otros cavalleros regidores e jurados y dueñas de gran precio desta çibdad de Sevilla, echándolo y levantándolo al próximo -que fué yo- contra cristiandad, así fué el delinquente que lo hizo de oficio preminent y libertado en la ciudad. El qual fué y se llamava el jurado Alfaro. E condeñáronle, después de avelle tenido mucho tiempo preso en la cárcel Puca del consejo de la çibdad, en perdimiento del oficio y cargo de jurado y en cien açotes por las calles

en Toledo sobre el probable *ménage à trois* consentido por el pregonero²⁹. Como señaló Martino, conectar la petición de Vuestra Merced con la aceptación por parte del “de Tormes” de sus cuernos y del trato sexual de su mujer con el arcipreste, apunta a una posible visita del pregonero: debido a las pragmáticas “contra las mancebas de los clérigos y contra los maridos dellas que lo consientan”, Lázaro “correva un certo rischio”³⁰. El caso es grave, pues, además, los pregoneros, en tanto que representantes y portavoces del Estado, deben ser “ejemplares” siendo “hombres buenos y de buena vida y *fama* y no viles personas *ni mal infamados*”³¹.

1.3. *El creador de Guzmán de Alfarache y la burocracia*

El proceso no era más que gran negocio como los que había cerrado frecuentemente de manera beneficiosa.

Franz Kafka, *El proceso*

Antes de examinar qué tipo de voz y “modernidad”³² se transparenta en la ficción del *Guzmán*, sería interesante echar un vistazo a la vida del propio Mateo Alemán, muy significativa desde un punto de vista burocrático.

Dos veces, en 1581 y 1607 (es decir cuando tiene 34 y 59 años), el sevillano presenta una petición para dejar la Península e intentar cruzar el

acostumbradas y diez años de destierro” (cap. “La prisión que vos he contado antes destas dos cartas, en qué paró y quién lo hizo y cómo pagó”).

29 Coincido con Robert Folger, *Picaresque and Bureaucracy*, p. 78, cuando insiste en que conviene entender linealmente el “caso”, primero como vida ejemplar y, luego, en el último tratado, como “arrangement with the archpriest” (). Introduciría un matiz: para mí, el “caso” no remite al asunto privado de los tres protagonistas sino a su repercusión pública, es decir a las murmuraciones que lo rodean.

30 Alberto Martino, *Il Lazarillo de Tormes e la sua ricezione in Europa (1554-1753)*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999, pp. 416-418. Véase también M. J. Woods, “Pitfalls for the Moralizer in *Lazarillo de Tormes*”, *The Modern Language Review*, LXXIV (1979), pp. 580-598.

31 *Apud* M. J. Woods, *op. cit.*, p. 585.

32 Descartando cualquier sentido teleológico del término “moderno”, lo utilizo únicamente para aludir a unos cambios que se producen en los años de la publicación de los *Lazarillos* y *Guzmanes*.

Atlántico en busca de un futuro menos precario y, sin duda, más esperanzador. Llama la atención que, cuando nos alejamos de la literatura para considerar la realidad histórica de las puertas andaluzas para América, ésta nos devuelva un mundo “picaresco” que significativamente Alemán obvia en el *Guzmán*, pero que Cervantes sugiere en las *Novelas ejemplares*. La muralla burocrática para pasar a las Indias se cimienta y responde en efecto a un entorno sumamente infractor y engañoso³³. Si nos detenemos en la acumulación de medidas para controlar a los viajeros (1518, 1539, 1552, 1553, 1569, 1594), los documentos reflejan cada vez más la relativa impotencia de la administración frente a las innumerables estrategias de quienes esperan conseguir el pasaje: falsedad del estado civil, de la identidad, del oficio –como los que se proclaman mercaderes–, falsificación de la firma del rey, viaje clandestino de los *polisones* o *llovidos*, etc.³⁴ Sea lo que fuere, lo cierto es que si Cervantes no consigue salir para el “Nuevo continente”³⁵, Mateo Alemán, armado con los laureles poéticos, políticos y religiosos de un *Guzmán* “castigado del tiempo” y de un santo

33 María Magdalena Martínez Almira, “El delito de falsificación de documento público en la emisión de licencias para pasar a las Indias durante el siglo XVI”, en *El Derecho de las Indias Occidentales y su pervivencia en los Derechos patrios de América*, coord. Alejandro Guzmán Brito, Valparaíso, E.U., 2010, vol. 1, pp. 274-275; Bernhard Siegert, *op. cit.*, pp. 295-296.

34 En su *Vida y costumbre*, Alonso Enríquez reconoce que en 1534 se embarca para Perú a pesar de la cédula de Carlos V que le impedía el paso: “Salté en un barco con cinco criados míos y alcancé la nao tres leguas poco más o menos de la dicha villa [...]. Yo con medrosas y blandas palabras llegué al borde de la nao [...] heché mano a mi espada y entré dentro y fue mi viaje”. Véase por ejemplo la real cédula de 1553 (“El Príncipe. Oficiales del emperador Rey. nr señor que residis en la ciudad de seuilla en la casa de la contratación de las yndias anos se ha hecho Relacion que muchos de los pasajeros [son] personas que conforme a lo que por nos esta mandado en las licencias q[ue] de nos llevan pruedan pasar a las yndias [...] que van a esa casa a dar mas informaciones de si son casados, o non, o delos de mas que son obligados de dar la presentan testigos falsos para prouar lo que quieren ellos cerca desto de donde viene que muchos q[ue] son casados dan ynformacion que son libres e se hizan otras fraudes [...]”, *apud* Bernhard Siegert, *op. cit.*, p. 303). La de 1594 da constancia de que las trazas de los “maestres de las naos” y de los pasajeros son responsables de que “se llena la tierra [americana] de vagamundos y mujeres perdidas” (María Magdalena Martínez Almira, *op. cit.*, p. 286).

35 Nicolas Spadaccini, Jenaro Talens (ed.), *Autobiography in Early Modern Spain*, Minneapolis, The Prisma Institute, 1988; Alfredo Alvar Ezquerra, *op. cit.*, pp. 254-259.

“glorioso”, obtiene en abril de 1607 de las autoridades imperiales el preciado pasaporte. El fracaso del primer intento para mudarse no se repite y el “español divino” puede asentarse definitivamente en Nueva España. De manera sorprendente, el ex estudiante y pícaro de la ficción no consigue alejarse de la galera estatal, pero sí su creador y maestro gracias a una habilidad “ejemplar”, o, en cualquier caso, paradigmática.

En 1581, la exigua vida de don Mateo no le ha permitido pretender ocupar un cargo público en las Indias; sin embargo los oficiales de la Casa de Contratación le conceden el permiso en enero del año siguiente. Con todo, no embarca hacia Perú. ¿Por qué? Teniendo noticia de su casamiento con “doña Catalina de Espinosa” en 1571, no me cabe duda de que los funcionarios no pueden más que cerrarle el paso si él no quiere viajar con su mujer³⁶. A principios de la centuria siguiente, su “maña” le permite salirse con la suya: en 1607, puede ya considerar la llegada al puerto de San Juan de Ulúa como la “cumbre” de toda su fortuna. La “Información” sobre el solicitante Alemán rezaba lo siguiente:

El contador Mateo Alemán de Ayala dijo que, habiendo servido a vuestra majestad muchos años en materia de papeles y cuentas, y particularmente entretenido en la contaduría mayor de ellas y muchas comisiones de servicios de V.M. de cosas tocantes a su real hacienda, y gastado la mayor parte de su vida en estudio y lectura de letras humanas y escrito algunos libros, se halla al presente desacomodado y con deseo de proseguir su servicio en las Indias, donde los virreyes y personas que gobiernan tienen necesidad de personas de suficiencia, y porque a esto se junta tener primo hermano muy rico en las minas de San Luis de Nueva España que le ha enviado llamar, suplica a V.M. le dé licencia para pasar a la dicha Nueva España y llevar tres hijos pequeños que tiene, que el mayor es de doce años, y una sobrina asimismo niña y huérfana y una criada que les sirva y administre por ser tan pequeños y algún criado, que en ello recibirá merced.

Ésta vez, don Mateo luce un apellido nuevo, “Ayala”, tan postizo como el de “Alfarache” para Guzmán. Otro argumento a su favor: un currículum que

36 “Mandamos que no se consienta llevar, ni enviar a nuestras Indias, todos los casados, y desposados que sea, esclavos negros, siendo casado en estos Reynos, si no llevaren consigo a sus mujeres e hijos”, *Nueva Recopilación*, XXII (en Pablo Iglesias Aunión, *op. cit.*).

presenta sus méritos y acredita su condición de “persona de suficiencia” manifestando claras competencias para volver a servir con fidelidad a la Corona en Ultramar³⁷. Muy importante también es la inclusión de la familia (con la excepción de su esposa), puesto que afirma aquí viajar con sus tres hijos. En realidad, al lado de Antonio y Margarita, que eran hijos naturales, encontramos a Francisca Calderón, de veinticuatro años, que era su amante. Para dejarlo todo bien atado, Alemán parece haber cuidado mucho al entorno humano que va rodeando los trámites del viaje. Alonso de Cuenca, uno de los testigos, propició dos detalles esenciales: “ha visto muchas veces la carta ejecutoria de la hidalgía de los [padres y abuelos, y] sabe que las dichas hijas son solteras y no sujetas a religión ni penitenciadas por el Santo Oficio”³⁸. A Pedro de Ledesma, el secretario del Consejo de Indias (es decir, del consejo responsable de todas las “Licencias de paso a Indias”³⁹), le hace Alemán “donación irrevocable” de los bienes muebles e inmuebles que posee en la calle del Reloj de Madrid y le cede sus derechos sobre la *Segunda parte del Guzmán* y sobre el *San Antonio*⁴⁰. Por lo visto, el viejo Mateo Alemán confía mucho menos que Guzmanito en la eficacia de la pura legalidad burocrática⁴¹ y prefiere dejar su “fortuna” en manos de un proceder pragmático y de las flaquezas humanas que detecta en la administración corrupta de su Majestad. Huelga decir asimismo que el ex funcionario tiene a su disposición cartas de acreditación cultural y espiritual a través de las pruebas subliminales que constituyen sus libros. Si pensamos en sus dos grandes obras, los héroes son (literalmente por lo menos) dechados de virtud. Sabiendo que “el hierro se puede dorar” (*Guzmán*, I, 1, 1), y fino conocedor de las funciones ortográficas de las mayúsculas, el antiguo contador real no ha dudado tampoco en inventarse una genealogía dentro del *San Antonio*, transformando el “cavalleiro allemam” de la *Cronica del Rei Dom Affomssø Hamrriques* en pariente suyo: un Alemán (“Enrique Alemán”)⁴². A

37 Nótese que su petición es al mismo tiempo una reducida –y auténtica– “relación de servicios” burocráticos.

38 José Gestoso y Pérez, *Nuevos datos para ilustrar las biografías del Maestro Juan de Malara y de Mateo Alemán*, Sevilla, La Región, 1896, p. 21.

39 Alfredo Alvar Ezquerra, *op. cit.*, p. 66 (“regla” 183).

40 Francisco Rodríguez Marín, *Documentos referentes a Mateo Alemán y a sus deudos más cercanos*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1933, pp. 52-53.

41 Cf. sobre este particular el episodio bolonés (II, 2, 2-3).

42 Sobre la referencia a “Enrique Alemán”: Henri Guerreiro, “Aproximación a la estructura y las fuentes del libro I del *San Antonio de Padua* de Mateo Alemán”,

tenor de este trampantojo biográfico, poco trecho parece existir entre “Guzmán”, el nombre con que el pícaro se autobautizó, y nuestro hábil sevillano.

En cualquier caso, el 9 de junio de 1607 Mateo Alemán puede recibir la siguiente “cédula real”:

EL REY

Mis Presidente y Jueces y oficiales de la Casa de la Contratación de Sevilla, yo os mando dejéis pasar a la Nueva España a Mateo Alemán de Ayala que va a estar en compañía de un tío suyo y que pueda llevar tres hijos suyos, una sobrina y un criado y una criada, presentando ante vos informaciones hechas en sus tierras ante la justicia⁴³.

Si el libro de *Guzmán de Alfarache* ofrece un punto de mira interesante para entender la génesis de la picaresca literaria, el análisis de estos episodios de la vida de Alemán merece un complemento. La burocracia pretendió impedir las prohibiciones a la ley y hacer de los hombres de la Península buenos súbditos, pero los datos empíricos aquí recordados subrayan los muchos rodeos que daban algunos individuos cuando se debían presentar ante los oficiales de su Majestad. Podemos preguntarnos, pues, si, dentro del espacio de la ficción, los dos seres a los que hemos querido seguir, Lázaro y Guzmán, producen un discurso de sometimiento al orden burocrático o si son “alborotadores”⁴⁴. ¿Qué tipo de “apropiación” del discurso aceptado propone el sujeto hablante en *Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache*?⁴⁵

Criticón, XII (1980), pp. 25-54; Michel Cavillac, *Guzmán de Alfarache y la novela moderna*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010, pp. 23-35. Sobre su escudo de armas y su divisa: Christian Bouzy, «*Ab insidiis non est prudentia ou le bal emblématique du serpent et de l'araignée*», en *De la Péninsule Ibérique à l'Amérique Latine. Mélanges en l'honneur de Jean Subirats*, ed. Marie Roig Miranda, Nancy, PU, 1992, pp. 59-70; Pierre Darnis, “El pincel de Alemán y el ojo del lector. Narrativa grutesca y pintura emblemática en *Guzmán de Alfarache*”, *Studia Aurea*, VI (2012), pp. 179-209 (recuérdese que era necesario presentar un “memorial” para que el Estado concediera un “blasón”).

43 José Gestoso y Pérez, *op. cit.*, p. 22.

44 Véanse Bernhard Siegert, *op. cit.*, pp. 300-301, y Robert Folger, *Writing as Poaching*, *op. cit.*, pp. 66-132.

45 Sobre el concepto de apropiación: Roger Chartier, “Textes, imprimés, lecture”, en *Lire en France aujourd’hui*, dir. M. Poulain, Editions du Cercles de la Librairie,

Para responder a esta pregunta quizás convenga apuntar que el tema de la voz de Lázaro y Guzmán también debe estudiarse teniendo en cuenta otro parámetro: el “vulgo”, que se inmiscuyó en sus vidas para dar su “parecer”. De modo que si la voz de nuestros héroes está guiada por algún modelo administrativo, responde también a otras, a unas murmuraciones populares que difunden un currículo negativo de ellos y crean un punto de vista polémico que dificulta la comprensión de su identidad. En puridad, son las “hablillas” las que constituyen el motor primordial del habla de Lázaro y Guzmán.

2. DE LA AGRESIÓN SUFRIDA AL INDIVIDUALISMO AUTÓNOMO

2.1. *Burocracia y opinión pública*

Alguien tuvo que calumniar a Josef K, ya que, sin haber hecho nada, una mañana lo detuvieron.
¡Cuánta gente está relacionada con el tribunal!

Franz Kafka, *El proceso*

2.1.1. *Testigos y rumor*

La promiscuidad humana creada a raíz del Neolítico trajo consigo una violencia verbal reforzada por la densidad comunitaria que iba facilitando la circulación amplia de las críticas *ad hominem*⁴⁶. Con el poder fijador y

1993, pp. 193-207; Dorothea Kraus, “Appropriation et pratiques de la lecture”, *Labyrinthe* [En ligne], 3 | 1999, Thèmes (nº 3), consultado a 10 de diciembre de 2013. URL : <http://labyrinthe.revues.org/56>; Michel Foucault, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, París, Gallimard, 1993 [1975], p. 247: “ce pouvoir, faut-il encore, au moins un instant se l'approprier, le canaliser, le capter et l'infléchir dans la direction qu'on veut; il faut, pour en faire un usage à son profit, le ‘séduire’; il devient à la fois objet de convoitise et objet de séduction; désirable donc, et cela dans la mesure même où il est absolument redoutable. L'intervention d'un pouvoir politique sans limites dans le rapport quotidien devient ainsi non seulement acceptable et familier, mais profondément souhaité, non sans devenir, du fait même, le thème d'une peur généralisée”.

46 Sobre ese contexto verbal durante el Siglo de Oro, véase Ángel Rodríguez Sánchez, *Hacerse nadie: sometimiento, sexo y silencio en la España del siglo XVI*, Lleida, Milenio, 1998.

multiplicador del impreso, se agudizó la difusión de los vituperios entre vecinos de un mismo lugar con libelos y pinturas infamantes; el Siglo de Oro podía ser también entonces el de la Infamia⁴⁷. Las consecuencias de los cedulones, billetes, carteles o coplas eran dramáticas cuando éstos pregonaban los cuernos de tal o cual ciudadano: no solo la convivencia de la familia, sino también la vida de las personas corría peligro. Cuando nos acercamos al *Lazarillo*, se desprende un ambiente similar. A las claras, su anónimo autor fraguó la figura de su protagonista siguiendo al perfil prototípico del “redomazo”, o individuo infamado por un rumor que lo ridiculiza. Cruzando al *redomazo* con el *residenciado*, el creador de la novelita insinúa los efectos desencadenantes de la intervención estatal dentro de la evolución del rumor.

Un juicio como el de la residencia supone una “pesquisa secreta”, pero dicha expresión burocrática no tarda en descubrirse paradójica en la práctica. La investigación debe iniciarse con un “pregón de residencia” mediante el cual se avisa al conjunto del pueblo que se examinará cómo el agente desempeñó su cargo. Por si fuera poco, el juez de residencia debe recibir entonces a los “testigos” que pueden luego dar larga cuenta de sus acusaciones contra el procesado. El carácter necesariamente público de este control administrativo (a pesar de la voluntad de secreto) contribuye por tanto a legitimar y asentar la “malicia” de los enemigos del pregonero⁴⁸. Así, con la presión burocrática y la *testimonial*, el rumor y la

47 Sobre el *animus iniuriandi* en la Península, véanse al respecto los trabajos de Rita Marquilhas, *A facultade das letras: leitura e escritura em Portugal no século XVII*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000; Fernando Bouza, *Corre, manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001, pp. 109-135; y Pedro Cátedra, *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida, Editora regional de Extremadura, 2002.

48 “Los autores hacen referencia, entre otros, a billetes y memoriales que se dejaban secretamente en casa del juez de residencia sin firma”. Precisamente para evitar este círculo vicioso, “advierten algunos autores [Castillo de Bobadilla, *Política para corregidores*; Hevia Bolaños, *Curia Filípica*] que los oficiales del corregidor no pueden ser residenciado por éste cuando delinquen en sus oficios, sino que es necesario esperar a lo que sean en tiempo y forma ante el juez establecido al efecto” (María José Collantes de Terán de la Hera, *op. cit.*, p. 158). Sobre la condición de los testigos: *ibidem*, pp. 169-170. Resulta muy esclarecedor el diagnóstico de Michel Foucault, que percibe en las prácticas del Estado absolutista un acicate para transformar las rencillas efímeras y privadas en acusación estable y pública: “Les ‘ordres du roi’ ne s’abattaient à

vox populi se van convirtiendo paulatinamente en opinión pública⁴⁹ y, en la investigación judicial, acaban adquiriendo el estatuto de documentos legales. Afortunadamente para los calumniados, estos rumores no suelen trascender las fronteras locales y no se entregan a los brazos de la impren-ta...

2.1.2. “V.M.” y la sombra del editor

La maravilla del *Lazarillo* se esconde en parte precisamente en el golpazo que supone la publicación de “lo que pueden decir” los toledanos sobre el matrimonio de Lázaro. Enfrascados dentro del mundo de la ficción, los lectores pueden legítimamente preguntarse cómo llegó pues a publicarse la vida de Lázaro. Ésta no es sin embargo la única incógnita llamativa en la obra. Lo que estamos leyendo es un texto que va dirigido a otra persona. La lectura se plantea, por lo tanto, como una intrusión en una rela-ción privada entre dos individuos: uno conocido y otro no. La ausencia de precisiones sobre la identidad o el estatuto del destinatario no puede ser gratuita en un libro que se da como un conjunto coherente. De la misma manera, la publicación de la intimidad –cuánto más si aquella es o tiene visos de delito– tampoco parece inocente en este contexto. El que

l'improviste, de haut en bas, comme signes de la colère du monarque, que dans les cas les plus rares. La plupart du temps, ils étaient sollicités contre quelqu'un par son entourage [...]. Abus de l'absolutisme ? Peut-être [...], mais en ce sens que chacun peut user pour soi, à ses propres fins et contre les autres, de l'énormité du pouvoir absolu : une sorte de *mise à la disposition des mécanismes de la souveraineté* [...] ; chacun, s'il sait jouer le jeu, peut devenir pour l'autre un monarque terrible et sans loi : *homo homini rex*; toute une chaîne politique vient s'entrecroiser avec la trame du quotidien [...]. Dans les filets du pouvoir, le long de circuits assez complexes, viennent se prendre les disputes de voisinage, les querelles des parents et des enfants, les mésen-tentes des ménages, les excès du vin et du sexe, les chamailleries publiques et bien des passions secrètes. Il y a eu là comme un immense et omniprésent appel pour la mise en discours de toutes ces agitations et de chacune de ces petites souffrances. Un murmure commence à monter qui ne s'arrêtera pas [...]. Le quelconque cesse d'appartenir au silence, à la rumeur qui passe ou à l'aveu fugitif” (Michel Foucault, *Dits et écrits (1954-1988): III – 1976-1979*, París, Gallimard, 1993, pp. 246-248).

49 Se debe subrayar sin embargo que se castigaban a veces a los autores de libelos públicos e infamatorios con la muerte (Zapata, *Miscelánea, apud* Fernando Bouza, *op. cit.*, pp. 115-116).

la *Vida* de Lázaro se presente como una carta-“información” dirigida a un individuo que puede ser socialmente superior no puede más que incidir, a estas alturas, en el modo de interpretarla. En la intelección del contexto ficcional que rodea la narración del pregonero se da la posibilidad de que quien publica la carta íntima –y el informe secreto– sea el propio interlocutor de Lázaro. En la mente del lector, el conocimiento de la realidad burocrática favorece tal lectura: la instancia irónica y autorial que percibimos detrás de la voz de Lázaro (algún “editor”) puede corresponderse con la instancia burocrática que investiga el asunto y, más precisamente, con la alta figura del “oidor” mandado para examinar el asunto. La subversión latente en la publicación de lo privado se esclarece: si tenemos acceso a los detalles de la vida del pregonero, debemos tal vez la revelación de este carteo privado a que la pesquisa sobre el caso no sea tan “secreta” y la burocracia no funcione como es de ley. Es posible imaginar –podemos inducir– que el que se esconde tras “V.M.” haya querido pues publicar la presunta “información” del pregonero que la Administración recibió de forma epistolar y secreta en el posible juicio contra el trío indecente: el arcipreste, su criada y Lázaro⁵⁰. El *Lazarillo* se publica en efecto siguiendo la moda de las relaciones de sucesos⁵¹ y de una categoría particular de las mismas: los traslados de cartas. El resultado –acaso previsto por el verdadero autor– no puede ser más burlesco (y cruel): publicando la carta, el responsable del traslado (escribano, *relator*, oidor o juez) le juega al pregonero una última burla: reavivar y propagar los “dichos de malas lenguas” que Lázaro había logrado, quizás, refutar y acallar al final de la obra. Tal hipótesis justificaría el empleo de dos voces en el prólogo y, por lo menos, explicaría a la vez la perspectiva señorial –no exclusiva– que recorre la vida burlesca del pregonero⁵² y la interpretación del libro como compendio de

50 La cuestión de la evaluación de las responsabilidades es importante y merece un examen más minucioso de la novelita.

51 Víctor García de la Concha, *Nueva lectura del Lazarillo: el deleite de la perspectiva*, Madrid, Castalia, 1981, pp. 50-52. Sobre las “epístolas de relación” es de particular interés el artículo de Pedro Cátedra: “En los orígenes de las *Epístolas de relación*”, en *Las ‘relaciones de sucesos’ en España (1500-1750)*, París-Alcalá de Henares, Publications de la Sorbonne-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996, pp. 33-64.

52 R. W. Truman, “Lázaro de Tormes and the *Homo Novus* Tradition”, *MLR*, LXIV (1969), pp. 62-67; Francisco Sánchez Blanco, *op. cit.*; Pierre Darnis, *La picaresca*

“hablillas”⁵³: la publicación, *de facto*, actúa como un portavoz, pregonando las murmuraciones de las que es víctima Lázaro y reduce finalmente su crónica a las alusiones sexuales y sociales de su último episodio.

2.1.3. *Guzmanes y el reino de la murmuración*

En *Guzmán de Alfarache* se da una curiosa semejanza entre el íncipit y el explícit (II, 3, 9). El último capítulo termina alabando la “bondad, inocencia y fidelidad” del héroe. La evaluación del capitán de la galera, muy sucinta —aunque “exagerada”—, no borra quizás las anteriores acusaciones que Soto, el antiguo amigo de Guzmán, difundía en el espacio reducido de la nao: “hacíame cuanto mal podía, desacreditándome, diciendo cosas y embelecos del tiempo que fuemos presos y él supo míos en la prisión. De manera que, aunque ya yo, cuento para comigo sabía que estaba muy reformado, para los que le oían, cada uno tomaba las cosas como quería; y cuando hiciera milagros, había de ser en virtud de Bercebut”. La inquina de Soto, su “cuchillo”, es tal que convierte la conseja en historia terriblemente trágica. El cómitre termina recelando para siempre de Guzmán:

“Ya os conozco, ladrón, y sé quién sois y por qué lo hacéis. Pues desengaños, que ha de parecer el trencellín y no habéis de salir con vuestras pretensiones. Bien pensáis que desde que faltó el trincheo no he visto vuestros malos hígados y que andáis rodeando cómo no servirme. Pues habeislo de hacer, aunque os pese por los ojos; y habéis de llevar cada día mil palos; y más que para siempre no habéis de tener en galera otro amo; que cuando yo no lo fuere, os han de poner adonde merecen vuestras bellaquerías y mal trato, pues el bueno que con vos he usado no ha sido parte para que dejéis de ser el que siempre; y sois Guzmán de Alfarache, que basta” (II, 3, 9).

en su centro: *Guzmán de Alfarache y los orígenes de un género*, Toulouse, PUM, en prensa.

53 Augustin Redondo, “Censura, literatura y transgresión en la época de Felipe II: El *Lazarillo Castigado de 1573*”, *Edad de Oro*, XVIII (1999), pp. 135-149.

Acosado por las acusaciones, Guzmán no tiene más remedio que callar⁵⁴.

El pasado remoto del protagonista, por lo demás, parece marcado por el mismo sello. Guzmán consagra el primer capítulo de su *Vida* a las habladurías despectivas que vituperaban las costumbres de su padre. El caso paterno es interesante porque concentra en sí el fenómeno epidemiológico del rumor: por un lado, se basa en hechos ciertos (“fue su vida tan sabida y todo a todos tan manifiesto que pretenderlo negar sería locura y, a resto abierto, dar nueva materia de murmuración”), pero, por otro, depende de la “juridición” del “vulgo”, que también “exagera” –o “profana”– la verdad⁵⁵:

Común y general costumbre ha sido y es de los hombres, cuando les pedís reciten o refieran lo que oyeron o vieron, o que os digan la verdad y sustancia de una cosa, enmascararla y afeitarla que se desconoce, como el rostro de la fea. Cada uno le da sus matices y sentidos,

54 “Palabra no repliqué ni la tuve: porque, aunque la dijera del Evangelio, pronunciada por mi boca no le habían de dar más crédito que a Mahoma. Callé: que palabras que no han de ser de provecho a los hombres, mejor es enmudecer la lengua y que se las diga el corazón a Dios; dile gracias entre mí a solas, pedile que me tuviese de su mano, como más no le ofendiese” (II, 3, 9).

55 Prólogo “Al vulgo”: “No es nuevo para mí –*aunque lo sea para ti*–, oh enemigo vulgo, los muchos malos amigos que tienes, lo poco que vales y sabes, cuán mordaz, envidioso y avariento eres, qué presto en difamar, qué tardo en honrar, qué cierto a los daños, qué incierto en los bienes, qué fácil de moverte, qué difícil en corregirte. ¿Cuál fortaleza de diamante no rompen tus agudos dientes? ¿Cuál virtud lo es de tu lengua? ¿Cuál piedad amparan tus obras? ¿Cuáles defectos cubre tu capa? ¿Cuál atriaca miran tus ojos, que como basilisco no emponzoñes? ¿Cuál flor tan cordial entró por tus oídos que en el enjambre de tu corazón dejases de convertir en veneno? ¿Qué santidad no calumnias? ¿Qué inocencia no persigues? ¿Qué sencillez no condenas? ¿Qué justicia no confundes? ¿Qué verdad no profanas? ¿En cuál verde prado entraste, que dejases de manchar con tus lujurias? Y si se hubiesen de pintar al vivo las penalidades y trato de un infierno, paréceme que tú sólo pudieras verdaderamente ser su retrato. ¿Piensas por ventura que me ciega pasión, que me mueve ira o que me despeña la ignorancia? No por cierto. Y si fueses capaz de desengaño, sólo con volver atrás la vista hallarías tus obras eternizadas y, desde Adán, reprobadas como tú. ¿Pues cuál enmienda se podrá esperar de tan envejecida desventura? ¿Quién será el dichoso que podrá desasirse de tus rampantes uñas? Huí de la confusa corte, seguísteme en la aldea; retireme a la soledad, y en ella me heciste tiro, no dejándome seguro sin someterme a tu juridición”.

ya para exagerar, incitar, aniquilar o divertir, según su pasión le dita. Así la estira con los dientes para que alcance; la lima y pule para que entalle, levantando de punto lo que se les antoja, graduando, como conde palatino, al necio de sabio, al feo de hermoso y al cobarde de valiente. Quilatan con su estimación las cosas, no pensando cumplen con pintar el caballo si lo dejan en cerro y desenjaezado, ni dicen la cosa si no la comentan como más viene a cuenta a cada uno.

Tal sucedió a mi padre que, respeto de la verdad, ya no se dice cosa que lo sea; de tres han hecho trece, y los trece trecientos: porque a todos les parece añadir algo más. Y destos algos han hecho un mucho que no tiene fondo ni se le halla suelo, reforzándose unas a otras añadiduras; y lo que en singular cada una no prestaba, juntas muchas hacen daño. Son lenguas engañosas y falsas que, como saetas agudas y brasas encendidas, les han querido herir las honras y abrasar las famas, de que a ellos y a mí resultan cada día notables afrentas (I, 1, 1).

Las situaciones descritas por Guzmán al abrir y cerrar su relato se parecen a la de Lázaro ladrado por sus vecinos. En los dos “casos” se nos invita a fijarnos en la peligrosa y objetiva alianza entre las voces inasibles del rumor y el ojo superior del aparato monárquico (“V.M.”, “Vuestra Merced” o “Vuestra Majestad”), que descubren, o calumnian, la vida, la familia y la genealogía de tal o cual súbdito⁵⁶. Muy concretamente en el *Lazarillo*, releer el prólogo supone entender cómo se apoyan mutuamente los agentes del Estado y los acusadores de la calle, despojando a los individuos de su vida privada: “V.M.” pide a nuestro pregonero aclaraciones sobre el rumor que cundía en Toledo antes de que éste se difuminara, o casi⁵⁷.

Para los lectores del siglo XVI, estas situaciones novelescas deben de tener una fuerte resonancia. Además de ser presas de la lengua ponzoñosa

56 Sobre la relación entre “los círculos del poder” y el rumor: María Sánchez Pérez, “El rumor: Renacimiento, Contrarreforma y noticia”, en *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, dir. Javier San José Lera, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacimiento, 2008, pp. 769-779.

57 “Hasta el día de oy nunca nadie nos oyó sobre el caso [...]. Desta manera no me dizen nada” (*Lazarillo*, pp. 242-243). Véase la exégesis de Aldo Ruffinatto sobre estas frases: “Revisión del “caso” de Lázaro de Tormes (puntos de vista y *trompe-l’œil* en el *Lazarillo*)”, *Edad de Oro*, XX (2001), pp. 167-168.

de algunos, los hombres “bajos” –en particular los que solicitan mercedes– ven que se los excluye del grupo de los beneméritos⁵⁸.

2.2. *Del personaje residenciado al protagonista juez: el derecho de hablar del “hombre infame” y el “poder” de los lectores gutenbergianos*

Quería presentar allí una breve biografía y explicar las razones de su proceder en cada acontecimiento de cierta importancia, aclarar si su comportamiento era aceptable o rechazable desde su actual punto de vista.

Franz Kafka, *El proceso*

2.2.1. *El valor de la verdad subjetiva, el derecho del discurso individual*

Para el acusado o el solicitante de alguna retribución o licencia del Estado, se añade al riesgo de sufrir la calumnia de “enemigos” la reescritura de las mismas por el *relator* de la “información”. Es sabido además que el agente del Estado construye el dossier administrativo imponiendo un filtro que modifica o amordaza la narración personal⁵⁹. El Estado produce una verdad de Estado; su veridicción responde a criterios sociales, prácticos y burocráticos que desvirtúan la lógica individual⁶⁰; bajo los tecnicismos, se va así difuminando la autonomía del sujeto que termina suprimida en el expediente; es una voz entre otras.

Así las cosas, la integración de la discursividad administrativa dentro del campo literario y ficcional introduce un distanciamiento respecto a las

58 “Los Presidentes y Oidores no admitan informaciones de todos los que las pidieren, sino solamente de tales personas, que hayan probabilidad general de que tienen meritos, calidad y servicios, porque merezcan que les hagamos merced; y en los pareces declaren si ha poco tiempo q<ue> passaron á las Indias ó se han ejercitado en oficios baxos y mecánicos” (*Recopilación de las leyes de las Indias*, II, 33, ley 8, *apud* Robert Folger, *Writing as Poaching*, p. 26).

59 Robert Folger, *Writing as Poaching*, pp. 35, 39. Por si ello fuera poco, el conjunto documental así constituido resulta incoherente para el solicitante (*Ibidem*, p. 75).

60 Cuando recibe la noticia de la prohibición de salir para Perú, Alonso Enríquez apunta que fue “agraviado syn bastante información”.

prácticas reales. Con sus dos relatos, los autores del primer *Lazarillo* y del *Guzmán* dan la voz cantante a un individuo imperfecto y a una verdad íntima profundamente particular y subjetiva. De manera ostentosa, la historia que se le facilita al lector es por lo tanto un discurso divergente para con las narraciones habituales, históricas o ficcionales.

Implícitamente, detrás de la recuperación ficcional de la respuesta epistolar (*Lazarillo*) o del “deseo” apresurado (*Guzmán*), los creadores de ambos textos escenifican el derecho de hablar sin cadenas burocráticas. Desde el principio, Lázaro insiste en que no limitará su relato al “caso”⁶¹; contará su vida con los detalles que considere relevantes para él. De la misma manera, Guzmán quiere relatar su historia interponiendo su “persona” y rechaza las “hablillas” (“Antes entiendo que les hago, si así decirse puede, notoria ‘cortesía’ en expresar el puro y verdadero texto; conque desmentiré las glosas que sobre él se han hecho”, I, 1, 1). Hablar se ha convertido en un acto de rebeldía contra la sociedad chismosa. Alemán no necesita introducir un interlocutor: la narración de su protagonista es en sí un pronunciamiento.

2.2.2. *La inversión ficcional de la relación burocrática*

Para que reparemos en esta sed de independencia individualista, los escritores crean una paradoja: la figura del acusado en posición de juez. En la ficción, los papeles se han invertido. Tanto si imaginamos que se le impone a Lázaro un juicio administrativo como si no, él no deja de encontrarse en una situación delicada. ¿Quién si no él tiene en Toledo el cargo de anunciar las residencias⁶²? La opción narrativa del autor anónimo es un

61 Antonio Prieto, “La nueva forma narrativa: *Lazarillo*”, en *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 377-427; Alberto Martino, *op. cit.*, pp. 388-389.

62 Enrique Martínez Ruiz, *Diccionario de historia moderna de España: La administración*, Madrid, Istmo, 2007, p. 222. La *pesquisa secreta* se inicia “por el denominado *pregón de residencia*. El mismo día que el corregidor recibe las varas, debe mandar pregonar la residencia, tanto en el lugar principal donde se ha de tomar, como en los demás de su jurisdicción en los que el residenciado administró su oficio, pregonando y fijando en lugares públicos un edicto en que se manifieste la residencia que se va a efectuar y su término, para que dentro del mismo los que tuvieran que pedir algo lo hagan. El término de la residencia corre desde el día que se pregonó,

tanto provocadora, pues, normalmente, un pregón sirve para presentar y representar la palabra del monarca⁶³ pero no para sugerir que el que lo hace puede ser corrupto. De cualquier manera, este cúmulo de papeles y hábil confusión de voces (privadas y oficiales) da la impresión de que el relato narrado por Lázaro tiene la forma de un pregón, como si nuestro personaje usara su oficio y su lengua en provecho suyo⁶⁴. Extraña pues la incoherencia entre la posición de informante y posible acusado y la otra, contraria, de responsable público y agente del Estado.

La inversión de papeles y de voces aparece igualmente como una característica de la “novela” de Mateo Alemán. Guzmán de Alfarache, en cuanto galeote, puede considerarse el delincuente por excelencia; de modo metonímico (y a pesar de la voluntad de su autor), fue conocido como el “pícaro” o granuja. Pero esta insistencia en la vileza del personaje puede chocar con el tono que le dio Mateo Alemán: confesado, Guzmán es también confesor y predicador; su larga homilía suena a “reformación” social y política⁶⁵. Es posible que el discurso reformador de la “picaresca” no proceda únicamente de sus orígenes lucianescos y satíricos. En los años 50, Lázaro también se presentaba como un moralista y su sermón bien pudo proceder de la costumbre estatal de hacer pregones “de buen gobierno”. En la época, cuando el juez de residencia viene en calidad de nuevo

por lo que conviene procurar que se haga el mismo día en todos los pueblos. Por tanto, este pregón cumplía una doble función: poner en conocimiento de todos la existencia del juicio y señalar el momento a partir del cual comenzaban a contarse los términos establecidos en la cédula de comisión. Desde la publicación se consideraba abierto el proceso y comenzaba sus investigaciones el juez de residencia” (María José Collantes de Terán de la Hera, *op. cit.*, pp. 167-168).

63 Nicolas Offenstadt, *En place publique: Jean de Gascogne, crieur au XV^e siècle*, París, Stock, 2013, p. 140.

64 Apuntamos en un trabajo anterior (Pierre Darnis, “Prosas nuevas (cartas, relaciones, *Lazarillos y Guzmanes* -I”, en *La lettre au carrefour des genres et des traditions*, eds. Cristina Panzera, Elvezio Canonica, París, Classiques Garnier, en prensa) que aquella tentativa de proponer unas memorias rompe con la normalidad, puesto que, en teoría, el Estado tiende a monopolizar la historia nacional prohibiendo las crónicas personales.

65 Sobre los distintos temas de la predica dentro del discurso de reforma social y católica, véase Monique Michaud, *Mateo Alemán, moraliste chrétien: De l’apologue picaresque à l’apologétique tridentine*, París, Aux amateurs de livres, 1987, pp. 287-259.

corregidor, realiza junto con el pregón de residencia “un *pregón de buen gobierno*, en el cual debe incluir todas las medidas que considere convenientes para el buen gobierno de la ciudad, así como las penas correspondientes para quienes las incumplan”⁶⁶. De las múltiples competencias del pregonero, destaca en efecto su función reglamentaria y preceptiva⁶⁷: siendo una encarnación del Estado dentro del espacio local y urbano, su palabra tiene una “autoridad normativa”⁶⁸. Esta función se mantiene en el *Lazarillo*, pero de manera crítica, puesto que Lázaro pasa revista a cuantos comportamientos se salen de lo normal.

Si pudo interesarle a Mateo Alemán el esquema “jánico” y lazariresco del acusado acusador, acaso fue porque él mismo conoció esta situación, en condiciones además muy particulares. Quizás el parto literario del pícarismo se deba pues a alguna experiencia traumática.

Veamos los datos a nuestra disposición. El sevillano tuvo que presentarse como un dechado de lealtad y ejemplaridad para pasar a las Indias, pero también se encontró al otro lado del escritorio burocrático. Después del fracaso de su proyecto para ir a Perú, consigue un puesto de juez de comisión de la Contaduría Mayor⁶⁹ en 1583 y luego, diez años después, de “juez visitador” para examinar la situación de los forzados que trabajan en las minas de azogue arrendadas por los Fúcares en Almadén. Si, naturalmente, Alemán ha podido presentar un “memorial de servicios” (es decir, una *información*) al Consejo de la Cámara [de Castilla]⁷⁰ en posición de solicitante, sus actividades de funcionario le llevan a redactar ante todo

66 María José Collantes de Terán de la Hera, *op. cit.*, p. 168.

67 Para no pocos lectores (los que escuchan con sorna), no cabe duda de que la contradicción entre las acusaciones de las malas lenguas (junto con el mundo posible sugerido por las alusiones textuales) y el que el narrador sea al mismo tiempo un representante del Estado resulta escandaloso.

68 Nicolas Offenstadt, *op. cit.*, p. 122.

69 Tal vez escribió al “Cardenal” del Consejo Real un “memorial” personal sobre sí mismo (véanse las “Reglas generales para remitir memoriales”, en concreto la número 241: “Los cargos de contadores los da ‘el Cardenal’”, *apud* Alfredo Alvar Ezquerra, *op. cit.*, p. 59).

70 Regla 223: “Merced, salario o gratificación a Contadores de hacienda por servicios hechos en cosas de aquella contaduría, a la Cámara” (Alfredo Alvar Ezquerra, *op. cit.*, p. 58).

varios *informes* para la Corona⁷¹. La ironía de la vida es que su fortuna le coloca pronto en la situación de esa “Merced” a la cual se había dirigido Lázaro: en Almadén, Mateo Alemán pasa meses (1593) escuchando a todos aquellos condenados que trabajan en las minas y descubre que se encuentran en una situación dantesca, explotados por la célebre familia teutona de banqueros.

Pero esa ironía biográfica no fue la única. La epístola de Lázaro, publicada sin respuesta como una voz clamando en el desierto, pudo encontrar un eco doble en el diligente funcionario sevillano: durante su pesquisa, no sólo los reos de la mina de Almadén manifiestan que tienen poca o ninguna esperanza de ver cambiar su suerte, sino que además el propio Alemán, a causa de las presiones políticas de los banqueros, tiene que abandonar sus investigaciones y ve así su informe sepultado por los altos cargos de la Administración real. El espejismo del nuevo absolutismo estatal y de su leal e intransigente burocracia, en los cuales había creído don Mateo,⁷² quedaba atrás, esfumado para siempre⁷³.

71 Mateo Alemán recibió en 1593 la instrucción de averiguar si se guarda “el buen gobierno, orden y concierto de la dicha fábrica y administración y buen tratamiento y número que ha de haber de los dichos forzados”; se le pide hacer “grande y extraordinaria diligencia y averiguación, compeliendo si fuere menester con todo rigor a cualesquier personas [...] porque así conviene al servicio de Su Majestad” (Germán Bleiberg, *op. cit.*, p. 18). El lector interesado encontrará un material más amplio sobre estos detalles biográficos en Claudio Guillén, Claudio, “Los pleitos extremos de Mateo Alemán”, *Archivo Hispalense*, 99-100 (1960), pp. 387-407; Germán Bleiberg, “Introducción” al “Informe secreto” de Mateo Alemán sobre el trabajo forzoso en las minas del Almadén, Londres, Tamesis Books, 1985; Pilar Díez de Revenga Torres, “Una actividad poco conocida de Mateo Alemán: la visita a las minas de Almadén”, en *De moneda nunca usada*, Zaragoza, Instituto Fernando El Católico, 2010, pp. 219-225; Pierre Darnis, *La picaresca en su centro*.

72 Recuérdese con Germán Bleiberg, *op. cit.*, p. 17, que la “concesión de galeotes dio un rápido impulso a la producción de azogue. Ésta se duplica. En 1591, el Consejo de las Órdenes, preocupado por el trato que se da a los galeotes, acuerda enviar un juez visitador a Almadén. Los Fúcares se oponen a que se lleve a efecto la visita. Se apoyan en ciertos principios legales derivados de los asientos [...]. Además, los Fúcares alegan su autonomía: tienen facultad de nombrar alcalde mayor y de administrar justicia en lo civil y en lo criminal, dentro de los territorios que han arrendado para su explotación. Los treinta galeotes concedidos en 1566 ya se habían elevado a cuarenta en 1583”.

73 Alemán conocía muy bien lo que era una *residencia*: “Y acordeme de cierto juez que, habiendo usado fidelísimamente su judicatura y siendo residenciado, no se le hizo

Ambos, el funcionario Alemán y el forzado calumniado de Alfarache, tienen que callarse y someterse al parecer de sus “enemigos” y superiores. Pero el creador del forzado guzmaniano ha recordado la lección del pregonero. Callar no significa dejar de escribir cartas, o historias. La respuesta de Alemán es bastante atrevida, como lo fue la de Hernán Cortés años antes: recurre al poder alternativo de la imprenta⁷⁴. La fuerza del *Lazarillo* radica en su dimensión escrita, bien puesta de relieve por la insistencia contrastiva que ofrece, dentro de la ficción, la comunicación oral desde el principio (el ciego rezador) hasta el final (el pregonero)⁷⁵. El arma del Estado para reducir el individualismo se cifraba en el secreto que impone al súbdito⁷⁶; le permitía cubrir el testimonio personal con informaciones y pareceres ajenos. A las mordazas burocráticas del Estado papelero, Alemán responde con su “poética historia”. En sí la edición del *Guzmán* no supone un contrataque. Lo que importa en la difusión por la imprenta de esa vida delictiva es el cortocircuito que introduce en el proceso de distanciamiento o censura de las palabras individuales⁷⁷. Publicadas, las palabras de Guzmán dejan de depender de la arbitrariedad o de la corrupción de algún juez del Estado o de la justicia (la secuencia del Boloña –II, 2, 2-3– es significativa a este respecto⁷⁸); pueden –y es lo importante– recibir un juicio que no sea burocrático. La “revolución de la imprenta” hace posible que los individuos presenten un punto de vista y soliciten directamente un *parecer* del lector, evitando el otro, reductor, del “oí dor”⁷⁹. Lo que sí

algún cargo de otra cosa que de haber sido humanista. Lo cual, como se le reprehendiese mucho, respondió: ‘Cuando a mí me ofrecieron este cargo, sólo me mandaron que lo hiciese con rectitud; y así lo cumplí. Véase toda la instrucción que me dieron y dónde se trata en ella de que fuese casto y haganme dello cargo’ (II, 3, 5).

74 Pierre Darnis, “Prosas nuevas (cartas, relaciones, *Lazarillos y Guzmanes*) –I–”.

75 Sobre este carácter esencial de la obra: Pedro Ruiz Pérez, “Sátira, picaresca, novela”, *Ínsula*, 778, 2011, pp. 10-12. Sobre la primacía de la oralidad en los ciegos de la primera parte del siglo XVI: Pedro Cátedra, *op. cit.*, pp. 55-98 y 128-129.

76 Robert Folger, *Picaresque and Bureaucracy*, p. 93.

77 Sobre el concepto de libertad ofrecida por la imprenta y el ejemplo del Aretino, es de imprescindible consulta el trabajo de Gianluca Genovese, *La lettera oltre il genere: il libro di lettere, dall'Aretino al Doni, e le origini dell'autobiografia moderna*, Roma-Padova, Antenore, 2009, pp. 103-110.

78 Pierre Darnis, *La picaresca en su centro*.

79 Sobre la cuestión de los *pareceres* del oí dor: Robert Folger, *Writing as Poaching*, p. 16.

conserva de la voz de pregonero el novelista de la era gutenberguiana es su extraordinaria facultad de convocar al conjunto de la población⁸⁰, con una gran diferencia: puede ahora zafarse de los particularismos o de los prejuicios locales. Comparada con la “relación” administrativa del buen súbdito, la “relación” novelesca y publicada implica una comunicación nueva, de tipo horizontal, despojada (después de obtenidas las debidas licencias) de filtros burocráticos o de rumores infamantes. El autor del *Lazarillo* y el del *Guzmán* no escriben a un juez para que opinara sobre la vida del uno o del otro en función de sus obligaciones burocráticas; lo que hacen es precisamente lo contrario: escriben al individuo lector que, como tal, puede ser juez, libremente. Aunque Lázaro González Pérez se dirija a su interlocutor ficcional, de facto, comunica con el lector, que puede juzgarle como ser humano, antes que como súbdito de la Corona.

* * *

Observar la vida de Mateo Alemán y la otra, ficcional, de Lázaro de Tormes a la luz de las prácticas administrativas nos ha ofrecido una visión interesante, de la cual podemos sacar ya algunas conclusiones muy provisionales.

En primer lugar, la atalaya científica desde la que escrutamos el horizonte de la burocracia nos recuerda que el camino que lleva a él está jalónado de vueltas y rodeos. “El aire del cuarto se volvía poco a poco irrespirable”, escribía Franz Kafka narrando la historia de K. frente a las inquisiciones que le perseguían. ¿Sería tan oscuro y agobiante el mundo absolutista del *Lazarillo* y del *Guzmán* como el de los cuartos en los que va penetrando K. conforme avanza su proceso? Se percibe desde luego en estos textos una sensibilidad similar hacia la invasión y sistematización del aparato administrativo, como apunta Folger en sus trabajos. Sin embargo, la imagen que reflejan los textos áureos (ficcionales o no) es algo distinta a lo que deja pensar la tesis foucaultiana del sometimiento individual. Los documentos sobre Mateo Alemán muestran que él mintió para defender su “caso” y su viaje y para sortear la barrera segregacionista impuesta por el Estado filipino. Todo apunta a que el brazo burocrático del absolutismo

80 Véase al respecto Nicolas Offenstadt, *op. cit.*, pp. 134-137.

alentaba el disimulo y la mentira, como bien señala el dominico Agustín de Salucio en su famoso sermón y *Discurso sobre los Estatutos de Limpieza de sangre*⁸¹. En suma, el control administrativo sobre los individuos y su circulación física o social ha establecido las condiciones para fomentar la creación imaginaria y el discurso “ladino”, ese mismo que, en el *Guzmán*, Daraja demuestra manejar perfectamente. La red burocrática, si por una parte limitó la libertad real de los seres, también fue una escuela de escritura ficcional⁸², lo que hizo posible que sea, en última instancia, un verdadero taller de “novela” y un incentivo para la ensoñación.

La segunda conclusión que podemos apuntalar se refiere más precisamente al papel extraordinario y doble que asume la voz narradora. Objetos de la *pesquisa* o de maledicencia, nuestros héroes se autopronuncian investigadores y jueces. Contemplada desde el punto de vista de la historia literaria, esta independencia verbal supone una doble emancipación comunicacional. Por un lado, los autores del *Lazarillo* y del *Guzmán* evidencian el sueño de una expresión pública sin testigos cizañeros o benévolos⁸³ ni burócrata inquisidor o comprado. Por otro lado, vemos que, bajo su pluma, también la lectura se moderniza e independiza. El pregonero de Toledo y el forzado de Alfarache, a pesar de sus faltas, solicitan una auténtica evaluación, libre de ataduras gremiales y de presiones burocráticas.

81 Sobre la denuncia del criptojudaimo por los contemporáneos de Alemán, véase Vincent Parella, “Entre honra y deshonra: el *Discurso de fray Agustín Salucio acerca de los estatutos de limpieza de sangre (1599)*”, *Criticón*, LXXX (2001), pp. 139-153. Sobre el concepto de “táctica”: Robert Folger, *Writing as Poaching*, pp. 67-132. Para una perspectiva más general, véase Leo Strauss, *Persecución y el arte de escribir y otros ensayos de filosofía política*, Valencia, Alfons el Magnánim, 1996; Perez Zagorin, *Ways of Lying. Dissimulation, Persecution and Conformity in Early Modern Europe*, Londres, Harvard University Press, 1990; José Constantino Nieto, *El Renacimiento y la otra España. Visión cultural socioespiritual*, Génova, Droz, 1997; Vincenzo Lavenia, *L'infamia e il perdono: tributi, pene e confessione nella teologia morale della prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2004; Jean-Pierre Cavaillé, *Dis-simulations: Jules César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto. Religion, morale et politique au XVII^e siècle*, París, Champion, 2008.

82 Sobre el caso concreto de los viajes a América: Bernhard Siegert, *op. cit.*

83 Sobre los testigos que presentan el residenciado, véase María José Collantes de Terán de la Hera, *op. cit.*

Sí, las *Vidas* de Lázaro y de Guzmán producen reverberaciones que recortan un sujeto “moderno”, un sujeto que emerge con y por el “Estado Moderno”, es decir, un sujeto de caras múltiples y huidizas: súbdito modelo y hombre solapado, paisano incriminado y juez intransigente, persona respetuosa e irreverente a la vez. En un primer trabajo (en prensa), quise insistir en el trasfondo compositivo de aquellas “novelas”, señalando la presencia de lo que podríamos llamar un *molde* de escritura. Lo que aquí presento no es tanto un modelo como una *trama* de vida y de escritura en la que convergen prácticas burocráticas (peticiones de mercedes o de viaje, residencias, juicios) y biografías escritas (“informaciones” e “informes”). Se trata de otro trasfondo, “moderno” y de profundo alcance político, social y comunicacional: tanto que los hombres de letras, seguramente, no podían más que tomarlo en cuenta.

Visión y mirada en las *Selvas dánicas* del conde de Rebolledo¹

PEDRO RUIZ PÉREZ

Universidad de Córdoba

Título: Visión y mirada en las *Selvas dánicas*
del conde de Rebolledo.

Resumen: Un nuevo mundo, no menos cargado de exotismo que el americano, se abre a la experiencia diplomática de Rebolledo en el contexto de las guerras de religión y el ocaso imperial hispano. En su poema, las *Selvas dánicas* (1655), extiende su mirada sobre la historia y el espacio de las tierras danesas, conformando su visión, además de sobre modelos poéticos, entre la erudición de base humanista y los umbráles de la nueva ciencia experimental, pero teñida siempre su mirada de extrañeza y sentido de exilio o extranjería. Entre los resquicios de estos elementos brota una particular imagen de la maravilla.

Palabras clave: Rebolledo, *Selvas dánicas*, Poesía descriptiva, Poesía y ciencia, Bajobarroco.

Fecha de recepción: 18/6/2014.

Fecha de aceptación: 27/7/2014.

Title: Vision and Look in the *Selvas dánicas*
by the Earl of Rebolledo.

Abstract: To Rebolledo his diplomatic experience in the context of the religious wars and the Spanish imperial decline opens a new world, full of exoticism no less than the American new lands. In his poem, the *Selvas dánicas* (1655), extends his view on the history and space of the Danish land, forming their vision, plus about poetic models, including basic humanistic scholarship and thresholds of the new experimental science, but always her look dyed of surprise and sense of exile or foreignness. Between the cracks of these elements a particular image of wonder sprouts.

Key words: Rebolledo, *Selvas dánicas*, Descriptive poetry, Poetry and science, Low Baroque.

Date of Receipt: 18/6/2014.

Date of Approval: 27/7/2014.

1 El presente artículo forma parte del plan de trabajo del Proyecto I+D+i *Poesía hispánica en el bajo barroco (1650-1750). Repertorio, edición, historia*, FFI2011-24012 del MINECO. En una primera versión fue presentado en el coloquio *Mirabiliratio. Das Wunderbare im Zugriff der Frühneuzeitlichen Vernunft* (Universität Münster, diciembre de 2013); la redacción en inglés aparecerá en la revista *Euphorion*.

I. UMBRALES

A las puertas del siglo XVII, la centuria de la primera gran revolución científica y epistemológica², el valentón del soneto cervantino “se espan- ta” y maravilla ante el monumento funerario de quien fuera monarca de un imperio donde no se ponía el sol. En el artificio túmulo se ponía en evidencia la tensión entre la voluntad de poder (y de ostentación) y la fuerza inexorable de la destrucción. Motivo de reflexión para alguno, impulso de la *ratio*, para el vulgo representado por los dos personajes de la composición dialogada, el catafalco sevillano pertenece al ámbito de la *mirabilia* y se orienta a la *admiratio*. Aproximadamente una década después, Góngora inicia su maravillado recorrido por una naturaleza, entre silva y soledad, en camino hacia la historia (que irrumpen en el poema a través del castillo y el episodio de cetrería, al final de la *Soledad segunda*) con los pasos del peregrino, menos perdidos que confusos. “Espanto” y “confusión” (con los correlatos estilísticos que se mueven entre el manierismo y el barroco) son dos caras, dos gestos en sendas miradas lúcidas ante una realidad en transformación, fruto de unos profundos cambios en las nociones de naturaleza y de artificio y de las relaciones entre ambos polos. La transición a un siglo de maravillas (desde las *Wunderkammeren* a las nuevas nociones sobre la materia, el mundo y el universo) viene marcada en la poesía hispana por el paso a la silva métrica desde el renacentista, ordenado y arquitectónico soneto, aunque, eso sí, hipertrofiado y desbordado ya en la pluma de Cervantes por el sintomático y expresivo estrambote. La *mirabiliratio* de lo estrambótico.

Disuelta en la nada oculta tras el artificio o deslumbrante en su fluido esplendor³, la realidad, eclipsada por la apariencia, cede su lugar a una pa-

2 El estudio clásico de Paul Hazard, *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, Madrid, Alianza, 1988, sigue siendo referencia básica en esta perspectiva, actualizada para el caso español, en un período más delimitado, por Jesús Pérez Magallón, *Construyendo la modernidad: la cultura española en el «tiempo de los novatores» (1675-1725)*, Madrid, CSIC, 2002.

3 “Fuese, y no hubo nada” concluye el soneto cervantino. En el otro extremo, la doctrina de Epicuro, reivindicada por Rebolledo en su “Papel a D. Juan de Goes”,

labra desbordante, que pasa de su estricta condición de signo, transparente indicación de un referente con existencia autónoma real, a convertirse ella misma en objeto, en un objeto artístico, ligada a un nuevo sentido de la inmanencia. Si de la forma del texto, entre el cuadro del soneto y el río de la silva, pasamos a su materia, observamos parecidos desplazamientos. La creciente y un tanto agobiante presencia de la ciudad, protagonista espacial de la comedia y la novela cortesana⁴, busca su contrapeso y su contrapunto, pero ahora, conforme avanza el siglo XVII, lejos del ideal *locus amoenus*, virgiliano u horaciano, vigente en la centuria anterior, en una bucólica de raíz clásica y formalización renacentista. Impulsada por la creación gongorina, la silva-soledad da cuenta de esa materia informe que subvierte el ordenado cosmos del hilemorfismo aristotélico, para poner en tensión las “pasiones ciudadanas” (aún identificadas con lo amoro-so en la auroral composición de Pedro Espinosa) con las “pastoriles boscarechas”. De Cervantes a Góngora, rastreamos la crisis de la utopía arcádica, el paso de la serena contemplación luisiana de la sencillez de lo natural al estremecimiento del espanto, mitad maravilla, mitad vértigo ante lo que espera aún demostración de su mensurabilidad. La preocupación por la reducción de la naturaleza y sus leyes a modelos matemáticos se convierte en uno de los pilares de la nueva ciencia y se extiende hasta la empresa de Spinoza para sustentar una ética *more geometrica*. Puede situarse un punto de partida, en cuanto formulación de una crisis, en la noción cervantina de “espanto”, registrada poco después de su soneto en el *Tesoro de Covarrubias*: “Espantar. Causar horror, miedo o admiración; y dixose espantar, *quasi* espasmar, de pasmo; o del nombre *spectrum*, que

incluido como posliminar en la segunda edición, la de sus “obras completas”, de su *Selva militar y política* (1661), late, a través de los versos del *De rerum natura* de Lucrécio, en los endecasílabos y heptasílabos de Góngora, imagen de una fluente metamorfosis y sustentados en una novedosa noción de la materia, una materia informe como la silva.

4 La bibliografía sobre el tema es extensa y variada. Cabe citar, entre otros, Giulio Carlo Argan, *The Europe of the Capitals, 1600-1700*, Ginebra, Albert Skira, 1964; Romolo Runcini, *Il sigillo del poeta. La missione del letterato moderno dalle corte alla città nella Spagna del Siglo de Oro*, Roma, Solfanello, 1991; Nieves Romero-Díaz, *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del barroco*, Newark, Juan de la Cuesta, 2002; y Pedro Ruiz Pérez, “La corte como espacio discursivo”, *Edad de Oro*, XVII (1998), pp. 195-211.

vale fantasma (...). Espantarse, maravillarse. Espantado, atónito, medroso, maravillado". Admiración y maravilla se conjugan con la noción de temor, y en el fondo lo que late es el pasmo, la suspensión ante una visión de lo desmesurado. En la tradición casi mística del pitagorismo, filtrada por la serenidad horaciana, la contemplación deriva en un sentimiento de armonía lindando con lo extático, tal como lo formula fray Luis de León en sus odas; incluso cuando la dimensión mística se pierde, como en fray Luis de Granada, la naturaleza y sus pequeñas maravillas devienen en "símbolo de la fe". Con Cervantes y Góngora, en cambio, asistimos a los primeros síntomas de una quiebra, la del idilio utópico que tiene en la Arcadia su materialización poético-mística más relevante⁵. Disuelta su armonía a partir de la conciencia de su inasibilidad, del alejamiento que el hombre experimenta respecto a ella, el poeta abandona, en términos de Schiller, su condición ingenua, de identidad con el cosmos, para ingresar en el orden de lo sentimental, a partir de la sensación de la perdida del orden y el desplazamiento de la conciencia al espacio de lo ajeno.

2. UNA MIRADA DESDE FUERA

Hacia el ecuador del siglo XVII se sitúan los textos donde un singular personaje, el conde don Bernardino de Rebolledo (1597-1676), registra desde su peculiar posición los cambios epistemológicos que comienzan a manifestarse en las letras hispanas unas cinco décadas antes. La trayectoria vital y poética, también la epistemológica que media entre ambos momentos, viene marcada para nuestro autor por su prolongada y cada vez más penosa estancia fuera de España. Iniciada en 1636 con las primeras misiones diplomáticas y militares en territorios alemanes, la experiencia

5 Retomo la perspectiva de Jean Canavaggio en "Las Arcadias precarias del teatro cervantino: tres avatares del mito pastoril", en *El mito en el teatro clásico español*, coord. César Oliva y Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Taurus, 1988, pp. 141-157; y algunas de las ideas que expuse en *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco*, Berna, Peter Lang, 1996. También, para lo relativo a la sensación de melancolía y su plasmación genérica, puede consultarse Pedro Ruiz Pérez, "El discurso elegíaco y la lírica barroca: perdida y melancolía", en *La Elegía*, dir. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 317-368.

europea de Rebolledo se prolonga hasta 1659, con su permanencia en la corte danesa, todo ello en el contexto de las convulsiones que sacuden al continente mientras el imperio sanciona su desmoronamiento. Los conflictos religiosos, la Guerra de los Treinta Años y las negociaciones que culminan en la Paz de Westfalia, con todas sus consecuencias, son el escenario de una verdadera peregrinación para el conde, y funcionan como trasfondo de su cada vez más acentuada sensación de desarraigo⁶. La enajenación de su suelo patrio se exacerba durante la permanencia en las tierras del norte, y no sólo por el cansancio y lo precario de su salud. Son éstas unas tierras más reales que las cruzadas por los peregrinos del *Persiles*; de ellas mantienen sus dosis de misterio y fondo legendario, que las convierten en espacio de la maravilla, pero suman algo de ominoso desde la experiencia directa que raya en el aislamiento, pues el poeta no encuentra la compañía necesaria para alcanzar ese mínimo de seguridad encontrada por los miembros del grupo de la póstuma novela cervantina. La situación política tampoco contribuía precisamente a consolidar una posición estable, una sensación de orden. En tensión con tan honda experiencia personal (individual y colectiva), el diplomático busca ordenar su obra poética⁷ en una suerte de itinerario virgiliano, desde la sencillez

6 Una reciente aproximación a las circunstancias y el perfil de nuestro autor es la de Ana Isabel Martín Puya, “Periferias de un noble: el conde de Rebolledo”, en *Heterodoxias y Periferias: La Poesía Hispánica en el Bajo Barroco*, ed. Itziar López Guil, Adrián J. Sáez, Antonio Sánchez Jiménez y Pedro Ruiz Pérez, monográfico de *Versants. Revista Suiza de Literaturas Románicas*, LX, 3 (2013), pp. 119-129. En el mismo volumen pueden encontrarse consideraciones sobre poetas coetáneos en similares posiciones, como las que apunta Antonio Sánchez Jiménez, “El converso y los bucaneros: Miguel de Barrios y *Piratas de la América* (1681)”, *op. cit.*, pp. 162-163, a propósito de Miguel de Barrios: “las ambiciones poéticas de un poeta doblemente relegado a la periferia le impulsaron a adoptar una estrategia de emulación y búsqueda de autoridad. Este objetivo llevó a Barrios de la poesía a la ciencia y a la tecnología cartográfica, en búsqueda de un elemento diferenciador con el que exornar su texto y con el que proseguir de modo original el camino iniciado por Góngora”; como veremos, la relación entre esta posición y la de Rebolledo es destacable.

7 Una completa noticia de su producción puede encontrarse en Rafael González Cañal, “Rebolledo, Bernardino de, conde de», en *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII. Vol. 1*, dir. P. Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2010, pp. 248-252.

de la lírica en los *Ocios* (1650) y el carácter didáctico-doctrinal de la *Selva militar y política* (1652), complementado en la vertiente religiosa por los ensayos genéricos sobre materia veterotestamentaria (la versión de los salmos –odas– en la *Selva sagrada*, de 1657; el diálogo dramático en que traslada la historia de Job, en *La constancia gloriosa*, de 1655; y la versión elegiaca de los lamentos de Jeremías, en *Los trenos*, aparecidos entre las *Rimas sacras*, de 1660) y la narración del *Idilio sacro* (1660), más bien un epílio sobre la vida de Jesucristo. La persistencia en el uso de la silva en todos estos textos apunta una cohesión orgánica, acentuada en la agrupación editorial de todos sus textos en una suerte de “obras poéticas completas”, aparecidas en la Oficina Plantiniana de Amberes, entre 1660 y 1662, culminando un camino de impresiones por distintos puntos de Europa (Múnich, Colonia, Copenhague...). Esta empresa constituye toda una “rúbrica de poeta” para materializar una clara conciencia autorial, individualizada en su particular mezcla de lo humano y lo sacro, con la cohesión de una sentimentalidad que se mueve entre el lamento y una tímida celebración, y que asciende en ello por los grados de la vivencia amorosa, la experiencia militar y política y una cierta mirada desde el final del camino, representada precisamente por las *Selvas dánicas* (Copenhague, 1655), la última y más elevada (por materia y, sobre todo, por *sublimis stilus*) de sus obras profanas. En este texto se condensa la experiencia de las “tierras del norte”, y desde ella el autor da una vuelta de tuerca a su situación, entre lo literario y lo vital, una torsión a una determinada visión de la selva, con la que pretende concertar la historia y el mito, la naturaleza y el artificio, todo ello bajo el signo de la maravilla.

En la composición, también en la habitual combinación libre de endecasílabos y heptasílabos siguiendo el modelo gongorino, ya no es el bosque o la selva lo que fija la admirada visión del poeta y su admirable palabra. Se trata de algo más cercano a su entorno, a su posición como diplomático en el extranjero: la estirpe regia y el palacio de la soberana danesa, Sofía Amelia de Brunswick-Lüneburg. Con su retrato en los preliminares, en posición que solía ocupar el del propio poeta, la reina es la dedicataria de la obra y en una parte sustancial también la destinataria privilegiada de la misma, en gran medida como parte del juego de acercamientos y alianzas de la función diplomática del poeta. De manera más directa y con más perceptible trabazón con la materia argumental del

poema, hay también un motivo de correspondencia, ya que Sofía Amelia le había cedido a Rebolledo su palacio de Hersholme, para que descansara y aliviara sus penas de desterrado. Junto al medallón con el busto de la reina Rebolledo incluye un poema en el que se mezcla la celebración de la dama y, a través del pintor-grabador, una reflexión sobre su papel como artista, es decir, como emulador de una realidad en la que no faltan los componentes míticos:

Al artífice del retrato

¿Cómo el arte pudiera
copiar los ojos que no ve a Cupido,
ni reducir las lumbres de la Esfera
a lienzo desigualmente teñido?
Que no se dan celestes esplendores
a la prisión de frágiles colores;
del humano sentido
lo material tal vez se dificulta;
en piélagos de luz el Sol se oculta
y la Beldad que más con él compite
a menos atenciones se permite.
¡Oh, cuán en vano suda tu porfía
en formar el retrato de SOFÍA,
suprema majestad, deidad humana,
que si la juzga Venus es Díana,
y si a Diana retratar procura
ofenderá a Venus la hermosura!⁸

Las referencias metapoéticas apoyadas en la imagen de la pintura (arte, copiar, reducir, lumbres, lienzo teñido, prisión de frágiles colores, lo material, la Beldad, el retrato) confluyen en la actualización del tópico de la comparación mitológica, para exaltar la belleza de la dama (Venus) y unos atributos identificables con los de Diana, casta y cazadora. Si la imagen de la caza tendrá amplia recurrencia en la dedicatoria y en el cuerpo del poe-

8 Tomo el texto de las *Selvas Dánicas del conde Rebolledo, señor de Irián*. En Copenhagen, impreso por Pedro Morsingio, impresor regio y académico, año 1655. Modernizo grafía y puntuación.

ma, en su segunda parte, también introduce una paronomasia con Dania, el país de que va a tratar el poema, mientras que su núcleo espacial, el palacio de Hersholme aparece como centro de la actividad cinegética. Además de lo trabado de la composición, este breve epigrama, en el que la brevedad de la silva toca con el madrigal, apunta las intenciones autoriales. En sus *Selvas*, Rebolledo convierte el agradecimiento en panegírico personal y de linaje (adelantados en el retrato y en la identificación de la dama con su reino), y éste en una experiencia estética (*infra*), partiendo de la cronografía y la topografía, para desplazarse de lo real a lo exótico, del *topos* al *u-topos*, tenidos siempre de la maravilla propia de la mirada de un peregrino, de un extranjero. El diplomático vive una sensación de exilio, de extrañamiento respecto a la patria, pero también se siente forastero en tierra ajena. Es una forma doble de alienación. Con ella la mirada se focaliza por desubicación del punto de vista, de la atalaya de la observación, con el consiguiente efecto en la mirada y su repercusión en la naturaleza de la visión, que se hace peregrina.

Siguiendo el modelo de las *Soledades* gongorinas, aunque doblándolas en número de versos, el poema-libro se articula, tras los preliminares, en una dedicatoria y dos silvas⁹. La primera reproduce muchos de los tópicos desplegados en este elemento por el cordobés, con la presencia del peregrino que asumirá la función de foco de la mirada, las ocupaciones guerreras o políticas habituales en el aristócrata, sus momentos de ocio, dedicados a la caza, la petición de que se detenga a escuchar, la promesa de la fama y otros *loci* menores. Más allá de su estricto papel retórico en la inicial *captatio benevolentiae*, la evidencia de su diseño retórico plantea en la apertura del poema, desde el magisterio del cordobés, la altura de las pretensiones del escritor, a la hora de dignificar el presente ofrecido a la princesa, pero también a la hora de codificar su presentación de la ma-

9 Aunque en forma más remota, también se transparenta algo de los planteamientos presentes en el *Panegírico al duque de Lerma*, donde Góngora, en este caso en una métrica y una estructura retórica más clásica, aborda la empresa de alcanzar la sublimidad estilística a partir de la elevación de la materia, con la exaltación del valido. Del modelo genérico pudieron tomar tanto Góngora como Rebolledo los procedimientos de inclusión de la celebración del linaje y de las posesiones del dedicatario. Retomo más abajo el sentido de la dedicatoria y las relaciones simbólicas con la protectora o mecenas.

teria. No es sólo la *elocutio* lo que emparenta las *Selvas* con las *Soledades*, sino de un modo aún más trascendente la focalización de su discurso, encomendado a una mirada que busca la maravilla desde su posición exterior, con la distancia de una visión que opera desde la alteridad y desde ella traslada a los versos su condición admirativa.

La primera silva, *L'Aula*, es una larga y panegírica relación de los antepasados de Sofía Amelia, sus predecesores en el trono, ahondando las raíces de Dania hasta su solar mítico, en los tiempos primordiales. Se presenta a modo de una genealogía, con mucho de la reiteración estructural aprendida en los libros del *Antiguo Testamento*, a los que en estos mismos años está volviendo para tomar su materia poética. Como en el inicio de *Números y Jueces*, o en el libro I de *Paralipómenos*, Rebolledo se extiende en una prolja genealogía, enlazando antecesores y sucesores en una cadena reiterada, sancionada en su misma continuidad, que convierte su sintagma devenir en una suerte de espiral que sólo se libra del eterno retorno por su avance, como destino inexorable, hasta el presente de quien ha recibido una herencia y ha coronado una dinastía. Cuando el devenir del tiempo se presenta al modo de una reiteración, se inclina de forma imperceptible al ámbito del mito, de una leyenda a la que el poeta accede a través de un ejercicio de erudición, posiblemente buceando en los textos de Olaor Magno y Saxo Gramático, que, si bien no se encontraban entre los registros conocidos de su biblioteca, fueron citados por el autor ya desde los versos de los *Ocios*¹⁰. Siguiendo el linaje de gobernantes, Rebolledo tiende un puente entre el pasado legendario, las raíces míticas, y el presente, al que el lector accede ya con la suspensión de la maravilla, preparado para acceder con los ojos de la admiración al espacio que se le va a describir. Tal es la función que, añadida a la del *topos* de la alabanza, cumple esta silva inicial, *L'Aula*, antesala a la pintura no menos celebrativa en la segunda parte de la obra. La explotación de la etimología de la voz usada como rótulo le sirve al autor para potenciar esta función. Los diccionarios de principios de siglo dan cuenta del uso y sentido del término al modo habitual en nuestros días. Así, Palet (1604),

10 El inventario de los libros que en un momento poseyó el aristócrata es recogido, identificado y analizado por M^a Concepción Casado Lobato, “La biblioteca de un escritor del siglo XVII: Bernardino de Rebolledo”, *Revista de Filología Española*, LVI (1973), pp. 229-328.

Oudin (1607) y Vittori (1609) apuntan el significado de marco de la enseñanza (“sale où l'on fait la leçon” o “sala di publico lettore”). En nuestras letras, Covarrubias ofrece una semántica más amplia cuando registra la voz: “propriamente sinifica el lugar cercado, espacioso y desahogado, y porque delante de las casas de los reyes y grandes señores ay estas plaças y parques, que podemos llamar patios de palacio, los mesmos palacios se llamaron aulas y los cortesanos áulicos”; sólo en un pasaje posterior señala el uso docente y explica el desplazamiento al mismo. El *Diccionario de Autoridades* (1726) abunda en los sentidos que Rebolledo explota en su denominación, pues los lexicógrafos de la Academia señalan que se trata de “la corte y palacio real de los príncipes y soberanos. Es voz griega AULA, que en su propio significado corresponde a lo mismo que atrio o lugar ancho y cercado”. La parte inicial de la composición, en la que no nos vamos a detener en este momento, muestra de esta forma su carácter casi ancilar, de preámbulo o atrio a lo que va a constituir el verdadero centro, no de simetría, de sentido de toda la obra, apreciable entre sus rasgos de “selva”.

El preámbulo genealógico e histórico lleva al lector a la segunda de las silvas, Hersholme, ahora sí el nombre propio del palacio, el lugar de reposo del poeta y pabellón de caza de la reina, centro de una descripción ecfrástica, alargada hasta las dimensiones de la alegoría, esa forma de la trascendencia barroca. La sintagmática sucesión en el tiempo de monarcas daneses, extraída de las lecturas, deja paso ahora a una dimensión puramente espacial, convertida en paradigma, donde el tiempo se detiene, y su estructura se ordena en un orden muy diferente al lineal. La noción de una silva ecfrástica nos trae a la mente la muy cercana obra de Soto de Rojas, el *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (1652), otra de las proyecciones señeras del modelo de las *Soledades*. A diferencia de la propuesta del cordobés, Rebolledo coincide con el granadino al separarse de la visión poética de la naturaleza para acercarse a la descripción de una construcción humana, pero que recompone y reconecta lo mítico, entre el paraíso y el palacio de las maravillas, desde las *Kunstkammeren*¹¹

11 Las cámaras o gabinetes de maravillas trascendieron los límites de las primeras colecciones humanistas de piezas artísticas y se erigieron en verdaderos emblemas barrocos. En estrecha cercanía a Rebolledo y su obra, es interesante recordar la iniciativa del médico y anticuario danés Ole Worm y su *Kunstkammer*, creada en

al también cercano espacio de “Los prodigios de Salastano”, dibujado por Gracián en la segunda parte de *El Criticón* (1653). El palacio aparece en los versos del conde como cristalización de la secuencia, casi extática en la repetición, de la silva anterior. En ellos la naturaleza no se ordena en el jardín, sino que se sublima a través de las representaciones plásticas, desplegadas en una variedad de formas y técnicas recurrentes a lo largo de esta segunda parte. Protagonismo especial tienen los lienzos de Van Mander, pero también los frescos de la bóveda o la galería de retratos regios, como eco de la relación previa y enlace entre las dos mitades de la composición, sustentando la idea de que el palacio de Sofía Amelia condensa en lo material el legado de una estirpe, da cuerpo en sus estancias y su contenido a una gloria desplegada en el tiempo, convirtiendo, como el arte, la historia en memoria. Esa función cumplen los distintos géneros pictóricos, y a ellos se suman las representaciones de escenas de caza, ya evocadas en la inicial referencia a Diana y en la significativa dedicatoria¹². Los pasos del peregrino conducen al lector a través de esta verdadera pinacoteca del palacio hasta que unos y otro desembocan en un mapa del reino, pintura a escala de la realidad y verdadera *mise en abyme* casi borgiana, pues la fijación cartográfica, espejo reductor, vuelve a poner en tensión las relaciones entre la realidad y su representación, sustituyendo la primera por la segunda, de la misma manera que el poema representa la realidad y el mapa, conteniendo a ambos en un juego de reflejos especulares, uno de los elementos habituales en las *Wunderkammeren*. A través de los ojos de

Copenhague en 1654. En su faceta de naturalista, Worm se movió en los albores de la ciencia moderna, aunque sin romper del todo con la vieja formulación. En el póstumo *Museum Wormianum* (1655) se recogieron grabados de su colección y distintas observaciones sobre sus piezas.

12 Ha actualizado muy recientemente la presencia de la materia cinegética en las dedicatorias, de Virgilio a Góngora, Roland Béhar, “*Tu mihi*: variaciones bucólicas sobre un ritual de dedicatoria, de Virgilio a Góngora”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXI (2013), pp. 65-98. De manera más específica, Pedro Ruiz Pérez, “Garcilaso y Góngora: las dedicatorias insertas y las puertas del texto”, en *Paratextos en la literatura española. Siglos XV-XVII*, ed. M^a Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 49-69. En el otro extremo de la composición gongorina se sitúa la escena cetrera, estudiada por Jesús Ponce Cárdenas (*infra*), quien también está dedicando trabajos en marcha a la pintura de Van Mander.

la maravilla lo que emerge es el arte, el de la pintura y, sobre todo, el del verso, del que el mapa es una metáfora, ya que en ambos se encierra un espacio que cabe recorrer con los pasos o con la lectura.

Cobra aquí sentido lo apuntado respecto al poema inicial, que acompaña (otra representación) el retrato de la reina, grabado sobre un óleo de autor desconocido y fechado c. 1650. La alabanza del autor del retrato funciona como celebración del arte del poeta, plasmado a través de metáforas de luz y de mirada (ojos de Cupido, las lumbres de la esfera, los celestes resplandores, los piélagos de luz). Aun sin una consideración demorada en las raíces platónicas, tanto en la dimensión epistemológica como en la estética, podemos ver en estas imágenes la voluntad de apresar y expresar la maravilla, de acceso poético a una dimensión arcana, a la que alude la apelación de “novello Orfeo apresso Clio” que el autor recibe en otro de los poemas preliminares, el soneto “Per la primera *Selva dánica*”, de Scipione Mariotti, secretario del consorte de la reina, el duque Federico. La evocación de la musa de la Historia se justifica por la referencia a la primera parte de la composición, pero la imagen de quien penetró en territorios recónditos y ajenos a lo humano y supo cantar su experiencia y su visión puede extenderse al papel del autor en el conjunto de la obra. Así, con esa dialéctica entre lo visto y la visión, entre la mirada y la palabra, entre la naturaleza y el arte se despliegan las silvas en un camino hacia el interior, el del palacio y el de la naturaleza de las cosas.

3. TEATRO DE SIGNOS

Entre los meandros de silva y selva, ajenas a la lógica ordenación de las octavas y los jardines, discurre una mirada desde la que se ofrece la pintura de una geometría, de una cartografía, entre simbólica y onírica. La atención a los detalles de sus componentes se ve ratificada y acentuada al contemplar el mapa trazado y la dirección del itinerario. En su intersección comprobamos que el universo recomposto en la silva *Hersholme* se articula, siguiendo sus espacios con el recorrido de la mirada, en un proceso de ahondamiento, de adentramiento hacia la cripta. El texto ordena el espacio en una serie de círculos concéntricos, que el peregrino recorre como el personaje dantesco, con la misma sensación de maravilla. En el

más externo se sitúa Dinamarca, caracterizada como “devota”, en clave de posicionamiento en las abiertas guerras religiosas del momento, partiendo así de un inequívoco elemento de historicidad y de realidad geográfico-espacial. Con algo de desplazamiento metonímico, peregrino y foco narrativo desembocan en un lago, cuyo epíteto es “cristalino”, iniciando una aproximación a una versión actualizada y barroca, mucho más artificial, del *locus amoenus* clásico y renacentista. En el centro del lago se descubre un “isleo”, cuya adjetivación, “ameno”, confirma la introducción en el *topos*, en el que se combina geografía literaria y percepción de lo real. Entre una incipiente estética del gusto y una revisión de la poética clasicista por el embate coincidente de la complejidad intelectual del manierismo y la demanda de un público heterogéneo ante la creciente mercantilización de los textos en las prensas y en los tablados, lo ameno remite en estos momentos a un componente de variedad, igualmente propio de las selvas reales y de las silvas poéticas, y ampliamente plasmado a lo largo del recorrido de pasos y versos. La identificación de los componentes de esta variada amenidad con elementos de la tópica consagrada remite al lector a los escenarios conocidos, sobre todo, en la narrativa idealista, entre la caballeresca y la bizantina. Incluso el soslayo de la forma habitual de “isla” nos remite al universo de “ínsulas extrañas” que, desde las páginas de los Amadises, llega incluso a las liras sanjuanistas, con amplio despliegue en relatos del tipo del plasmado por Núñez de Reinoso en *Los amores de Claro y Florisea*, publicada un año antes en los comienzos de un género con una marcada revitalización en la primera mitad del siglo XVII, incluyendo, desde Cervantes, un interés por las “tierras del norte” y su aura de misterio. La maravilla, en cambio, no aparece en la silva de Rebolledo en forma de castillos encantados o figuras monstruosas, como las ofrecidas a los caballeros; antes bien, en medio del “isleo” se levanta otra forma de construcción humana, ligada estrechamente al arte.

Al penetrar en la isla, el peregrino se encuentra en medio de un “teatro”, al que accede con “pasos dudosos en no conocido laberinto”, tras un “extraño enredo”; vencidas las dificultades, el lector le acompaña al descubrimiento de un “retrato del paraíso”. Las consonancias con el hipotexto gongorino evocan un mundo de soledades, de espacios de retiro y contemplación, pero también de extrañamiento y de confusión. La imagen del dédalo, más allá de toda su carga simbólica barroca, arrastra

las connotadoras referencias al monstruoso hijo del pecado, a la artificiosa construcción para su clausura y ocultamiento y al hilo de Ariadna necesario para abrirse paso entre la confusión y acceder al misterio de Asterión y su condición biforme, animal y humana, cuerpo y alma, naturaleza y artificio. La imagen de confusión se extiende a todos los elementos, contaminando, desde lo laberíntico del camino, la percepción del peregrino y la condición de lo que se abre ante su mirada, incluso cuando el enredo parece deshacerse y los pasos concluyen su camino. Lo que se abre en este punto es un “teatro”, cuyo primer sentido es el etimológico, tal como lo recoge Covarrubias, al relacionarlo con el verbo griego “*theomai*”, ‘ver’; así, el teatro es originalmente un lugar para la exposición de algún objeto, generalmente en una disposición heteróclita, de colección miscelánea¹³ propuesta para su contemplación, esto es, dada en espectáculo, de donde el sentido se desplaza y se especializa como lugar de la representación escénica. Este marco es el que se le ofrece al peregrino y a su lector, pero sin que en la presentación se soslaye del todo lo que tiene de representación, y no sólo en su transcripción verbal. Si no con el sentido de ficción o de engaño a los ojos, la noción de “teatro” mantiene el valor de algo figurado, como el reflejo de un espejo. La noción de “retrato del paraíso” concreta y verbaliza este valor, ya que a lo que se accede no es directamente al paraíso, sino a lo más cercano que se puede estar de él en este mundo, a su retrato, esto es, a su representación. Estamos ante un simulacro, ante una imitación por la vía del artificio, de lo que constituye el objeto de la contemplación, de retiro o del peregrinaje. Ahora el abandono del trágago urbano no lleva directamente a la naturaleza, sino a su representación, pues sólo desde ella es posible acercarse al sueño del paraíso. El marco presentado por Rebolledo no podía ser más adecuado: la isla es imagen de la alteridad, de la salida (del yo, del marco social, de la normalidad), espacio propicio para la maravilla, al tiempo que símbolo de la intimidad, de un inconsciente viaje interior hacia lo profundo¹⁴, en un sentido intui-

13 Así aparece en diversos títulos, de Lugo y Dávila en su colección de novelitas cortesanas (*Teatro popular*, 1622) a Feijoo y su recopilación de ensayos (*Teatro crítico universal*, 1726-1740), sin ninguna relación con la acción dramática ni la puesta en escena.

14 Véase lo apuntado por Mario Tomé, *La isla: utopía, inconsciente y aventura. Herméneutica simbólica de un tema literario*, León, Universidad de León, 1987.

do ya por Covarrubias y que apunta a la suspensión, como la producida por la admiración: "Aislarse uno es cortarse y pasmarse sin discurrir en ninguna cosa. Quedarse aislado, quedar pasmado"; si en Juan de la Cruz las ínsulas extrañas pueden relacionarse con el éxtasis, con el abandono místico, el sentido es algo más profano en las *Selvas dánicas*, pero igualmente relacionado con el sentido del estupor, de la suspensión. El teatro localizado en el centro del isleo concreta la maravilla en el espacio del artificio y la representación.

En el centro del teatro se erige el palacio. Su arquitectura triangular introduce un llamativo punto de contraste con la geometría concéntrica del espacio hasta ahora descrito, como marcando la diferencia en el paso de lo natural a lo artístico, de un orden de raíces cosmogónicas a una distribución espacial acomodada a los propósitos humanos. En cada uno de los tres cuerpos de la construcción se sitúan las escenas pintadas a las que ya nos hemos referido, y en su descripción descubrimos toda su potencialidad significativa: al valor simbólico de sus referentes se añade, con efecto multiplicador, la propia condición de su referencialidad, desarrollada por la écfrasis, donde el verso es el último extremo de una cadena con inicio en la imagen mítica y desarrollo a través de sus formulaciones plásticas, las que sirven como modelo a la descripción poética. Su mismo orden revela la trascendencia simbólica de estos signos de signos. En primer lugar nos encontramos con los lienzos, con la conocida firma de Van Mander, reunidos en la figuración de escenas de caza, a través de las cuales se pone en comunicación la realidad, la de la práctica cinegética a la que se destinaba el palacio de Hersholme, con el mito, el de la Diana que preside todas las imágenes proporcionadas por la mitografía; entre ambas orillas, la conexión de la diosa con la princesa dedicataria retoma la ya presentada explícitamente en la inicial identificación del poema con el retrato y en las referencias a la caza en la misma dedicatoria; al reaparecer en el núcleo del poema, establece un espacio simbólico, un lugar de representación en la frontera de la trascendencia, de la maravilla. Todas las figuras (Atalanta, Acteón, Orión, Endimión) aparecen en relación directa con Diana, pero revelando la complejidad de su imagen, lo multifacético del mito, donde se encierran muchos de los elementos del misterio: la noche y la luna, la caza, lo prohibido, la castidad y el amor, la metamorfosis y el sueño, lo femenino... Los diferentes finales (la unión, la muerte, el catasterismo)

acceden por vías complementarias a la *admiratio*, en estrecha relación con lo dramático de las relaciones entre los humanos y la divinidad, con el amor como fuerza irresistible y tan próxima a la sublimación como al aniquilamiento.

Por esta vía conectan los lienzos con los frescos contemplados en la bóveda del palacio, que, como en los plasmados por Pacheco en la de la sevillana Casa de Pilatos, se centran en el motivo de la caída, con personajes convertidos en espejos de príncipes, en particular en un momento en que la política cristiana y la razón de estado señalaban la prudencia como el principal valor del gobernante¹⁵. Faetón e Ícaro ya venían cumpliendo en las décadas precedentes este papel, por igual en poesía y pintura, con la emblemática como privilegiado punto de intersección de las dos artes. En el contexto del poema la inclusión en un tríptico de la figura de Dédalo, constructor de artificios, vuelve a actualizar la imagen del laberinto, poniendo en relación confusión y caída, sobre el motivo de la desorientación, pero también el del arcano. De otro lado se encuentra, ahora en un nivel inferior y en un recorrido lineal, la galería de retratos regios; su eco de la silva inicial se multiplica en el plano de la referencialidad extratextual, con la aparición en la serie de la representación de Sofía Amelia, otra vez en el lienzo con los atributos de Diana, en una exaltación propia del panegírico y, a la vez, estrechamente vinculada a la estructura epistemológica de una mirada empeñada en indagar en la trascendencia y encontrar tras la apariencia de lo real la condición de lo arquetípico, de lo mítico, eso sí, a través de la representación artística.

El procedimiento se observa con claridad al pasar a la otra ala del palacio y sus representaciones plásticas, de nuevo lienzos, como las presentadas inicialmente. De manera destacada, un episodio de cetrería nos devuelve a las *Soledades* y su misteriosa y abierta conclusión¹⁶, mientras

15 Así lo recoge el propio Rebolledo en su *Selva militar y política* (1652), apoyado en la amplia bibliografía sobre la materia, como la que poseía en su propia biblioteca. Me acerco a algunos aspectos de este texto en “Imágenes políticas en la *Selva de Rebolledo*”, en *Política y literatura en el Siglo de Oro*, coord. Jorge García López, monográfico de *Studia Aurea* (2014).

16 Para seguir la proyección de este episodio resulta muy útil el estudio de Jesús Ponce Cárdenas, “La imitación del discurso gongorino de la cetrería: primeras calas”, en *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: Centros y periferias*, ed. Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway, Woodbridge, Tamesis, 2013, pp. 171-194. También me acerqué al

conecta con la materia previa, la de la caza, la del vuelo, la de la ocupación de los príncipes. Lo significativo ahora es su marco, pues la escena cinegética se sitúa entre distintas representaciones de las estaciones del año. Se trata también de cuadros de género, con bastantes modelos, en particular en los “lienzo de Flandes”, y con lógica tendencia a agruparse en series. Al margen de su indiscutible valor decorativo y su previsible presencia en los muros de un palacio de la Europa septentrional, el género nos remite a una concepción cíclica, que ofrece a la vez la metamorfosis de la naturaleza derivada del fluir del tiempo y la permanencia esencial bajo el cambio. La concepción cíclica, sugerida en la inalterable sucesión de monarcas daneses, y propia de la temporalidad esencial del mito, aflora de nuevo en esta naturaleza filtrada por la mirada y el pincel del artista. En sus representaciones los ciclos estacionales apuntan una conexión entre la inmediatez del espacio natural y las revoluciones de las esferas celestes, entre lo inmediato y lo elevado¹⁷, y su apertura al espacio de lo simbólico se hace operativa con la introducción del último juego de la maravilla, la clave de bóveda de este edificio de espejos enfrentados. Se trata de la representación, en medio de esas pinturas, del propio espacio que las contiene, la isla y el palacio de Hersholtme, que en este momento el lector español conoce que significa “isla de los ciervos”, multiplicando la tensión de este complejo microcosmos artístico, donde palacio, cuadro y poema borran sus fronteras en un juego de imágenes donde quedan problematizadas las relaciones entre realidad y ficción, entre naturaleza y arte, creando un nuevo espacio para la maravilla.

Como consciente de este efecto, el poeta hace desembocar el recorrido de peregrino y poema en un nuevo espacio de representación, aunque en este caso más cercano a la racionalidad del logos, de la palabra. Pasos y versos en su camino hacia el centro concluyen en la biblioteca. Su aparición, como en *El Criticón*, no podía faltar en un recorrido por los espacios de la maravilla, pero en los versos de Rebolledo, con la simetría estable-

asunto a propósito de un extenso pasaje del *Poema heroico del Gran Capitán*: “Una proyección de las *Soledades* en un poema inédito de Trillo y Figueroa”, *Criticón*, 65 (1995), pp. 101-177.

17 Apunto más abajo la relación de estos aspectos al hilo del comentario sobre la teoría copernicana que Rebolledo incluye en los versos que se citan.

cida por el hecho de la pertenencia de espacio y libros a la dedicataria, adquiere una dimensión especial tal como la registró Roger Chartier:

[...] el rey se convierte en poeta o en sabio, y su biblioteca no es solamente un tesoro que preserva riquezas amenazadas, o una colección útil para el público, o incluso un recurso de placeres privados. Se transforma en un espejo en el que se refleja el poder absoluto del príncipe¹⁸;

y ha glosado Roland Béhar, centrándose más en la dedicatoria:

La dedicatoria se convierte en el lugar de la expresión poética del patronazgo, en tanto que éste crea el espacio y el ocio necesarios para el estro del poeta. Inserta en la misma economía del texto poético la imagen de la instancia que le permite existir. Representa, además, la función del texto que no consiste sólo en divertir honestamente a un ingenio capaz de disfrutar de la poesía, sino también en transfigurar la misma realidad a la que pertenece y conferirle el brillo propio de una existencia donde los dioses se mezclan en la vida de los hombres¹⁹.

También en la librería del palacio regio estamos ante un mundo de ilusión, con la ficción de la poesía; no obstante, en esta librería figurada, como en la poseída realmente por Rebolledo, la imaginación literaria convive con los textos científicos, empeñados en estos años, los de la “ciencia nueva”, en la elucidación, comprensión y dominio del reino de la naturaleza. Si el poema no se detiene tanto en estos asuntos, sí apunta dos elementos de sustancial importancia en la interpretación del texto, desde la condición de lo narrado a su lectura en clave moral. El primer aspecto aparece cuando se insinúa la condición onírica de la experiencia, que explicaría la maravilla del recorrido y aun su misma estructura, con el confuso deambular de los sueños y la potencia de sus imágenes. La modernidad del recurso, uno de los fundamentales en el asentamiento del estatuto de la ficción, interesa ahora menos que su eficacia para justificar la inclusión de la maravilla e incluso para dirigirla a una de sus funciones

18 Roger Chartier, “Poder y escritura: el príncipe, la biblioteca y la dedicatoria (siglos XV-XVIII)”, *Manuscrits. Revista d’Història Moderna*, 14 (1996), pp. (p. 212).

19 Roland Béhar, *op. cit.*, p. 96.

más aceptadas, que lleva de la fábula a la aplicación moral, aun cuando se trate de algo más ligado al plano de la experiencia individual que al de unas reglas de carácter doctrinal y valor didáctico. Esta dimensión es la que viene introducida por las referencias a un contenido destacado de la biblioteca, el de los autores de moral estoica.

El motivo tiene una primera aparición no libresca, en la experiencia del peregrino y su viaje de valor simbólico e iniciático. En medio del camino se registra el encuentro con el anciano agricultor, en una actualización del tópico que jalonará, por ejemplo, las distintas crisis de la obra graciana, en tanto evoca de manera más directa el episodio de las *Soledades*. Como en todos los casos señalados, la coincidencia de los personajes se resuelve en texto, en este caso con el intercambio de relatos autobiográficos. En su discurso se pasa de la dimensión del *pathos* (la vida y sus sentimientos, con el padecimiento ligado a la situación de exilio, iniciado en el pasado) a la del *ethos* (la de los valores susceptibles de convertirse en guía para los comportamientos futuros). Más aún que los libros, la vida, con la lección de la experiencia y de los viajes, puede adquirir la condición de ejemplo, de modelo, identificado, a la manera estoica, con un tono de medianía y, sobre todo, con un ánimo constante, que remite al ideal neoestóico forjado para el XVII a partir de las doctrinas de Justo Lipsio. Más allá de la formulación barroca, cruzada de elementos de senequismo y moralidad cristiana, la original doctrina de la Stoa se presenta como una ética particular, pero también como una epistemología, que arranca con una mayor atención y credibilidad a la naturaleza que a la ortodoxia doctrinal, a la observación de lo concreto e inmediato por encima de las leyes de presunta aplicación general. Un fragmento de la confesión sobre sus ocupaciones y actitudes por parte del anciano, elevado a la condición ideal de sabio en su retiro, ilustra lo apuntado²⁰:

Y en este sitio, por favor del dueño,
la gozo dulce y apaciblemente,
sin que me quite el sueño
ningún adverso o próspero accidente,

20 Conde de Rebolledo, *Selvas Dánicas*, *ed. cit.*, pp. 94-99. A falta de una edición moderna, numero los versos desde el inicio del pasaje a efectos exclusivos de facilitar su localización en este trabajo.

contento con la suerte 5
de ni temer ni desear la muerte.
Al despertar el alba aquí me llaman
esos sonoros órganos de pluma,
y en bóvedas frondosas
de que son estos árboles columnas 10
que nos forman capillas no indecentes
a Dios damos loores
en coros diferentes,
del Céfiro templado entre las ramas
en los labrados mármoles las fuentes, 15
y yo con los sonoros ruiseñores,
y le ofrecen fragantes sacrificios
de perfumes las flores
por los inexplicables beneficios
de aquella Providencia 20
a que debemos ser y consistencia,
y de las calidades la materia y forma;
de elementos o puros o alterados,
mistas inanimados,
plantas, árboles, frutos y simientes, 25
aves, peces, reptiles animales,
hago especulaciones diferentes
y tal vez experiencia,
sin reducirla inútilmente a ciencia
ni examinar con pérdida de tiempo 30
si de las continuadas cantidades
la división en partes
ha de ser infinita
como quiere el sutil Estagirita,
o, cual Zenón, en puntos de límite infalible, 35
cada uno en sí mismo indivisible;
ni se podrán juntar sus unidades,
las que quiere Epicuro inanidades,
teniendo por doctrina más constante
lo indivisible del presente instante. 40
Espero que vendrá la primavera
de pámpanos y flores coronada,
de meses el verano,

el otoño de fruta sazonada,
y el invierno de hielo y nieve cano,
y con leve mudanza
rara vez me ha engañado la esperanza. 45
Investigo las causas
de esta infalible variedad de efectos,
los impulsos violentos
de los feroces y contrarios vientos,
del vapor que de tierra y agua sube
a convertirse en nube
y con tema inoportuna
invidioso porfía
quitar el sol al día
y a la noche la luna;
exhalación veloz el aire dora,
encendido cometa
las púrpuras reales descolora,
rayo los sacros templos no respeta
y con ardiente guerra
las más excelsas máquinas atierra,
y en nieve y en granizo congelado
o lluvia desatado, 60
de su misma materia combatido,
vuelve a morir a donde había nacido.
Por la región diáfana navego,
los orbes inquiriendo a la celeste,
sin que me lo embarace la del fuego,
incendio fabuloso 65
que, con celo ambicioso
de oponerse a Platón osadamente,
sin razón concluyente
al de la zona tórrida añadía
vana filosofía;
este y aquel en siglo más curioso,
con mejor atención examinados,
deben ser igualmente refutados.
Penetrables sus círculos supone, 70
contra diversas sectas,
el haber visto en parte
80

superior al de Marte	
impresiones de fúlgidos cometas,	85
de que no pocas nos dejó señales	
Séneca en las <i>Cuestiones naturales</i> .	
Del sol, la luna y los demás planetas	
observo alguna vez los movimientos,	
sin dejarme vencer al de la Tierra,	
sentencia de Platón insinuada	90
pero no confirmada,	
puesto que tanto a los modernos mueve;	
y de este ángulo breve	
con líneas imperfectas	
por meridianas corro y paralelos	95
el ámbito espacioso de los cielos,	
sin perdonar constelación ni estrella	
desde la menos clara a la más bella,	
y con mayor estudio me prevengo	
a conocer lo que más cerca tengo,	100
y más difícil atención me cuesta	
el medir mis pasiones	
que del sur a los rígidos Triones,	
deseando que el alma	
de agitación descanse tan molesta	
y en nunca de ellas perturbada calma	
con vuelo aspire menos imperfecto,	
encumbrándose de uno en otro objeto,	
a la contemplación del Soberano,	
último fin de todo afecto humano,	110
cuyo menos o más conocimiento	
de la felicidad es argumento.	
(...)	

El pasaje arranca con dos de las más reconocibles fórmulas de la moral estoica, convertidas en los tópicos *de prospera et adversa fortuna* y *nec spe nec metu*, actualizados en los vv. 4 y 6. Su raíz estoica se renueva con una actitud cristiana ligada a la Providencia (vv. 20-22); la referencia a “la materia y forma de las calidades” introduce la actitud de contemplación de la naturaleza, en un conocimiento que se aparta de lo libreco y de lo doctrinal, y se aproxima a un ideal de experiencia, propio de las nuevas

razones de una filosofía natural que se presenta ajena a los modelos filosóficos heredados, en concreto aquellos fosilizados en una formulación escolástica, la “ciencia” (v. 29) a que no quiere someter las “especulaciones” fruto de la “experiencia” (vv. 28-29) y que parece concretar en las menciones a Aristóteles, Zenón de Elea y Epicuro. Así, con actitud cercana a lo experimental afirma que investiga (v. 48), observando la mudanza de las estaciones en la naturaleza y los fenómenos meteorológicos; en este campo, en actitud más distante de la especulación pitagórica o luisiana, en la “Oda a Salinas”, que al telescopio de Galileo, declara: “Por la región diáfana navego, / los orbes inquiriendo a la celeste (...)” (vv. 68-69), aunque al llegar a la teoría copernicana se refugia en una actitud ortodoxa, al margen de la idea cada vez más extendida²¹: “Del sol, la luna y los planetas / observo alguna vez los movimientos, / sin dejarme vencer al de la Tierra, / sentencia de Platón insinuada / pero no confirmada, / puesto que tanto a los modernos mueve” (vv. 87-92). La alusión a las *Cuestiones morales* de Séneca (v. 86) prepara la afirmación con que concluye el pasaje, cuando confiesa: “me prevengo / a conocer lo que más cerca tengo, / y más difícil atención me cuesta / el medir mis pasiones / que del sur a los rígidos Triones” (vv. 99-103). El ejercicio de alcanzar el cielo se mide con el de penetrar en las profundidades del alma, como si adelantara la definición burckhardtiana del renacimiento como descubrimiento del mundo y descubrimiento del hombre, aunque filtrado por el estoicismo, desde el que tratar de comprender la naturaleza y su ordenado discurrir y regir el discurso humano.

4. LA VISIÓN DEL PEREGRINO

Conjugando la doble categoría del tiempo y espacio, el *quando* y el *ubi* de la retórica clásica, en las dos partes de la obra la teoría o sintagma de los reyes daneses, como queda apuntado, trasciende el devenir temporal, por repetición, y se erige en paradigma, en tanto que el *locus* paradigmático es recorrido mientras se despliega en sintagma, que traza un programa de ascenso (de *accesus* al centro) por ascesis y depuración. Al desembocar

21 Se acerca a estos conflictos Elías Trabulse, *Ciencia y religión en el siglo XVII*, México, El Colegio de México, 1974.

el recorrido del peregrino en el núcleo del palacio de Hersholme, con su propia representación incluida tras la de las referencias precedentes, el lector alcanza también la relación que se establece entre las dos partes de la obra, al engarzar una cronografía que se mueve entre la historia y la leyenda y una corografía que acaba derivando en una écfrasis. En ella el arte, el del pintor pero también el del poeta, se presenta como una síntesis acabada de ucronía y de utopía, como representación de una maravilla, pues, aunque parte de la realidad histórica o geográfica, opera una mirada que produce la admiración por el acto mismo de la representación, cuando ésta alcanza la necesaria categoría artística. Así quedan perfiladas las dos claves mayores del poema, en estrecha relación: de una parte, la figura del peregrino; de otra, el arte gongorino, cuya obra mayor instaura el arquetipo de nuestro protagonista. En la *Selva* de Rebolledo volvemos a encontrarnos con el peregrino, pero con algunos cambios significativos en su perfil y su sentido. Tras los pasos confusos e inspirados trazados en la obra del cordobés, quien atraviesa las selvas dánicas trasciende la mera imagen de quien cruza los campos (*per-agrum*), para encarnar la conciencia del exiliado, la misma que alentaba en su creador. A través de sus ojos se extiende la mirada del expatriado ante lo exótico, lo extranjero, lo extraño, es decir, lo que está fuera y ajeno a él mismo, pero también lo que puede alcanzar la dimensión de lo maravilloso. La enajenación, brotada de la situación de exilio, introduce entre el objeto y el sujeto que lo mira una distancia, que tiende a salvar mediante el lenguaje como instrumento poético, surgido de la admiración, pero también causante del mismo efecto en su lector.

Con las *Soledades* como filtro e hipotexto, el poema de Rebolledo va de la historia al mito, hasta alcanzar la utopía del palacio de Hersholme como síntesis de las artes y de la mitografía, para acabar en la representación de sí mismo, como objeto suspendido y acabado en su propia imagen. El pasado recorrido en *L'Aula*, a través de las sucesivas generaciones de reyes, con su dinámica de siglos, desemboca en un presente estático y extático, que alcanza la naturaleza de mito por medio del arte, de la *fictio poetica*. El palacio es edificado, pero también puede ser pintado y descrito, en una transfiguración propia de la operación artística, metaartística, en este caso, más allá de la retórica figura ecfrástica. Con las *Soledades* como forma del contenido, las *Selvas dánicas* se ofrecen a la lectura como

síntesis de la epistemología barroca y culminación de sus modos expresivos²², al límite mismo de sus posibilidades, cuando de un sentido de la maravilla basado en el misterio, en la noción de la trascendencia, se desplaza a la capacidad de desentrañar, ordenar y aun transformar, con una amplia base en la experiencia, cuando no de la experimentación.

La maravillada visión de la naturaleza y de su representación artística (también de su transformación en palacio o su dominio por el gobierno humano) trasciende en los ojos del extranjero que contempla las novedades de Dania el pasmo que la visión de éstas le produce, y lo hace con la voluntariosa orientación de su mirada. Con ella el exiliado, el peregrino, confuso y perdido, puede hallar un punto de inspiración que, como en el encuentro que narra, lo acerca al sabio, con una distancia desde la que puede escrutar lo arcano, lo escondido en los cielos o en el interior de su alma, porque todo verdadero viaje es un viaje interior y porque el conocimiento, como en la epistemología estoica, lleva detrás de sí una ética, una precisa condición humana.

Los alcances de una nueva ciencia, cuyo despuntar se aprecia ya en el horizonte de mediados del siglo XVII, sobre todo en la Europa del norte que vive Rebolledo, podrían inducirnos la tentación de sustituir “inspiración” (la que guía los pasos del peregrino y los versos del poeta) por “ilustración”, en la frontera en que la maravilla deja paso a la luz de la razón²³. Sin embargo, el texto de Rebolledo es, sobre todo, la marca y la manifestación de las tensiones entre dos modelos de conocimiento: una epistemología de base barroca, donde impera el principio de la maravilla, y un atisbo de razón científica y experimental²⁴, la que se acerca a la

22 Trata ahora de estos puntos Nicolás M. Vivalda, *Del atalaya a los límites del Faetón: narrar la experiencia cognitiva en el barroco hispánico*, Potomac, Scripta Humanistica, 2013.

23 Rafael González Cañal, “El conde de Rebolledo y los albores de la Ilustración», *Criticón*, 103-104 (2008), pp. 69-80, se ha acercado a algunos aspectos de esta dimensión liminar del poeta entre dos épocas. También puede entenderse como indicio de la novedosa actitud, extendida hasta mediados del siglo XVIII, la opción estilística identificada como prosaísmo; véase del mismo investigador “El prosaísmo del conde de Rebolledo”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 84 (2008), pp. 169-186.

24 En su estancia danesa, Rebolledo despliega sus contactos diplomáticos con la reina Cristina de Suecia; a ella está dedicada la versión poética del libro de Job, *La*

modernidad. Ambas se nos ofrecen combinadas en distintas dosis, en un estado de equilibrio inestable, que sólo puede resolverse en el arte y, en particular, en la poesía, volcando la visión de la maravilla a través de la mirada del modelo gongorino y su andante peregrino, pero actualizados por el tiempo, la distancia y la experiencia vital.

constancia victoriosa (1655), para atraerla al catolicismo y, más determinante aún, a la causa política y militar del Imperio; Rebolledo actúa así casi en estrecha coincidencia con la estancia de René Descartes en la corte de Estocolmo, al amparo de la soberana. Véase Rafael González Cañal, “El conde de Rebolledo y la reina Cristina de Suecia: una amistad olvidada”, *Tierras de León*, XXVI, 62 (1986), pp. 93-108.

La presencia de Góngora en el pensamiento poético de José Ángel Valente¹

MARGARITA GARCÍA CANDEIRA

Universidad de Huelva

Título: La presencia de Góngora en el pensamiento poético de José Ángel Valente.

Resumen: Resumen: Este artículo analiza la interpretación que José Ángel Valente realiza de la personalidad poética y vital de Luis de Góngora. Partiendo especialmente de la obra ensayística del poeta gallego y de su biblioteca personal, trata de encuadrar la lectura valenteana en una serie de coordenadas críticas, personales y estéticas específicas, muy relacionadas por un lado con la poética de la retracción de Valente, de presupuestos antagónicos a la gongorina, así como con su experiencia biográfica y aproximación intelectual al exilio hispánico.

Palabras clave: José Ángel Valente, Luis de Góngora, *Soledades*, Exilio, Retracción.

Fecha de recepción: 24/9/2014.

Fecha de aceptación: 27/10/2014.

Title: The presence of Góngora in José Ángel Valente's poetic thought.

Abstract: This article analyses José Ángel Valente's interpretation of Luis de Góngora's poetic and vital personality. Departing mainly from Valente's theoretical production and from the observation of his private library, it tries to frame Valente's reading within a series of critical, personal and aesthetic coordinates. These are intimately linked to Valente's own poetics of retraction, which are antagonistic to Góngora's, and to his biographical experience and intellectual approach to Hispanic exile.

Key words: José Ángel Valente, Luis de Góngora, *Soledades*, Exile, Retraction.

Date of Receipt: 24/9/2014.

Date of Approval: 27/10/2014.

¹ A Julián Jiménez Heffernan.

En un trabajo sobre la relación de José Ángel Valente con los poetas metafísicos ingleses, Julián Jiménez Heffernan llama la atención sobre el impulso centrífugo que impele a la crítica a buscar los referentes de la obra valenteana en tradiciones foráneas (la mística, la judía, la árabe, las diversas literaturas europeas), produciendo entonces “un aislamiento intolerable de Valente con respecto a sus precursores reales”²; entre estos cita a San Juan, a Juan Ramón, a Machado, a Unamuno, a Lorca, pero también a Quevedo y, más llamativamente, a Góngora. Sin duda esta descompensación a la que se refiere Jiménez Heffernan tiene mucho que ver con la propia voluntad autorial de construir una figura caracterizada por cierta desterritorialización cosmopolita, pero lo cierto es que genera una laguna de desatención crítica en la que este artículo pretende adentrarse. El objetivo no es sino analizar la interpretación que, desde la segunda mitad del siglo XX, Valente realiza de la poesía y significación de Góngora en la historia, no solo literaria, de las letras españolas. Para ello, parto de tres recursos o fuentes fundamentales que testimonian el interés (no necesariamente unido al aprecio, como se verá) del poeta orensano por el autor de las *Soledades*. Son, en primer lugar, varios los ensayos en los que Valente perfila, con mayor o menor precisión y profundidad, la personalidad poética y vital de Góngora; en segundo lugar, la publicación en 1959, por parte de Valente y en colaboración con Nigel Glendinning, de una copia desconocida de las *Soledades* que ambos hallaron en la Biblioteca Bodleiana de Oxford. En tercer lugar, se empleará el valioso testimonio que suponen los libros de y sobre Góngora atesorados en su biblioteca personal, hoy custodiada en la Cátedra J. Á. Valente de la Universidad de Santiago de Compostela. El propósito de este trabajo es sobre todo desbrozar las claves de la aproximación de Valente a Góngora y situarlas en unas determinadas coordenadas críticas, pero también personales y poéticas que las hagan comprensibles, renunciando a enjuiciar en modo alguno la adecuación de los juicios valenteanos.

La lectura que Valente hace de Góngora se caracteriza, en primer lugar, por una disociación clave entre la obra y la persona, entre la escritura y la biografía del escritor barroco. Valente tiene una impresión negativa

2 Julián Jiménez Heffernan, “Barro que te reclama: Valente y los metafísicos ingleses”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 600 (2000), pp. 11-18 (p. 14).

de la poesía gongorina, que considera abigarrada y rígida, y no duda en considerar a Góngora como el autor más conservador y tradicionalista de nuestra historia literaria; para él, la cerrazón de su mundo poético lo aleja completamente de nuestra sensibilidad. Pero, al tiempo, Valente muestra respeto e interés por un personaje al que dota de una heterodoxia esquiva (dada por su posible ascendencia conversa y por su vejez pobre y marginada por el poder) y una altura intelectual, pero sobre todo moral y ética, que lo elevan por encima de una España pacata, cerrada y excluyente. Por esta supuesta subalternidad elitista y orgullosa halla Valente una vía de rehabilitación de Góngora, quien pasa a ser, de modo muy nítido, una figura espeacular en la que procura un reflejo de sus propias circunstancias históricas y vitales. Esta visión general que se acaba de perfilar está a su vez inflexionada por una evolución: parece como si el creciente aprecio de la vida del poeta influyera en una progresiva valoración de su obra. Pero lo fundamental es señalar que esta visión supone una cristalización magmática de posiciones críticas rastreables, que son el sustrato que Valente adapta y tamiza, con el fuerte sesgo valorativo y parcial de la lente interesada de sus propias ideas poéticas. Estas páginas tratarán de identificar estas fuentes críticas y de comprender la función que cumplen en la estética del autor de *Material memoria*. En primer lugar, se perfilará la visión que Valente expone de la obra de Góngora y de su significación; a continuación, se analizará la interpretación que hace de su figura biográfica. La posible convergencia de ambas lecturas en una poética compartida por ambos autores será objeto de unas breves y provisionales hipótesis finales.

En 1965, Valente, que vivía desde 1958 en Ginebra, publica en *Ínsula* un texto sobre la evolución de Miguel Hernández desde lo que él considera el pastiche barroco hasta el verso fresco y popular de *Viento del pueblo*; en él se encuentran las palabras más duras contra Góngora. Para explicar los inicios poéticos de Hernández, Valente hace referencia al influjo del poeta cordobés sobre los autores del 27 en los siguientes términos, sumamente peyorativos. La cita es extensa, pero muy representativa:

Son los años del Centenario de Góngora. Los centenaristas, vistos desde la perspectiva actual [1965], tienen un marcado signo conservador. La novedad o ímpetu de vanguardia con que puedan haber irrumpido en su medio nada quiere decir en contra de la anterior afirmación. Literariamente, el Centenario es un pronunciamiento en

favor del poeta de visión más retraída y angosta entre los que pueden representar la compleja herencia de nuestro Siglo de Oro. La genialidad de Góngora consiste en cierto modo en haber agotado casi de golpe las posibilidades de elaboración o transfiguración arbitraria de la realidad para ajustarla a la categoría o valor parcial de la belleza. Góngora opera sobre las formas más aparienciales de lo real; poeta del enigma verbal, lo es escasamente de la realidad enigmática. La poesía de Góngora se impone más como lujo o dosel de la realidad manifiesta que como necesidad de manifestación de la realidad oculta. Es evidente que, en ese sentido, son *Las Soledades* su obra maestra. El proceso de autonomía o suficiencia de la forma artística parece alcanzar en el poeta cordobés sus límites extremos. Por eso hay en la genialidad de *Las Soledades* algo aberrante, casi agresivamente monstruoso, obsesivo como un laberinto cuya salida se hubiese condenado³.

Una idea similar se repite de modo muy escueto en “La necesidad y la musa”, un texto de 1963, donde Valente, al hablar de la necesidad que tuvieron los del 27 de convertir, tras la guerra, la “experiencia solitaria en experiencia solidaria”, explica que Alberti rompe abruptamente con “los supuestos conservadores del centenario de Góngora”⁴. Se pueden repasar las acusaciones hechas a don Luis: la de generar una poesía en la que la complejidad de la forma o del lenguaje (lo que Valente denomina el “enigma verbal”) no es solidaria con una profundidad intelectual sino tan solo con un contenido banal e intrascendente: se queda en “las formas más aparienciales de lo real” pero no indaga en “la realidad enigmática” o en “la realidad oculta”. Este reparo está también en la base de otros acercamientos parciales a la obra de Góngora y lo propio vale, indirectamente, por lo que atañe a su aprecio por Quevedo, a quien considera dotado para la complejidad intelectual de la que Góngora carecería⁵.

-
- 3 José Ángel Valente, “Miguel Hernández: poesía y realidad”, en *Obras completas II. Ensayos*, ed. Andrés Sánchez Robayna, recopilación e introducción de Claudio Rodríguez Fer, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, pp. 176-185 (p. 177).
- 4 José Ángel Valente, “La necesidad y la musa”, en *Obras completas II. Ensayos*, ed. Andrés Sánchez Robayna, recopilación e introducción de Claudio Rodríguez Fer, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, pp. 158-165 (p. 163).
- 5 De hecho, Valente considera que uno de los detonantes en la evolución de Miguel Hernández hacia una poesía más “descarnada y directa” es precisamente la influencia creciente de Quevedo en él. José Ángel Valente, “Miguel Hernández: poesía y

Así, en un artículo sobre el *Cántico* de Guillén, escrito entre 1967 y 1970 (al menos dos años después del texto anterior), Valente muestra su reticencia ante un mundo poético caracterizado por el ajuste, el ensamblaje perfecto de piezas que expulsa cualquier vacío o cualquier desorden. Valente explica que Guillén se apoya en Góngora, pero, de modo ciertamente significativo, se inhibe a la hora de ratificar o no el juicio de Guillén sobre la ascendencia gongorina de la “geométrica precisión” de su mundo poético. Escribe:

Pero el propio Guillén no ha sido insensible –y no ya como poeta, sino como expositor de otros poetas– a esa forma de geométrica precisión que caracteriza su obra. Acaso él mismo la buscó en quienes pudo haber considerado como modelos. Tal es el caso de Góngora. A Góngora ha transferido Guillén (no es éste lugar para discutir el acierto de esa operación crítica) su propia visión del movimiento creador como adecuación o ajuste⁶.

Valente se refiere aquí a unas páginas de *Lenguaje y poesía*, libro de 1961 que recoge las conferencias dictadas por Guillén en la Cátedra Charles Eliot Norton de Harvard. En el capítulo dedicado a Góngora, Guillén definía la poesía del cordobés como “un lenguaje construido como un objeto enigmático, en todo su rigor” y destacaba la dimensión espacial,

realidad”, pp. 180-181. En “La formación del escritor como profesional”, un texto procedente del archivo del autor cuya segunda parte se compuso en Oxford en 1956, Valente propone a Quevedo como “de todos nuestros clásicos el más próximo a la preocupación y al sentir contemporáneos” y hace de él ejemplo del valor añadido que la formación intelectual y humanística supone para todo escritor. José Ángel Valente, “La formación del escritor como profesional”, *Obras completas II. Ensayos*, pp. 1036-1048 (pp. 1039-1040). La admiración por el autor de los *Sueños* se debe también al aprecio de su supuesta actitud contestataria y crítica ante el poder, como se deduce del retrato poetizado en la composición “A don Francisco de Quevedo, en piedra”, incluido en la colección *Poemas a Lázaro*. José Ángel Valente, *Obras completas I. Poesía y prosa*, ed. e introducción de Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, pp. 103-160 (pp. 143-145).

6 José Ángel Valente, “Cántico o la excepción de la normalidad”, en *Obras completas II. Ensayos*, pp. 118-124 (p. 120).

arquitectónica y material de sus versos⁷. En particular, señalaba una característica que parece hermanar la obra poética de ambos autores, y que Valente cita en su ensayo, sobre la condición optimista, armónica y ajustada del mundo estético gongorino: “Sus infinitos hallazgos –dice Guillén en unas palabras que cita Valente– nacen acordes a la visión más sana, más equilibrada de esa realidad que acepta y disfruta”⁸.

El título del texto sobre Miguel Hernández era precisamente el de “poesía y realidad” y, en efecto, son las relaciones entre ambos términos las que nos pueden dar la clave de la censura de Góngora, que tiene sus fuentes en posturas críticas muy destacadas: las de Dámaso Alonso, Alfonso Reyes o el propio Guillén, pero que Valente adapta a una poética que se sitúa en el lado opuesto de la gongorina. De todos ellos posee títulos en su biblioteca personal; Dámaso fue, además, su profesor de Filología Románica. Y las ideas de todos ellos son la base de las de Valente: hemos visto que su ataque se dirigía en primer lugar a la desproporción entre un lenguaje concebido como “enigma verbal” que no se correspondía con una profundidad intelectual. Esta opinión, que se remonta a reprobaciones ya presentes en los primeros comentaristas contemporáneos al poeta cordobés, encuentra sin embargo un amparo más directo en formulaciones de Guillén, Dámaso y Alfonso Reyes, como veremos a continuación. Valente poseía las obras completas del mexicano, a quien encomia diciendo que Góngora no había tenido un comentarista tan lúcido como él hasta el Lezama Lima de “Sierpe de don Luis de Góngora”, incluido en *Analecta del reloj* y publicado en 1937⁹. Y Reyes había expresado una idea similar a la de Valente cuando observa, en “Sabor de Góngora”, que “el cultismo es una exacerbación verbal”, un “preciosismo lingüístico”, mientras que el conceptismo quevediano era una “exacerbación ideológica”¹⁰. De modo relacionado, el desprecio hacia una poesía que recoge contenidos banales

7 Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía: algunos casos españoles*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 35.

8 *Ibidem*, p. 69.

9 José Ángel Valente, “Lezama: una imagen”, en *Obras completas II. Ensayos*, pp. 1276-1279 (p. 1277).

10 Alfonso Reyes, “Sabor de Góngora”, en *Obras completas VII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, pp. 171-198 (p. 189). Es un texto publicado por primera vez en 1928.

e intrascendentes late en las referencias de Dámaso Alonso al rechazo de lo humano que alejó a Góngora del romanticismo y del naturalismo¹¹, y en la siguiente advertencia de Guillén:

No busquemos en los grandes poemas algo sobre Dios, el alma, nuestro destino, porque esos poemas no se desenvuelven en dirección religiosa, metafísica, psicológica, moral. Don Luis nos ofrece –nada más, nada menos– una visión hermosa de la Naturaleza¹²

De ahí probablemente la impresión de caducidad y anacronismo de una poesía que, para Reyes y Dámaso, en una idea que hereda Valente, está muy lejos de nuestra sensibilidad. “No es ya nuestro poeta”, dice Reyes, porque “su filosofía de la vida nos sirve de muy poca cosa”¹³.

Pero la acusación, con tintes ideológicos, de conservadurismo a la poesía gongorina se debe al carácter dado, preexistente e inmutable de la realidad que conforma su mundo poético, que produce una sensación de clausura y asfixia. De algún modo, el pormenorizado análisis retórico y tropológico que realiza Dámaso de la obra de Góngora, así como su defensa de una dificultad franqueable en detrimento de la tan aireada oscuridad gongorina, presentan una poesía concebida como un jeroglífico cuya solución o sentido existe, de antemano, a la espera de que la técnica del lector lo encuentre, pero nunca lo cree o recree. Además, Dámaso lo explicita: en “Góngora y la literatura contemporánea”, y precisamente a raíz de la manida comparación con Mallarmé que hicieron los defensores de la poesía pura de principios del XX, Dámaso deja claro que “para Góngora el mundo de representaciones estéticas es un complejo formado, preexistente, tradicional”, mientras que para el francés es “un mundo inexistente, que se está formando y deshaciendo en todo momento de intuición poética, vario, nuevo siempre, cambiante...”¹⁴. Quizás por ello, y esta vez en otro texto, “Dos trabajos gongorinos de Alfonso Reyes”, no dude en tildar a Góngora de “revolucionario, como todo creador de una

11 Dámaso Alonso, “Góngora y la literatura contemporánea”, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 518-566 (p. 520).

12 Jorge Guillén, *op. cit.*, pp. 68-69.

13 Alfonso Reyes, *op. cit.*, p. 194.

14 Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 531.

nueva forma artística” pero, también, de “el más conservador de nuestros poetas” porque, señala, “la nota central de su arte es la de ser perfección, síntesis, condensación de anteriores elementos renacentistas”¹⁵. Como vemos, se trata de un diagnóstico idéntico al de Valente, aunque la carga valorativa quede más suspendida o atenuada. En el seno de este juicio sobre la condición de la realidad poética se puede situar el contraste que Valente (apoyándose nuevamente en Lezama) traza entre San Juan, que efectúa la “destrucción del sentido” con un lenguaje intransitivo, y Góngora, que procura el “esplendor del sentido”, que aparece como estático, inmutable y exhaustivo¹⁶.

Evidentemente, Valente se alinea con el primero en la defensa de una realidad poética dialéctica y en movimiento, que viene posibilitada por un lenguaje que renuncia a la clausura semántica para, al contrario, procurar una grieta o vacío que aparece como matriz creadora. Se pueden encontrar numerosas variaciones de esta idea sobre la que pivota su poética. No hay que olvidar la definición que propone de la mandorla, símbolo matricial con el que da título a su poemario de 1982, como “espacio vacío y fecundante” en un ensayo, “La experiencia abisal”, escrito en 1999, que es un auténtico recorrido sobre distintas formulaciones filosóficas y antropológicas del poder germinativo de la nada. Esta misma idea está presente en “El arte como vacío”, entrevista que hace a Chillida en colaboración con Francisco Calvo Serraller, y en “A propósito del vacío, la forma y la quietud”, otro texto teórico incluido en *Notas de un simulador* (1989-2000). Y de ella dan testimonio estas célebres frases de los “Cinco fragmentos para Antoni Tàpies” incluidos en *Material memoria*, de 1979:

15 Dámaso Alonso, “Dos trabajos gongorinos de Alfonso Reyes”, en *Estudios y ensayos gongorinos*, pp. 509-517 (p. 510).

16 José Ángel Valente, “Juan de la Cruz, el humilde del sinsentido”, en *Obras completas II. Ensayos*, pp. 307-310 (p. 309-310). Valente establece el contraste entre ambos en los siguientes términos: “A este límite extremo de la palabra nunca se ha llegado, dentro de la tradición nuestra, de más radical manera que en el caso de Juan de la Cruz. Radicalidad de la palabra, radicalidad de la experiencia. Se ha buscado o visto la radicalidad última de la palabra poética nuestra en Góngora. Es en Juan de la Cruz –sin perjuicio de la grandeza poética del cordobés- donde hay que buscarla” (p. 309).

Quizá el supremo, el solo ejercicio radical del arte sea un ejercicio de retracción [...] Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. Pues lo único que el artista acaso crea es el espacio de la creación. Y en el espacio de la creación no hay nada (para que algo pueda ser en él creado). La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación¹⁷.

Es obvio que Valente no parece encontrar en la obra de Góngora ningún valor que le sirva de referencia para su propia poética; por supuesto, reconoce la importancia del autor del *Polifemo* para la historia literaria. Pero esa lejanía estética puede explicar que, en sus ediciones de las *Soledades*¹⁸, solo encontramos marcas de lectura en la realizada por Dámaso Alonso (Valente maneja la tercera edición, de 1956, de un trabajo que había sido originariamente publicado en 1927) y que estas se relacionen con los cotejos efectuados para situar en la historia textual la copia manuscrita (con variantes de autor) que Valente halló en la Biblioteca Bodleiana de Oxford y presentó en 1959, en un artículo de *Bulletin of Hispanic Studies* escrito junto a Nigel Glendinning¹⁹. A este respecto hay que señalar un episodio de cierta relevancia para la historia externa de la crítica: el conflicto que surgió entre Dámaso y Valente a raíz de este hallazgo documental del poeta gallego. Dámaso se encontraba preparando una nueva edición de las *Soledades* para la que contaba con el manuscrito principal

17 José Ángel Valente, *Obras completas I. Poesía y prosa*, p. 387.

18 En la Cátedra José Ángel Valente de la biblioteca de Filología de la Universidad compostelana se conservan hasta cuatro ediciones de esta obra: la ya mencionada de Dámaso Alonso (*Las Soledades*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956, 3^a ed.); la publicada por Robert Jammes en 1994 (*Soledades*, Madrid, Castalia, 1994); la que preparó John Beverley en 1979 (*Soledades*, Madrid, Cátedra, 1979) y, por último, la edición que de nuevo Dámaso Alonso publicaría en 1982 y que es una reproducción del trabajo de 1927. Además, se guardan ejemplares de los sonetos gongorinos (*Sonetos completos*, edición, introducción y notas de Biruté Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1981), la edición que Alexander Parker hizo del *Polifemo* (*Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, 1983), la reproducción del manuscrito Chacón: *Obras de Don Luis de Góngora. Manuscrito Chacón*, Madrid, Real Academia Española, 1991-1992); y la cuarta edición de las *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1956) dispuestas por Juan e Isabel Millé y Giménez.

19 José Ángel Valente y Nigel Glendinning, “Una copia desconocida de las *Soledades* de Góngora”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVI, 1 (1959), pp. 1-14.

de Díaz de Rivas. Ambos se requieren recíprocamente sus materiales, ninguno de los dos cede y sus trabajos se publican por separado. El episodio deja un intercambio de cartas inéditas que ha reproducido parcialmente Fernández Rodríguez en la primera entrega de *Valente vital*, la biografía del poeta publicada en 2012²⁰. Esto origina un distanciamiento personal que venía a dilatar la reticencia de Valente hacia Dámaso, al que consideraba un profesor mediocre (así lo dice en una entrevista²¹) y del que le iban separando cada vez más convicciones poéticas y críticas²². Esta antipatía creciente tiene uno de sus frutos en el poema “Dámaso Alonso: imagen sucesiva”, de 1970.

Pero, volviendo a la poética, lo que Valente echa en falta es precisamente la falta, la grieta o el respiradero por el que se quiebre la clausura asfixiante de sus versos. Y la encontrará precisamente en la vida de Góngora, en la supuesta heterodoxia de un poeta anciano sumido en la pobreza, casi en el olvido, y que debe conducirse según las normas del disimulo para ocultar su ascendencia judía. Valente construye una imagen de Góngora como exiliado interior que procede de una lectura muy interesada y selectiva de determinadas fuentes, y que parece remitir a su intento de establecer un paralelo con su propia situación personal (de desengaño y de retiro) e histórica (respecto a una España caracterizada por la cerrazón opresora).

En “Oráculo manual o arte de la persona” (escrito en 1992) Valente desarrolla un argumento que encuentra ecos en otros lugares de sus ensayos.

20 Claudio Rodríguez Fer (ed.), *Valente vital (Galicia, Madrid, Oxford)*, Santiago de Compostela, Publicaciones de la Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética de la Universidade de Santiago de Compostela, 2012.

21 Sobre sus años en la universidad madrileña, le dice Valente a Claudio Rodríguez Fer en la entrevista que este le hizo a finales de los 90: “Tamén ensinaba alí Dámaso Alonso, pero Dámaso repetía sempre as mesmas cousas, non facía cursos novos”. José Ángel Valente y Claudio Rodríguez Fer, “Entrevista a José Ángel Valente: de Ourense a Oxford”, *Moenia*, 4 (1998), pp. 451-464 (p. 460).

22 Se podría decir que Valente echa en falta en Dámaso, y muy probablemente en la crítica española, que no se trascendiera el exhaustivo análisis retórico y estilístico con una atención a los problemas intelectuales y filosóficos que reflejan los textos. Se lo reprocha al trabajo crítico que Dámaso realiza sobre San Juan, y enmarca dicha carencia en “la falta de relación entre poesía y pensamiento, [...] grave y persistente de nuestra modernidad”. Cf. José Ángel Valente, “Formas de lectura y dinámica de la tradición”, en *Obras completas II. Ensayos*, pp. 703-712 (p. 708).

Aquí, sitúa a Gracián en el conjunto de una serie de personajes del XVII caracterizados por una posición de marginalidad o desajuste: son “grandes figuras veladas o secretas” entre las que está “el enigmático y cerrado personaje que fue Góngora”²³ (657). Esta condición dislocada del cordobés viene dada, en primer lugar, por la marginación creciente respecto al poder y por una vejez lastrada por las penurias económicas. Así,

no sólo el Góngora hermético e irónico de la memorable respuesta al obispo Francisco Pacheco: “que si mi poesía no ha sido tan espiritual como debiera, que mi poca teología me disculpa, pues es tan poca, que he tenido por mejor ser condenado por liviano que por hereje”. Hablo también del Góngora del regreso de la Corte a Córdoba, después del brutal acuchillamiento de Villamediana, harto de pretender y simular y de halagar y de no recibir, el Góngora enfermo que, a fuerza de borrarse o ser borrado, pierde toda memoria de sí: “el poeta español –dice Spinoza en el escolio de la proposición XXXIX de la *Ética*– que había caído enfermo y que, aunque ya curado, entró en tal olvido de su vida pasada que no creía que las narraciones y las tragedias que había compuesto fuesen obra suya”. Tal sucedía un año antes de su muerte en 1627. El poeta enigmático perdido en los laberintos de su desmemoria. ¿Borraba así todo rastro de su persona humillada, de su perfil de fracasado pretendiente en un mundillo paseado por la arrogancia estúpida o brutal del hombre de poder?²⁴.

A continuación, Valente explica la obra de Gracián desde la necesidad de desarrollar un comportamiento discreto, *prudente*, caracterizado por la opacidad y el recato, para esquivar los mecanismos metamorfoseantes del omnímodo poder absolutista: el *Oráculo manual* es ante todo “un arte de la supervivencia individual”, una auténtica “ética de la occultación” para la que Valente halla conexión con la “teología del secreto” propuesta por Yerushalmi a propósito del “encubrimiento sistemático de su propia espiritualidad criptoejercida por los marranos españoles en los siglos XVI y XVII”²⁵. Es decir, lo que ocultaban o disimulaban era su condición con-

23 José Ángel Valente, “El «Oráculo manual» y el arte de la persona”, en *Obras completas II. Ensayos*, pp. 656-662 (p. 657).

24 *Ibidem*, p. 657.

25 *Ibidem*, p. 661.

versa. Y en un artículo algo posterior sobre Edmond Jabès, Valente es aún más explícito a la hora de explicar que este *modus vivendi* defensivo de los conversos se hacía de algún modo patente en figuras como Cervantes o el mismo Góngora:

En ese clima –suficientemente documentado en la historia y en la literatura– de inestabilidad social y psíquica, se desarrolla un estilo o arte de ser persona que en otras ocasiones he llamado la “ética de la ocultación” y que, a mi entender, podría tener manifestación notoria en los esquivos o resbaladizos perfiles biográficos de personajes de tan densa significación como Cervantes o Góngora, por no mencionar a Fernando de Rojas o a Isaac Cardoso, objeto este último de una obra tan reveladora del tema que aquí nos ocupa como la de Yosef Yerushalmi²⁶.

La cuestión de la ascendencia judía de Góngora ha sido profusamente estudiada, pero la biblioteca de Valente nos deja dos testimonios valiosos: acostumbrado a subrayar y anotar sus libros, vemos que marca solamente las referencias a cuestiones biográficas en las monografías de Robert Jammes y de Emilio Orozco. En el libro de Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, de 1987, señala el capítulo “Prosperidad y decadencia” y los pasajes sobre la conveniencia económica de hacerse racionario en 1602²⁷, su decisión de hacerse sacerdote ante el empobrecimiento familiar²⁸ o su afición al juego²⁹. Pero las más significativas son las marcas en las páginas donde Jammes alude a la condición judía de la abuela materna del poeta (Anexo I)³⁰ y a la supuesta insensibilidad gongorina ante los rumores sobre su condición (Anexo I y II)³¹.

Algo muy similar sucede con el libro de Orozco, *Introducción a Góngora*, cuya edición de 1984 emplea Valente. En él señala la referencia a

26 José Ángel Valente, “Edmond Jabès: judaísmo e incertidumbre”, en *Obras completas II. Ensayos*, pp. 662-673 (pp. 668-669).

27 Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, p. 14.

28 *Ibidem*, p. 17.

29 *Ibidem*, p. 19.

30 *Ibidem*, p. 22.

31 *Ibidem*, pp. 22-23.

la amnesia final del cordobés³², la respuesta a la carta de Pacheco³³, pero sobre todo el apartado “Sobre la supuesta ascendencia de Góngora de «cristianos nuevos»” y la conclusión de Orozco sobre una incidencia real de esta en su personalidad, pues podría haber causado inhibiciones biográficas y poéticas en su comportamiento. Destaca un párrafo en el que el crítico afirma que “algo profundo de la psicología de don Luis respondió a esa condición, aunque fuese confusa, de su origen de judaizante” (Anexo III)³⁴. Es palmario que son justamente las ideas que Valente emplea para conformar el retrato vital de Góngora ya visto. Pero, además, se traslucen las tesis de Américo Castro, a quien Valente leyó con atención (posee numerosos ejemplares en la biblioteca, aunque sin marcas³⁵), cuyo libro *La realidad histórica de España* había reseñado ya en 1955³⁶, y a quien conoció personalmente durante su estancia en Oxford, en algún momento de sus años entre el 55 y el 58, por mediación de Jiménez Fraud, con el que Valente tuvo mucho contacto. En una entrevista realizada en 1999, recuerda que el antiguo director de la Residencia de Estudiantes fue quien se lo presentó en su casa, aunque no precisa la fecha³⁷.

Es precisamente desde este contexto desde donde comprenderemos mejor la naturaleza de la lectura selectiva de Valente: son textos escritos en

32 Emilio Orozco Díaz, *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984, p. 54.

33 *Ibídem*, pp. 33-34.

34 *Ibídem*, pp. 150-151.

35 Así, se conservan custodiados en la mencionada Cátedra los volúmenes *Aspectos del vivir hispánico*, Madrid, Alianza, 1970; *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1961; *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Buenos Aires, Losada, 1948; *Españoles al margen*, Madrid, Júcar, 1973; *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer, 1972 y *La realidad histórica de España*, México, Porrúa, 1954.

36 Con el título de “Una nueva versión de *España en su historia*” se publica la recensión, muy laudatoria, que Valente realiza de *La realidad histórica de España*, la obra que Castro publica en 1954 y que era una versión corregida de *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, editada por primera vez en 1948. José Ángel Valente, “Una nueva versión de España en su historia”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 68-69 (1955), pp. 268-273.

37 Cuenta a José Méndez sobre su relación con Jiménez Fraud: “Allí en su casa conocí a Américo Castro. [...] Con su exquisita educación te decía: «venga esta tarde que a Américo le interesaría mucho conocerle». Cf. José Ángel Valente y José Méndez, “Siempre he querido estar solo: Entrevista a José Ángel Valente”, *Revista Residencia*, 8, 1999. Enlace: www.residencia.csic.es/bol/num8/valent.htm.

sus años de Oxford (1955-58) y Ginebra (1958-1985), es decir, durante su exilio voluntario y, algunos, ya en sus años de Almería (en donde se instala en 1985). El exilio aparece en Valente como una noción compleja sobre la que se cifra una triple proyección: histórica, personal o autorial y poética: de ella son indicativas múltiples formulaciones que hallan una síntesis muy elocuente en el ensayo “Poesía y exilio”, que Valente leyó como ponencia inaugural del encuentro internacional sobre el exilio poético español en México, celebrado en la capital del país en mayo de 1993.

Valente comienza estableciendo una analogía explícita entre la España áurea y la de posguerra: apoyándose en Bataillon³⁸, explica que un mismo esplendor europeísta y aperturista es estrangulado en ambos casos por una represión que causa la dispersión de poblaciones que no casan con una idea monolítica de la españolidad. Desde el exilio del 39 se reflexiona sobre el exilio de los judíos tras 1391 y 1492, y Valente participa en una contralectura de la historia mostrando su especial atracción por los elementos amputados; evidentemente, esta postura se halla en consonancia con su atención creciente a la tradición mística, judía y árabe durante esos años y a su defensa como constitutivas de una europeidad más amplia e integral.

En el seno de esta analogía más amplia podemos localizar la proyección personal y autorial de Valente, que encuentra en Góngora, un auténtico exiliado interior, un correlato indirecto de su soledad marginal y orgullosa al mismo tiempo. Valente cierra el texto “Poesía y exilio” mencionando la figura de Cernuda como ejemplo de esta misma cualidad. Pero es significativo que lo remate reproduciendo los versos finales del poema cernudiano “Góngora”, incluido en *Como quien espera el alba* (1947), que aluden a la condición “vencida” y “exaltada” del poeta cordobés que acaba perdido en el olvido:

38 “No le pareció posible a Marcel Bataillon concluir su Erasmo en España sin evocar lo que, desde el punto de vista de una renovación profunda de la vida española, tienen en común con el movimiento erasmista del siglo XVI tanto el movimiento krausista del siglo XIX como sus derivaciones inmediatas, la Institución Libre de Enseñanza sobre todo, que en una honda y lenta remoción de muy sumergidos sustratos llevan a la historia nuestra, en poco más de medio siglo, a los umbráles de la modernidad con la República de 1931”. José Ángel Valente, *Obras completas II. Ensayos*, p. 678.

Gracias demos a Dios por la paz de Góngora vencido;
Gracias demos a Dios por la paz de Góngora exaltado;
Gracias demos a Dios, que supo devolverle (como hará con nosotros),
Nulo al fin, ya tranquilo, entre su nada³⁹.

El resto del poema recrea la imagen de un Góngora caracterizado por una soledad asumida como precio de la independencia y de la conciencia de la propia valía: Cernuda presenta al poeta como “[e]l andaluz envejecido que tiene gran razón para su orgullo” y dice en otro verso que “[ya] restituye el alma a soledad sin esperar de nadie / Si no es de su conciencia [...]”⁴⁰. La visión crítica de Valente es parcialmente similar –también es similar la situación vital y poética de Cernuda: exiliado en una universidad británica⁴¹, orgulloso y solitario⁴²– y con ella Valente participa, si bien crítica y no líricamente, en una línea contemporánea de interpretación de Góngora como un modelo ético más que poético que ha sido estudiada, entre otros, por Ponce Cárdenas, Trabado Cabado, Arellano o Roses Lozano⁴³.

Pero el exilio, además, se une a la idea del vacío como clave de una poética basada en cierta espera carencial: “el acto creador”, explica Valente en el mismo ensayo, “supone un movimiento exílico, una retracción, una distancia” en la que tiene lugar la promesa⁴⁴. Se aproxima así a la noción de judeidad, que tiene también que ver con la escritura en la medida en

39 José Ángel Valente, *Obras completas II. Ensayos*, p. 690.

40 Luis Cernuda, “Góngora”, *Antología poética*, Madrid, Cátedra, p. 209.

41 Cernuda se marcha a Londres en 1938.

42 No hay que olvidar que Cernuda viaja a Londres en 1938 y que permanecerá como lector en la Universidad de Cambridge durante varios cursos.

43 Jesús Ponce Cárdenas, “Imagen de Góngora en cinco poetas contemporáneos”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 18 (2000), pp. 295-318; José Manuel Trabado Cabado, “Pablo García Baena y la tradición áurea. Intertextos gongorinos y la mediación de Cernuda en tres poemas de «Fieles Guirnaldas Fugitivas»”, *Tropelías: Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada*, 9-19 (1998-1999), pp. 439-459; Ignacio Arellano, “El poeta como paria social en Cernuda. Glosas al poema «Góngora»”, *Revista Signos*, XXX, 41-42 (1997), pp. 5-27; Joaquín Roses Lozano, “Códigos, poética y ética en «Góngora» de Luis Cernuda”, *Glosa: Anuario del Departamento de Filología Española y sus Didácticas*, 2 (1991), pp. 271-288.

44 José Ángel Valente, *Obras completas II. Ensayos*, p. 683.

que ambas se sitúan para Valente en la espera del advenimiento, en una postura de apertura posibilitada por la incertidumbre. Justo lo que la poesía gongorina no tiene, según la visión valenteana.

Sin embargo, esta conexión entre creación y retirada, entre creación e inhibición, puede dejar un margen para una poética compartida que no podemos sino apuntar de modo absolutamente tentativo e hipotético. Podemos preguntarnos en qué medida la retracción está en la base de muchos procedimientos poéticos identificados en Góngora y que tienen que ver con la preterición y la reticencia: me refiero a la dialéctica entre alusión y elusión apuntada por Dámaso Alonso, a la prolíjidad verbal que retrasa la idea según la formulación de Guillén, al mecanismo de la ocultación propuesto por Mercedes Blanco o al desplazamiento temático identificado por Orozco⁴⁵. Explicaba Valente que la ética del ocultamiento era también una estética; en este punto pueden converger, tangencialmente y con muchos matices, los versos de Valente o Góngora y, por supuesto, convertirse en objeto para un trabajo ulterior.

45 Dámaso Alonso, “Alusión y elusión en la poesía de Góngora”, *Revista de Occidente*, 56 (1928), pp. 177-202; Jorge Guillén, *op. cit.*, p. 41; Mercedes Blanco, “El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza”, *Criticón*, 43 (1988), pp. 13-36; Emilio Orozco, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 170-187.

Notas

“Tan lejos de mi tierra...”: Nota sobre un modelo homérico de Garcilaso

ROLAND BÉHAR

Escuela Normal Superior, París

Título: “Tan lejos de mi tierra...”: Nota sobre un modelo homérico de Garcilaso.

Resumen: Este breve ensayo quiere arrojar alguna luz sobre los posibles ecos homéricos de la cláusula final del soneto XVI de Garcilaso de la Vega, “Para la sepultura de don Hernando de Guzmán”. Analizando distintos pasajes de la *Iliada* y de la *Odisea*, sus traducciones del s. XV y algunos epitafios poéticos compuestos en torno a Janus Láscaris, se muestra que el soneto de Garcilaso recupera una fórmula poética de larga tradición, aprovechándola para lograr un efecto final lleno de resonancias antiguas.

Palabras clave: Garcilaso de la Vega, Homero, *Antología griega*, Janus Láscaris.

Fecha de recepción: 12/9/2014.

Fecha de aceptación: 10/11/2014.

Title: “Tan lejos de mi tierra...”: Note on Garcilaso’s Homeric Model.

Abstract: This brief essay aims to shed some light on possible Homeric echoes of the final clause of Garcilaso de la Vega’s XVIth sonnet, “Para la sepultura de don Hernando de Guzmán”. By analysing some passages of the *Iliad* and of the *Odyssey*, their XVth century translations and some poetic epitaphs which were composed in the circle of Janus Lascaris, we show how Garcilaso recovers a poetic formula which had a long tradition and makes use of it in order to produce a final effect full of antique resonances.

Key words: Garcilaso de la Vega, Homer, *Greek Anthology*, Janus Láscaris.

Date of Receipt: 12/9/2014.

Date of Approval: 10/11/2014.

A modo de epígrama funerario, el soneto XVI de Garcilaso de la Vega (“No las francesas armas odiosas...”) conmemora al hermano menor, don Hernando de Guzmán, muerto por la peste que asoló Nápoles durante el asedio de la ciudad por las tropas francesas de Lautrec en 1528:

Para la sepultura de don Hernando de Guzmán

No las francesas armas odiosas,
en contra puestas del airado pecho,
ni en los guardados muros con pertrecho
los tiros y saetas ponzoñosas;

no las escaramuzas peligrosas,
ni aquel fiero rüido contrahecho
d'aquel que para Júpiter fue hecho
por manos de Vulcano artificiosas,
pudieron, aunque más yo me ofrecía

a los peligros de la dura guerra,
quitar una hora sola de mi hado;

mas infición de aire en solo un día
me quitó al mundo y m'ha en ti sepultado,
Parténope, tan lejos de mi tierra¹.

5

10

En un reciente artículo, Antonio Ramajo Caño ha brindado una convincente interpretación de conjunto del soneto². Desde la ficción de la prosopopeya del difunto, el último verso del soneto –“Parténope, tan lejos de mi tierra”– expresa con un elevado grado de *pathos* la melancolía de quien yace en tierras lejanas de su patria, utilizando para ello, según parece, la traducción castellana del sintagma latino *tam longe a patria*. Ramajo Caño remite a Catulo, LXVIIIa, v. 97 (“*nunc tam longe non inter nota sepulcra...*”), donde el poeta llora la muerte de su hermano, lejos de la península italiana, así como a la *Antología palatina*, donde figura el epitafio de Esquilo concebido por Diodoro. La referencia principal de Ramajo Caño es sin embargo el comentario de Fernando de Herrera, que afirma en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* que “es commiseración de epitafios”³. En sus *Notas a Garcilaso* (ms. 3888 de la Biblioteca Nacional

1 Garcilaso de la Vega, *Obra poética*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Editorial Crítica, 1995, p. 39.

2 Antonio Ramajo Caño, “No las francesas armas...: la huella clásica en un epitafio de Garcilaso”, *Criticón*, 113 (2011), pp. 19-33.

3 Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, p. 397.

de Madrid), Juan Fonseca se hace eco de la opinión de Herrera al afirmar que “en las inscripciones antiguas, cuando uno muere lejos de su tierra, es fórmula ordinaria poner *tam longe a patria*”. Merecería un examen separado la cuestión de la posibilidad de una fuente epigráfica para el soneto de Garcilaso, que no podemos abrir aquí. Y Ramajo Caño añade que es muy probable, también, la alusión al supuesto epitafio de Virgilio (“*Mantua me genuit; Calabri rapuere; tenet nunc / Parthenope: cecini pas- cua, rura, duces*”).

En un ensayo más reciente sobre la fortuna del epitafio vernáculo en la España del s. XVI, Jesús Ponce Cárdenas, quien eleva a Garcilaso a la dignidad de *inventor* del epitafio poético vernáculo en España, escribe justamente acerca del uso que se hace de la fórmula *tam longe a patria* en la *Antología griega*:

El tópico *tam longe a patria* aparecía formulado ya en una serie de epigramas de la *Anthologia Graeca*, como el *Epitafio de Esquilo* (VII, 40): “Esquilo –dice esta piedra sepulcral– yace aquí, el gran hombre, *lejos de su patria cecropia*, al borde de las canas aguas sículas del Gela. ¡Qué envidiosa rabia, ay, tienen los hijos de Teseo contra los talentos!” (t. IV, p. 75). También puede leerse en otro *Epitafio* atribuido nebulosamente a Platón (VII, 259): “Nacidos en Eubea, en Eretria, aquí junto a Susa nos hemos recostado. ¡Oh cuán lejos está de nuestra patria!” (t. IV, p. 167). El *Epitafio de Seleuco* (VII, 376), redactado por Crinágoras, ofrece otro testimonio: “Mas él apenas ha gozado de su juventud y despojado de tantas cualidades, en el extremo de Iberia, *lejos de Lesbos, yace extranjero* sobre una orilla inexplorada” (t. V, p. 12). Otro ejemplo similar puede espigarse en el *Epitafio de Polixeno* (VII, 398): “y él reposa *lejos de la eolia Esmirna*” (t. V, p. 22). Por último, el *Epitafio de Periclea*, compuesto en forma de diálogo por Agatías Escolástico aún presenta dicho motivo (VII, 552): “–¿Por qué te cubre entonces la tierra del Bósforo? –Pregúntale a la Parca, que me ha concedido una tumba extranjera, *lejos de mi patria*” (t. V, pp. 89-90)⁴.

4 Jesús Ponce Cárdenas, “El epitafio hispánico en el Renacimiento: textos y contextos”, *e-Spania*, 17 (2014), <http://e-spania.revues.org/23300>, nota 19.

Bastaría probablemente la sola autoridad de la *Antología griega* para justificar el empleo del sintagma por parte de Garcilaso. Sin embargo, se pueden aducir otros empleos poéticos anteriores al toledano, a la vez más antiguos y más recientes que los de la *Antología*, que debieron contribuir a inspirarle la cláusula final de su soneto.

El equivalente griego de la fórmula “*tam longe a patria*” ya se halla varias veces en Homero. En el mismo inicio del primer canto de la *Ilíada*, Agamenón responde al sacerdote Crises que su hija no se liberará de la esclavitud antes de la vejez y seguirá viviendo en Argos, “lejos de su patria” – “*τηλόθι πάτρης*” (*Ilíada*, I, 30). El significado fúnebre de este mismo sintagma se consolida con su uso en el segundo canto de la *Odisea*, cuando Euriclea se lamenta: “El divino Ulises ha muerto, lejos de su patria, entre gente desconocida” – “*ό δ’ ὥλετο τηλόθι πάτρης / διογενῆς Όδυσεὺς ἀλλογνάτῳ ἐν δήμῳ*” (*Odisea*, II, 365-366)–. En el noveno canto de la *Ilíada*, el vate griego recurre a palabras semejantes, durante el discurso de Ulises a Aquiles para mitigar su furia y persuadirle de que vuelva al combate, evocando la vana muerte de tantos guerreros griegos ante los muros de Troya, “*έκας Ἀργεος ἵπποβότοιο*”, que la tradición española ulterior suele traducir: “lejos de Argos criadora de caballos”, pero cuya frecuente traducción latina, durante el *Quattrocento*, rezaba: “*procul a patria*” (*Ilíada*, IX, 246). Así se documenta, después de la traducción de Leonzio Pilato del siglo XIV⁵, en la de Lorenzo Valla⁶ y en aquella, muy parcial, de las *Orationes Homeri* de Leonardo Bruni; y así se vierte en el siglo XV al castellano⁷. El sintagma “tan lejos de mi patria” encuentra

5 Para dar tan sólo un ejemplo: el *τηλόθι πάτρης* de *Ilíada*, I, 30 queda traducido por Leonzio Pilato: “*Nostra in domo in Argo procul patria...*” (Véase Attilio Hortis, *Studi sulle opere latine del Boccaccio con particolare riguardo alla storia della erudizione nel medio evo e alle letterature straniere*, Trieste, J. Dase, 1879).

6 Esta traducción había sido encargada a Valla en torno a 1440, en Nápoles, por Alfonso V el Magnánimo, lo cual pudo ayudar a su conocimiento en tierras hispanas; véase Juan Ruiz Calonja, “Alfonso el Magnánimo y la traducción de la *Ilíada* por Lorenzo Valla”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXIII (1950), pp. 109-115. Se publicó repetidas veces, en Brescia (1474 y 1497) y en otros lugares, hasta 1541.

7 Para una comparación entre la versión de Valla y la de Bruni, que traduce tan sólo los versos 222-605 del canto noveno, véase Peter Thiermann, *Die Orationes Homeri des Leonardo Bruni Aretino. Kritische Edition der lateinischen & kastilianischen Überset-*

pues sus orígenes en la tradición homérica y, a partir de allí, se difunde por una multiplicidad de canales de transmisión, desde la epigrafía⁸ y la epigramática griega y helenística⁹ hasta las traducciones renacentistas de Homero. En todos los casos, el sintagma se suele utilizar en un contexto bélico, para expresar con un *pathos* peculiar la desdicha del guerrero valeroso cuyos restos no descansan en la tierra de sus ancestros, de la que está separado mediante un mar –situación bastante parecida a la del exilio napolitano del hermano de Garcilaso–.

Un primer caso interesante de imitación neolatina de la fórmula homérica sería cuando Petrarca, en su *Africa* (VI, 587), pinta el viaje de regreso de Aníbal desde Italia hacia su tierra natal, para contrarrestar la invasión de ésta por el héroe del poema de Petrarca, el joven Escipión. Después del peligro de Cribdis y Escila, sus navíos pasan a la altura del Etna y ya se vislumbra el puerto de Siracusa donde en la Antigüedad perecieron los griegos, “lejos de Argos”:

*Iam Syracusanus famoso litore portus
Apparet, sulcantque fretum, quo bella gerentes
Tam longe a patria, Furiis urgentibus, olim
Argolice periere rates¹⁰.*

zung, mit Prolegomena & Kommentar, Leiden, E. J. Brill, 1993, p. 211. Para la versión latina (*ibidem*, p. 70): “*Ac vereor equidem vehementer, ne has illius minas dii confirment nobisque fatale sit in Troia procul a patria diem obire.*” La versión castellana reza (*ibidem*, p. 71): “E reçélome mucho que aquestas amenazas suyas los dioses las confirmen e nos sea fadado fenesçer nostro postrímero día en Troya, lueñe de nuestra tierra.” Es de notar que una primera versión castellana de la *Iliada* (British Library, ms Add. 21245), de mediados del siglo XV, realizada de modo incompleto a partir de la traducción de Pier Candido Decembrio, para los cantos I-V, y de la de Bruni, para el canto IX, nos informa acerca de la traducción del arriba mencionado pasaje del canto I: “e yo la terné en el mi palaçio de Argos, lexos desta tierra, donde texerá luengas telas e siempre guardará nuestro lecho” (cf. Guillermo Serés, *La traducción en Italia y España durante el siglo XV. La “Ilíada en romance” y su contexto cultural*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997, p. 106).

- 8 Así en IG II² 12473 y sobre todo IG II² 13532, epigrama funerario para un tal Plutarco de Ática, hoy conservado en el British Museum:
<http://epigraphy.packhum.org/inscriptions/main?url=oi%3Fkey%3D345763%26bookid%3D5%26region%3D1%26subregionid%3D71>.
- 9 Véase el elenco de fuentes aducido en Jesús Ponce Cárdenas, *op. cit.*
- 10 Pétrarque, *L'Afrique*, trad. Rebecca Lenoir, Grenoble, Jérôme Millon, 2002, p. 266.

La fórmula *tam longe a patria* se aplica aquí a los barcos griegos que, cegados por las Furias, llevaron en épocas remotas el horror bélico a Sicilia, en un episodio de la guerra del Peloponeso que Petrarca conocía por el relato de Justino (*Historia universal*, IV, 5). En cuanto expedición colectiva de los griegos lejos de su patria, presenta cierto parecido, aunque con final opuesto, con la expedición contra Troya. El puerto siracusano guardaba el recuerdo de los miles de griegos muertos *tam longe a patria* en la catástrofe de la expedición ateniense de 415-413¹¹.

Nada indica que Garcilaso haya tenido un conocimiento directo del *Africa* –que sí figuraba en las ediciones de la obra latina de Petrarca–, pero no cabe descartarlo, así como no se puede excluir su conocimiento de la *Laurea occidens* del *Bucolicum carmen*, recientemente sugerido por Antonio Gargano a propósito de otro soneto de tonalidad funeraria de Garcilaso: el XXV (“¡Oh hado secutivo en mis dolores...”)¹². Sea como fuere, tanto en Petrarca como en Garcilaso, el lugar tan lejano de la patria es un puerto de la Italia meridional al que la guerra ha traído al llorado difunto, ya desde el Oriente griego, ya desde el Occidente hispánico. Vendría aún a confirmar esta posibilidad de una inspiración petrarquista el recuerdo de los vv. 33-34 del segundo *Triunfo de la Fama*, donde Petrarca escribe, a propósito de una serie de griegos cuya fama llega hasta su tiempo, que “*a tutti fu crudelmente interdetta / la patria sepoltura*”¹³.

Junto con la de Homero, la autoridad de Petrarca consolidaría en todo caso la fortuna del motivo durante el Renacimiento. La vena de las colecciones de epitafios típicas del gusto epigráfico humanista –de la cual la primera muestra impresa es el *Liber de epitaphiis*¹⁴, pero que manifiestan

11 Cabría preguntarse si Petrarca fue consciente de la proximidad de su fórmula con las fórmulas de la *Ilíada* y de la *Odisea*, ya que la traducción de Homero que hizo para él Leonzio Pilato es claramente posterior a la redacción del *Africa*.

12 Véase Antonio Gargano, “Reescrituras garcilaianas”, en *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad media y el Renacimiento*, ed. Cesc Esteve, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 83-112 (pp. 100-103).

13 Francesco Petrarca, *Triunfos*, ed. bilingüe de Guido M. Cappelli, Madrid, Cátedra, 2003, p. 270.

14 Véase Ludwig Bertalot, “Die älteste gedruckte lateinische Epitaphiensammlung”, en *Collectanea variae doctrinae Leoni S. Olschki, bibliopolae florentino, sexagenario*

también numerosos manuscritos— se nutrió de este tipo de imagen a la vez bética y teñida con la melancolía del recuerdo del desastre.

En un contexto más cercano a Garcilaso, Janus Láscaris recoge la fórmula homérica en un epitafio griego que escribe a Johannes Argyropulos, pero para jugar con la idea de un exilio fructífero para las letras latinas. Este epitafio reza en la traducción latina, hecha por Antonio Maiorano discípulo de Láscaris —y que se conoció después por ser citada en los *Elogia virorum illustrium* (1546) de Pablo Jovio—:

*Hoc Argyropylos, patria procul alta sophiae
Dogmata qui coluit, conditum in tumulo.
Dat patria huic nomen, sacrum dat Roma sepulchrum,
Nescio quae potior huic fuerit patria:
Illa genus nomenque dedit, verum inclyta Roma
Nutravit, coluit, perpetuoque tenet¹⁵.*

La *interpretatio nominis* da aquí la clave del epigrama: el nombre y el genio de Argyropulos (Ἄργυρόπονδος, el “hijo de Argyros”, pero casi, paronomásticamente, “de Argos”) le vienen dados por su patria griega (Argos), de la que se encuentra alejado, con lo cual debe ahora su vida y su eterno reposo a la que sería su segunda patria, Roma. El epitafio de Argyropulos sigue un movimiento binario imitado de aquel, ternario, del epitafio poético de Virgilio: “*Mantua me genuit; Calabri rapuere; tenet nunc / Parthenope [...]*”. La introducción del motivo homérico de la patria de la que el escritor, como si fuera otro héroe épico, se halla alejado, le ofrece al poeta Láscaris la ocasión de una variación creativa sobre el motivo conocido del epitafio de Virgilio.

obtulerunt Ludwig Bernalot, ed. Giulio Bertoni [et alii], Munich, J. Rosenthal, 1921, pp. 1-28.

15 Paolo Giovio, *Gli Elogi degli Uomini illustri*, ed. Renzo Meregazzi, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1972, p. 61. También se cita en los *De Graecis illustribus Linguae Graecae literarumque humaniorum instauratoribus, eorum vitis, scriptis, et elogis, Libri duo. E Codd. potissimum MSS. Aliisque authenticis ejusdem Aevi Monumentis deproprompsit Humphredus Hodius, S.T.P. Haud ita pridem Regius Professor et Archidiaconus Oxon.* [...], Londres, Impensis Caroli Davis, 1742, p. 195, de donde se toman los dos ejemplos siguientes.

Un epigrama de su amigo Michele Marullo al mismo Láscaris recoge este juego ya tópico sobre la tristeza de la lejanía que se convierte en alegría, cuando la lejanía es la de la guerra y de los golpes de la Fortuna y la proximidad la del coro de las Musas¹⁶. Más cercano aún al soneto de Garcilaso es el *Epitaphium Lascaris*, dedicado por Francesco Maria Molza (1489-1544) a la muerte de Janus Láscaris, en 1535 –y, por tanto, posiblemente ya posterior al soneto de Garcilaso para la muerte de su hermano–. Molza retoma la fórmula homérica para brindar a su lector la imagen inversa de un humanista que tuvo que huir de su Grecia natal ensangrentada por la furia otomana y descansa ahora felizmente *tam procul hic patria*¹⁷. Para honrar al mismo Láscaris, Marullo y Molza retoman pues exactamente el juego epigramático que él elaboró en honor a Argyropulos y contribuyen con ello a la difusión del motivo de origen homérico. Es probable, además, que la referencia homérica cobre de nuevo toda su pertinencia por la acción humanística de Láscaris, dado el profundo conocimiento de la *Ilíada* que el griego demuestra con la publicación, bajo la protección de León X, del *Homeri interpres pervetustus* (Roma, en casa de Angelo Colocci, 1517), es decir, de los escolios homéricos antiguos.

Tanto Argyropulos como Láscaris son autores griegos exiliados en tierras italianas y se puede suponer que la fórmula homérica “*τηλόθι πάτρης*” –modelo de *tam longe a patria*– despertara en Láscaris una emoción especial. Asimismo, no le debían de dejar insensible los epitafios de

16 Ibídem, p. 250: “*Jane, vatis amor tui, / Unus qui patria tam procul a domo / Secessu frueris tamen, / Et contentus humo vivis in hospita. / Felix, quem neque turbidi / Bello- rum strepitus, nec creperae vices / Terrent, et gravis alea / Fortunae, indocilis stare loco diu: / Sed sacri medius chori / Musarum, facili pectore despicis / Prave quae populus nocens / Miramur [...]*”.

17 “*Lascaris hic situs est Ianus, quo sospite Graium / Res olim fractæ non potuere capi: / Hic etenim in Latium dilectas Pallade Athenas / Detulit, et gemino mox dedit ore loqui. / Sæpe etiam regumque animos, populosque feroce / Cecropio flexit tum sale, tum numeris. / Annosi donec confectum viribus avi, / Exilio obrepens curva senecta dedit. / Felicem ante omnes, solio qui pulsus avito, / Tam procul hic patria contegeretur humo!*”. Citado por el *Thesaurus Epitaphiorum veterum ac recentium selectorum ex antiquis inscriptionibus, omnique scriptorum genere. Non sine delectu et ingenioso ordine ante XX et quod excurrit annos in partes tributus duodecim, opera ac studio R. P. Philippi Labbe Bit. S. I. publicam emissus in lucem, París, Apud Danielem Horthemels, 1686*, p. 278, pero también en los *De Graecis illustribus*, op. cit. p. 262.

aquella *Anthologia graeca, sive Florilegium diversorum epigrammatum* que él mismo publicó por primera vez en 1494 en Florencia, bajo la protección de los Medici, creando para ello nuevos tipos de imprenta: aquella edición supuso el comienzo de la fortuna de la *Anthologia graeca* –donde las reminiscencias homéricas son más que numerosas– que luego se difundiría por toda Europa, también con los numerosos viajes de Láscaris. Residió en Italia, en Francia e incluso en España, unos meses después de la batalla de Pavía, hasta noviembre del 1525¹⁸. Poco después, Láscaris publicaría sus propios *Epigrammata* (París, Josse Bade, 1527), redactados tanto en griego como en latín, difundiendo un ejemplo preclaro de imitación de los epigramas antiguos. No resulta necesario, pues, pensar en el papel que el cretense Demetrio Ducas tuvo desde su magisterio alcaláinó en la difusión en España del gusto por los epigramas a la manera antigua¹⁹. Bastan para ello los viajes de Láscaris, y más si se recuerda que, como embajador del rey de Francia en Venecia y, luego, con su presencia en España, Láscaris frecuentó a personajes muy cercanos a Garcilaso, si no a Garcilaso mismo, como a Andrea Navagero y a su compañero de viaje, Marin Sanudo²⁰.

Este papel de Láscaris se confirma con el uso de la fórmula *tam longe a...* por parte de dos figuras poéticas neolatinas de primera magnitud, Andrea Navagero y Giovanni Pontano. En efecto, Navagero recurre a ella en su *Veris descriptio, Ad Turrium*, para la descripción de la monstruosa muerte de Itys a manos de su madre Tracia, evocada como muy alejada de la primavera que dibuja el poeta:

*Absumptum mater Thracia plorat Itym.
Di bene, quod nostrae tam longe a finibus orae
Exactum hoc dira est in regione scelus.
Heu puer infelix, matri dum bracchia tendit*

18 Véase al respecto Massimo Ceresa, "Giano Lascaris", *Dizionario bibliografico degli Italiani*, 63, 2004, http://www.treccani.it/enciclopedia/giano-lascaris_%28Dizionario-Biografico%29/

19 Sagrario López Poza, "La difusión y recepción de la *Antología Griega* en el Siglo de Oro", en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, PASO-Universidad de Sevilla, 2005, p. 41.

20 Véase John Whittaker, "Janus Lascaris at the Court of the Emperor Charles V", *Thesaurismata*, 14 (1977), pp. 76-109.

*Assueto cupiens se implicuisse sinu,
Illa ferox animi, caecoque agitata furore
Avulsum duro diripit ense caput²¹.*

De nuevo, la fórmula *tam longe a...* se relaciona con la evocación de la triste muerte de un joven héroe. Hay que recordar que Boscán, y probablemente también Garcilaso, conocieron a Navagero en Granada en 1526, con lo cual, incluso si éste publicó sus poemas sólo en 1530, en Venecia, debió de ejercer de intermediario directo entre Láscaris y los jóvenes poetas españoles.

Otra mención del giro *tam longe a* se encuentra en el *De Tumulis liber* de Giovanni Pontano (1429-1503), también en un contexto funerario: el poeta oriundo de Umbria se dirige en su libro escrito en Nápoles a su difunta tía, de la que se encuentra alejado y por tanto imposibilitado para rendirle el debido homenaje²². Sin embargo, el uso que hace Pontano de la fórmula es el más distante de todos los aquí mencionados respecto al uso que hace Garcilaso de ella. Cuando se podría haber supuesto un papel predominante del modelo pontaniano en la conformación de la poesía funeraria garciliiana –además, explícitamente relacionada con la ciudad partenopea, en el caso del soneto XVI–, esta distancia sólo confirma que se ha de privilegiar la hipótesis de la influencia más o menos directa de Janus Láscaris, cuya huella en el desarrollo del arte epigramático hispánico aún queda por estudiar²³.

21 *Andreae Naugerii patricii Veneti Orationes duae, Carminaque nonnulla*, Venecia, Tacuinus, 1530, fol. XXXI.

22 Giovanni Pontano, *Carmina*, ed. Benedetto Soldati, Florencia, G. Barbera, 1902: *Tumulus Nellae materterae. Pontanus loquitur: "Nec patria profugus puer exutusque bonorum, / Nella, tibi aut tumulos aut pia iusta dedi, / Nec pro blanditiis lacrimas, pro munere vitae / Mortis dona tuo persolvi cineri. / Nella, vel affectus matris, vel munus obibas, / Nella, mihi nutrix, Nellaque mater eras. / Nunc procul a patria senior iam dona feretri / Et iusta et cineri debita persolvo: / Aeternum mihi, Nella, vale, ac requiesce sepulcro, / Et valeant cineres, et mihi mater, have."* Agradezco a Liliana Antonelli, atenta estudiosa napolitana del *De Tumulis*, la mención de esta ocurrencia pontaniana del motivo.

23 Posibles puntos de partida bibliográficos serían, además del artículo de Sagrario López Poza arriba citado, los trabajos clásicos de James Hutton, *The Greek Anthology in Italy to 1800*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1935, y *The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands to 1800*, Ithaca,

Son múltiples, pues, las posibles vías de influencia sobre Garcilaso de la *Anthologia Planudea* –combinada o no con su fuente homérica–, pero todo parece apuntar a un vínculo bastante directo con la figura del maestro griego que, desde los tiempos de la Accademia de Lorenzo el Magnífico, suscitaba en Italia y, con las Guerras de Italia, en toda Europa, la admiración de los humanistas y de los poetas.

N.Y., Cornell University Press, 1946, así como Susanna de Beer, K. A. E. Enenkel y David Rijser (eds.), *The Neo-Latin Epigram: A Learned and Witty Genre*, Lovaina, Leuven University Press, 2009. Para los contactos de Garcilaso con los ambientes humanistas italianos, véase ahora Eugenia Fosalba, "Implicaciones teóricas del alegorismo autobiográfico en la Égloga II de Garcilaso: estancia en Nápoles", *Studia aurea*, 3 (2009), pp. 39-104; y "El exordio de la *Epístola a Boscán*: contexto napolitano", *Studia aurea*, 5 (2011), pp. 23-47.

Estudio y edición del *Prólogo al Discurso de los tufos* de Bartolomé Jiménez Patón (a propósito de Francisco de Cabrera y la polémica gongorina)¹

MARÍA JOSÉ OSUNA CABEZAS

Universidad de Sevilla

Título: Estudio y edición del *Prólogo al Discurso de los tufos* de Bartolomé Jiménez Patón (a propósito de Francisco de Cabrera y la polémica gongorina).

Resumen: En este trabajo se estudia y edita el *Prólogo al Discurso de los tufos* de Bartolomé Jiménez Patón, escrito por Francisco de Cabrera. El estudio y edición de este texto permiten aportar más datos sobre el autor y establecer interesantes relaciones personales y literarias entre diversos participantes en la polémica gongorina: Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Tomás Tamayo de Vargas, Francisco de Cascales, Gutierre Marqués de Careaga y el propio Cabrera.

Palabras clave: Polémica gongorina, Francisco de Cabrera, *Discurso de los tufos*.

Fecha de recepción: 14/9/2014.

Fecha de aceptación: 28/10/2014.

Title: Study and Edition of the *Preface to the Discurso de los tufos*, by Bartolomé Jiménez Patón (in relation to Francisco de Cabrera and the 'Góngora Polemic').

Abstract: In this work, it is analysed and published the prologue to Bartolomé Jiménez Patón's *Discurso de los tufos*, written by Francisco de Cabrera. The study and edition of this text can provide additional about the author and establish interesting literary and personal relationships among diverse participants in the gongoresque controversy: Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Tomás Tamayo de Vargas, Francisco de Cascales, Gutierre Marqués de Careaga and Cabrera himself.

Key words: Gongoresque controversy, Francisco de Cabrera, *Discurso de los tufos*.

Date of Receipt: 14/9/2014.

Date of Approval: 28/10/2014.

1 El presente artículo forma parte del plan de trabajo del Proyecto I+D+i El canon de la lítidca áurea: constitución, transmisión e historiografía (III), FFI 2011-27449, del Ministerio de Ciencia e Innovación.

I. INTRODUCCIÓN

Durante el reinado de Felipe IV, y con la anuencia del Conde Duque de Olivares, se propician una serie de reformas políticas encaminadas a poner freno al progresivo deterioro que estaba sufriendo la nación. Para este fin se crea la Junta Grande de Reformación, que se marca varios objetivos: mejorar las costumbres, reprimir el lujo y reformar lo tocante a los vicios, abusos y cohechos presentes en la sociedad del momento. Así, se empezó proponiendo la reforma de los cuellos y se continuó con reformas que atacaban los excesos en los trajes y adornos y con censuras contra la moda de los copetes² y guedejas³ en los hombres. Todo esto se materializó fundamentalmente en dos prohibiciones. La primera de ellas, por pregón de 13 de abril de 1639, prohibía que

[...] ninguna mujer, de cualquier estado y calidad que sea, pueda traer ni traiga guardainfante⁴, ni otro instrumento ni traje semejante, excepto las mujeres que con licencia de las Justicias públicamente son malas de sus personas y ganan por ello; a las cuales solamente se les permite el uso de los guardainfantes, para que los puedan traer libremente y sin pena alguna⁵.

La segunda de ellas se promulga el 13 de abril del mismo año de 1639 y viene a ordenar que “ningún hombre pueda traer copete o jaulilla⁶, ni

2 *copete*: “cierta porción de pelo, que se levanta encima de la frente más alto que lo demás, de figura redonda o prolongada, que unas veces es natural y otras postizo” (*Aut.*).

3 *guedaja*: “el cabello que cae de la cabeza a las sienes, de la parte de adelante” (*Aut.*).

4 *guardainfante*: “cierto artificio muy hueco, hecho de alambres con cintas, que se ponían las mujeres en la cintura, y sobre él se ponían la basquiña” (*Aut.*).

5 Rafael González Cañal, “El lujo y la ociosidad durante la privanza de Olivares: Bartolomé Jiménez Patón y la polémica sobre el guardainfante y las guedejas”, *Criticón*, 53 (1991), pp. 71-96 (p. 74).

6 *jaulilla*: “un adorno para la cabeza hecho a manera de red” (*Aut.*).

guedejas con crespo u otro rizo en el cabello, el cual no pueda pasar de la oreja”⁷.

Con carácter previo a estas pragmáticas, se había creado un caldo de cultivo propicio para estas reformas a través de la publicación de diversos textos que reclamaban una intervención política clara. Entre ellos, cabe destacar los siguientes:

- *Nueva Premática de reformación contra los abusos de los afeites*⁸, *calzado, gudejas, guardainfantes, lenguaje crítico, moños, trajes y exceso en el uso del tabaco*, de fray Tomás Ramón. Zaragoza, Diego Dormer, 1635.
- *Discurso contra males trajes y adornos lascivos. A Felipe IV, el mayor Señor del Orbe y a sus supremos Consejos de Justicia y Estado. Rogación en detestación de los grandes abusos en los trajes y adornos nuevamente introducidos en España*, de Alonso Carranza. Madrid, María de Quiñones, a costa de Pedro Coello, 1636.
- *Memorial en defensa de las mujeres de España y de los vestidos y adornos de que usan*, del Licenciado Arias Gonzalo. Lisboa, Antonio Álvarez, 1636. Se trata de un texto en respuesta del anterior.
- *Invectiva en discursos apologéticos. Contra el abuso público de las gudejas*, de Gutierre Marqués de Careaga. Madrid, María de Quiñones, a costa de Pedro Coello, 1637.
- *Reforma de trajes*, de fray Hernando de Talavera, e ilustradas por Bartolomé Jiménez Patón. Baeza, Juan de la Cuesta, 1638.
- *Discurso de los tufos, copetes y calvas*, de Bartolomé Jiménez Patón. Baeza, Juan de la Cuesta, 1639, aunque escrito entre los años 1624-1625.

González Cañal⁹ ha estudiado los principales argumentos que se repiten en estos textos y en otros escritos de moralistas y religiosos del siglo XVII y de siglos anteriores. Dichos argumentos pueden resumirse en los siguientes:

7 Rafael González Cañal, *op. cit.*, p. 74.

8 *afeite*: “el aderezo o adobo que se pone a alguna cosa, para que parezca bien, y particularmente el que se ponen las mujeres para desmentir sus defectos, y parecer hermosas” (*Aut.*).

9 Rafael González Cañal, *op. cit.*, pp. 71-96.

- Los vestidos y adornos se relacionan con el pecado.
- Si todo el mundo tiene acceso al lujo y a las galas, se puede generar una confusión social, llegándose así a la indistinción de clases. Además, puede conducir incluso a una confusión entre los sexos.
- La preocupación por los adornos es síntoma de una sociedad ociosa. Así, la nobleza española no está preocupada por asuntos militares, sino por cuestiones que contribuyen a su decadencia y a su afemina-ción.
- La inversión en lujo acarrea también un problema de índole econó-mica, pues el gasto aumenta y esto repercute en las haciendas.

2. *DISCURSO DE LOS TUROS, COPETES Y CALVAS*

En este contexto histórico y literario hay que situar el *Discurso de los tufos, copetes y calvas* de Bartolomé Jiménez Patón. La obra se estructura de la siguiente manera:

- Portada. Aquí Patón se presenta como Maestro, Escribano del Santo Oficio y Correo Mayor del Campo de Montiel y Catedrático de Elo-cuencia. Asimismo, dirige el libro al *Príncipe de las Eternidades Jesús Nazareno, Rey de Reyes y Señor de Señores*.
- *Aprobación de don Tomás Tamayo de Vargas, coronista del Rey Señor Nuestro*, otorgada en Madrid, en 12 de julio de 1628.
- *Suma del Privilegio*, por diez años, despachada ante Juan Laso de la Vega, en Madrid, el 20 de agosto de 1628.
- *Tasa*, dada por Francisco de Arrieta, Escribano de Cámara del Rey, en Madrid, el 28 de marzo de 1639.
- *Fe del Corrector*, dada por el Licenciado Murcia de la Llana, en Ma-drid, el 10 de marzo de 1639.
- Aprobaciones y licencias del Licenciado Abad Ferrezuelo y fray To-más de Contreras, fechadas respectivamente en Villanueva de los In-fantes, el 23 y el 29 de noviembre de 1627.
- Carta *Al Doctor don Gutierre Marqués de Careaga, señor de la casa solariega de Careaga, Alcalde de las guardas de Castilla y caballería de España*, escrita en Villanueva de los Infantes el 8 de enero de 1638. No olvidemos que en el mismo año de 1638 el Marqués de Careaga

había dado a conocer un texto con una temática muy similar a la obra de Patón: *Invectiva en discursos apologeticos. Contra el abuso público de las guedejas.*

- *Prólogo del Padre fray Francisco de Cabrera, predicador de la Orden de San Agustín, natural de la ciudad de Antequera, a don Jerónimo Antonio de Medinilla y Porres, caballero del hábito de Santiago, señor de las villas de Bocos y Remolino y Rozas, caballerizo del Rey señor nuestro, y su corregidor en la provincia y ciudad de Córdoba.* Está datado en Antequera, a 2 de mayo de 1637.

- *Dedicatoria al Príncipe de las Eternidades Jesús Nazareno, Rey de Reyes y Señor de Señores.*

- *Discurso de los tufos, copetes y calvas*¹⁰.

- *Satisfacción a cierta objeción que se opuso de un lugar de los Cantares.* Se trata de un texto dirigido a los que mostraron alguna oposición o inconveniente a la publicación de la obra.

- *Protesta de la fe católica, por el Maestro Bartolomé Jiménez Patón.* Quizás por problemas para imprimir algunas de sus obras, Patón se vio obligado a firmar este texto el 16 de febrero de 1625 y a incluirlo también aquí. En él se somete a la voluntad de la Iglesia y declara la veracidad de su sentimiento religioso. Para mayor autenticidad, lo firma ante distintos miembros de la Inquisición de Villanueva de los Infantes, entre los que se encuentra su amigo Ballesteros Saavedra.

- *Al Excelentísimo señor don Gaspar de Guzmán, conde, duque, gran canciller. Don Francisco de Quevedo Villegas, caballero de la Orden de Santiago, señor de la villa de la Torre de Juan Abad, deseoso de la reformación de los trajes y ejercicios de la nobleza española.* Se trata de la famosa *Epístola satírica y censoria* de Quevedo, publicada por primera vez en este texto de Patón¹¹.

- *El licenciado Francisco de Cascales, regente de la Cátedra de san Fulgencio en la ciudad de Murcia.* Se trata de un elogio de Cascales a la obra de Patón, fechado en 1633.

10 Para un resumen de los principales argumentos que maneja Patón, véase Rafael González Cañal, *op. cit.*, pp. 88-90.

11 Para más datos, véanse los siguientes trabajos: Abraham Madroñal, “Un fragmento oculto de Quevedo en el *Discurso de los tufos*, de B. Jiménez Patón”, *Perinola: Revista de Investigación Quevediana*, 12 (2008), pp. 335-340, y Abraham Madroñal, *Humanismo y filología en el Siglo de Oro: en torno a la obra de Bartolomé Jiménez Patón*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 2009, pp. 118-139.

- *Al maestro Bartolomé Jiménez Patón, salud y todo bien, en su estudio de Villanueva de los Infantes.* Es una carta escrita por Lope de Vega en Madrid, el 5 de noviembre de 1627.

3. FRANCISCO DE CABRERA Y LA POLÉMICA GONGORINA

De todos los autores que intervienen en el *Discurso de los tufos*, sin duda el que más nos interesa es Francisco de Cabrera, al que venimos atribuyéndole en distintos trabajos la paternidad de uno de los textos más interesantes de la polémica gongorina: *Soledad primera, ilustrada y defendida*¹², que se incluye dentro de lo que se ha dado en llamar textos en respuestas al *Antídoto* de Jáuregui, entre los que se encuentran, además del nuestro, los siguientes: las notas marginales puestas al *Antídoto* por Díaz de Rivas, Francisco de Amaya, Sebastián de Herrera y Rojas, y otros¹³; las décimas anónimas “Antídoto ha intitulado”¹⁴; el *Antiantídoto* de Amaya¹⁵; el “papel” del alférez Estrada¹⁶; *Anti-Jáuregui del licenciado D. Luis de la*

-
- 12 María José Osuna Cabezas, *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2009, pp. 29-33; “Francisco de Cabrera en el contexto de la polémica gongorina”, en *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. Patrizia Botta, Vol. III: *Siglo de Oro (prosa y poesía)*, ed. María Luisa Cerrón Puga, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 438-444; y “La polémica gongorina: respuestas al *Antídoto* de Jáuregui”, *Etiópicas: Revista de Letras Renacentistas*, 10 (2014), pp. 189-207.
- 13 Para más datos, véase Robert Jammes, “L’ *Antidote* de Jáuregui annoté par les amis de Góngora”, *Bulletin Hispanique*, LXIV (1962), pp. 193-215.
- 14 Fueron publicadas por Eunice Joiner Gates, *Documentos gongorinos*, México, Colegio de México, 1960, p. 152.
- 15 Este texto, considerado la primera reacción al *Antídoto*, se ha perdido. Para más datos, véase el número XXI del Catálogo de Robert Jammes (ed.), Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 634-637.
- 16 Conocemos la existencia de este texto solo por la mención que se hace de él en el *Anti-Jáuregui del licenciado D. Luis de la Carrera*, publicado por Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote: Biografía y estudio crítico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1925, p. 569: “y aquí bien pienso que V.m. dijera «banastos» o «cestos», cosa tan ordinaria como en sus Rimas «piltrafa», «gatafa», «dizque», «quizque» y «morro»; sin los que remito al Papel del alférez Estrada en defensa de D. Luis de Góngora”.

*Carrera*¹⁷; el *Examen del “Antídoto”* de Francisco Fernández de Córdoba, abad de Rute¹⁸; la “nota de cierto advertente”¹⁹, que redactará también un *Opúsculo contra el “Antídoto”*²⁰; las *Anotaciones y defensas* de Pedro Díaz de Rivas, así como sus *Discursos apológeticos*²¹; las *Décimas del Padre Luis de Guzmán contra las sofisterías del “Antídoto”*²²; la *Soledad primera, ilustrada y defendida*; y, como dice Jammes, “todo lo que no nos ha llegado, cuya existencia ignoramos”²³.

Cuando editamos este texto de la polémica gongorina, *Soledad primera, ilustrada y defendida*, nos encontramos con diversos problemas. Uno de ellos fue establecer la autoría, porque el manuscrito donde se inserta este texto es, en principio, anónimo. No obstante, del testimonio se pueden extraer algunos datos sobre su posible autor:

- Es de Antequera: en los ff. 63r-63v, dice: “[...] y no la merece menor [estimación] la traducción que della hizo el licenciado Luis

17 Puede leerse en Miguel Artigas, *ibidem*, pp. 587-605. Para más datos, véase Robert Jammes (ed.), *op. cit.*, pp. 656-658.

18 Es, sin duda, el texto más importante de todos los que respondieron al *Antídoto*. Fue publicado por Miguel Artigas, *op. cit.*, pp. 400-467. Para otros datos, cf. el número XXIV del Catálogo de Robert Jammes (ed.), *op. cit.*, pp. 645-649. No olvidemos que Francisco Fernández de Córdoba había escrito antes también *Apología por una décima del autor de las “Soledades”*, texto muy breve limitado a la palabra “apologizar”, que había sido utilizada por Góngora en una de las composiciones que escribe en su defensa y que Jáuregui había censurado. Para más datos, véase el número XX del Catálogo de Robert Jammes (ed.), *ibidem*, p. 634. Asimismo, para la lectura del texto, véase la edición de Eunice Joiner Gates, *op. cit.*, pp. 144-151.

19 Fue publicada por Eunice Joiner Gates, *ibidem*, p. 143.

20 Es un texto breve, publicado por Miguel Artigas, *op. cit.*, pp. 395-399. Para más datos, sobre todo los referentes a su posible autor y fecha, cf. el número XXXVII del Catálogo de Robert Jammes (ed.), *op. cit.*, pp. 671-672.

21 Para el primer texto, véase el número XXV y para el segundo el XXVI del Catálogo de Robert Jammes (ed.), *ibidem*, pp. 650-656.

22 Este texto ha sido estudiado y editado por María José Osuna Cabezas, “Décimas del Padre Fray Luis de Guzmán contra las sofisterías del *Antídoto* (Estudio y edición)”, *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 14, 2 (2008), pp. 27-43.

23 Robert Jammes (ed.), *op. cit.*, p. 621.

Martín(ez) [sic] de la Plaça, elegante espíritu de Antequera, dulcísima patria mía”²⁴.

- Es poeta o, al menos, aficionado a la poesía, ya que en el f. 64r pone un soneto, compuesto por él mismo, dedicado a Cartago, y hecho a imitación del estilo de Góngora²⁵.

- Manifiesta su deseo de comentar a Claudio en el f. 111v: “Querrá Dios que algún día tengamos ocio para cumplir un deseo de ver un buen escrito sobre tan fértil obra”²⁶.

- Es amigo de Francisco de Amaya, al que en repetidas ocasiones le da las gracias por haber compartido con él información sobre el significado de algunos versos de las *Soledades* o por haberle aportado referencias interesantes al respecto²⁷. Por este motivo, Blecua dice que tal vez nuestro autor pudo estudiar en Salamanca, donde conocería a Amaya²⁸. Nosotros no estamos de acuerdo, pues fácilmente se pudieron conocer en Antequera, de donde era también Amaya y donde pasaba los veranos. Precisamente en Antequera comenzó a escribir su *Antiantídoto*²⁹.

- Conoció a Góngora, tal y como se desprende de estas palabras: “[...] el sentido es que el estambre que hilaren las Parcas sea plata cardada por la felicidad que les desea, y así me dijo el mismo don Luis que era éste su pensamiento”³⁰ (f. 125v, al comentar el v. 898 de la *Soledad primera*).

Basándose solo en estos datos, Jammes señala: “[...] sospecho que el autor [...] podría ser el padre Francisco de Cabrera”³¹. Siguiendo esta sospecha,

24 María José Osuna Cabezas, *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida*, p. 235.

25 Puede leerse el soneto en María José Osuna Cabezas, *ibidem*, p. 237.

26 *Ibidem*, p. 339.

27 Cf. los ff. 32v, 46v, 55r, 70r-70v y 93r-93v: María José Osuna Cabezas, *Góngora vindicado*, pp. 158, 195, 217, 252-253 y 302.

28 Cf. José Manuel Blecua, “Una nueva defensa e ilustración de la *Soledad primera*”, en *Hommage to John M. Hill: in memoriam*, Indiana, University, 1868, pp. 113-122. Reeditado en *Sobre poesía de la Edad de Oro (ensayos y notas eruditas)*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 213-233 (p. 214).

29 Para más datos, véase Robert Jammes (ed.), *op. cit.*, p. 636.

30 María José Osuna Cabezas, *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida*, p. 367.

31 Robert Jammes (ed.), *op. cit.*, p. 658.

comenzamos a interesarnos por quién era este Francisco de Cabrera. Algunos datos encontrados sobre él se recogieron en el estudio que precedía a la edición del texto³² que venimos mencionando y otros datos los hemos ido aportando en trabajos sucesivos³³.

La primera información importante es que este Francisco de Cabrera es citado en la lista de autores que defendieron a Góngora, publicada por Ryan, quien indica:

Don Francisco de Cabrera (1589-1649). Natural de Antequera, Agustino, y según Nicolás Antonio, cultivó con fruto la poesía, así en latín como en castellano. Su única obra impresa que se ha conservado es *Remedios espirituales y corporales para curar y preservar el mal de peste...*, 1649. De sus *Ilustraciones* de Góngora no se encuentra nada³⁴.

Merece la pena que reproduzcamos también todo el pasaje que le dedica Nicolás Antonio, porque matiza y aumenta lo recogido en el párrafo anterior:

Natural de Antequera, de la Orden de San Agustín, hombre culto tanto en las letras sagradas como en las profanas, escribió con acierto poesías en latín y en castellano, era además aficionado a los estudios genealógicos, de cuya materia tratan sus *Stemmata*, o *Iconismi familiarium Baeticae illustrium Ponciorum et Cordobarum* y también algunos otros de ciertos nobles, que sus conciudadanos guardan en sus casas. Pero solo publicó: *Remedios espirituales y corporales para curar y preservar el mal de peste*. Se publicó en 1649, en folio. Dejó escrita en fichas una obra histórica de mayor envergadura, que D. Francisco del Real y Cabrera, nieto de un hermano o de una hermana del autor, creemos que aún no ha publicado. Se trata de: *La historia de la ciudad*

32 María José Osuna Cabezas, *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida*, pp. 29-33.

33 María José Osuna Cabezas, “Francisco de Cabrera en el contexto de la polémica gongorina”, pp. 438-444 y “La polémica gongorina: respuestas al *Antídoto* de Jáuregui”, pp. 189-207.

34 Hewson A. Ryan, «Una bibliografía gongorina del siglo XVII», *Boletín de la Real Academia Española*, 33 (1953), pp. 427-467 (pp. 451-452).

de Antequera, sus grandesas y antigüedades. Murió a los LXVIII años de edad el día I de octubre de MDCXLIX³⁵.

La información que nos da Nicolás Antonio sobre el libro dedicado a Antequera se completa con otra de Tomás Muñoz y Romero, quien al enumerar en su *Diccionario* los libros referentes a la ciudad de Antequera, sitúa en el número cuatro la:

Descripción de la fundación y antigüedad, lustre y grandesas de la muy loable ciudad de Antequera, obra póstuma del muy reverendo padre maestro Fr. Francisco de Cabrera, hijo suyo y religioso del orden de San Agustín. Sácala a luz pública D. Luis de la Cueva, canónigo de esta ciudad, con algunas adiciones de su tiempo hasta el presente año de 1679³⁶.

Efectivamente, la edición realizada por Luis de la Cueva, más algunas otras refundiciones, es lo que ha llegado hasta nosotros³⁷. Aunque Francisco de Cabrera, según estas informaciones, no la llegó a publicar en vida, parece que al menos desde 1629 ya la estaba concibiendo, pues, desde Antequera, con fecha de 24 de febrero de 1629, escribe una carta a Rodrigo Caro, al que, entre otras cosas, comenta:

35 Según esto, habría nacido en 1581, no en 1589, como se señala en el párrafo anterior. Nicolás Antonio, *Biblioteca Hispana Nueva o de los escritores españoles que brillaron desde el año MD hasta el de MDCLXXXIV: Ahora se edita por primera vez, traducida al castellano de la que fue revisada, corregida y ampliada por el autor mismo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, tomo I, p. 413. Puede consultarse también, en latín, en *Bibliotheca Hispana Nova*, Madrid, Visor, 1996, tomo I, p. 411.

36 Tomás Muñoz y Romero, *Diccionario bibliográfico-histórico de los antiguos reinos, provincias, ciudades, villas, iglesias y santuarios de España*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1858, p. 18.

37 Para más datos sobre estas ediciones, véase Inmaculada Osuna Rodríguez, «Las ciudades y sus *Parnasos*: poetas y varones ilustres en letras en la historiografía local del Siglo de Oro», en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 2006, pp. 233-283, especialmente las pp. 246-247, 254, 271 y ss.

De mucha importancia me fuera a mí el poder comunicarme a V.m. más de cerca por tener un cuidado entre manos de las Antigüedades de Antequera, en que se explican e ilustran las inscripciones que conserva el muro de esta ciudad (que son muchas) en que V.m. puede servir a todos de Corifeo. Pero de la suerte que me fuere posible, habré de consultarle por cartas, y remitirle algunos cuadernos³⁸.

Esta carta es además interesante porque en ella se menciona a Juan de Aguilar³⁹, a Tamayo de Vargas y a Lorenzo Ramírez de Prado, los tres amigos y defensores de Góngora. Teniendo esto en cuenta, más la amistad que le unía a Francisco de Amaya, parece que nuestro Cabrera pertenecía o se relacionaba con un círculo muy cercano al cordobés. En este sentido, y ahondando en la amistad que le unía a Francisco de Amaya, es interesante señalar que este lo menciona en una de sus cartas dirigidas a Pellicer a propósito de haberle pedido este que le enviase el *Examen del “Antídoto”* del abad de Rute:

En lo que vuestra merced manda le envíe los demás papeles, procuraré buscarlos y los remitiré. La *Apología* de don Francisco de Córdoba no la tengo, prestela y quedáronse con ella; quien pienso que la tiene es el padre fray Francisco de Cabrera, de la Orden de San Agustín, que vive en Antequera, que es una persona muy curiosa de estas cosas⁴⁰.

38 Esta carta se conserva en el ms. 58.1.9. de la Biblioteca Capitular Colombina de Sevilla: *Segundo Tomo de cartas y papeles pertenecientes al doctor Rodrigo Caro*, f. 276 (f. 205 según el índice, que remite al f. donde estaba la carta originalmente, no en esta copia).

39 Precisamente Juan de Aguilar encargó en su testamento, otorgado el 27 de noviembre de 1634, a Francisco de Cabrera que se hallase “presente a la venta de los dichos libros [los de su propiedad] por su persona por tener como tengo satisfacción de su paternidad que tan bien entiende de los dichos libros.”. El testamento puede consultarse en el Archivo de Protocolos de Antequera. Leg. 2661 del año 1634. Cf. Fermín Requena Escudero, *Historia de la Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial de Antequera en los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1974, pp. 246-247 y p. 323.

40 La carta está fechada en Granada a 30 de julio de 1630. Puede leerse en Luis Iglesias Feijoo, «Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas

Este comentario de Francisco de Amaya es interesante además porque el autor de nuestro testimonio, independientemente de que sea Francisco de Cabrera o no, manejó el *Examen del “Antídoto”* para escribir su texto, hasta tal punto de que podríamos hablar de plagio en términos modernos. Valga como ejemplo el siguiente: cuando comenta en el fol. 73v los versos 307-308 de la *Soledad primera* (“trofeo ya su número es a un hombro, / si carga no y asombro”), que habían sido censurados por Jáuregui (“¿Cuándo puede ser asombro una carga de conejos? Certo que son cosas para dar carcajadas de risa”)⁴¹, nuestro autor da la siguiente explicación: “Fácilmente pudiera excusar esta pregunta sabiendo que una carga de conejos puede ser asombro cuando son tantos, que nos espante haber podido morir a un tiempo, o llevarlos juntos un hombre solo”⁴². La respuesta que da el abad de Rute a la misma censura del *Antídoto* es la siguiente: “[...] pues pregunta cuándo puede ser asombro una carga de conejos, decírselo hemos: cuando sean tantos, que nos espante haber podido morir a un tiempo, o llevarlos juntos un hombre solo”⁴³.

Es cierto que siempre se ha señalado que los defensores de Góngora utilizan argumentos parecidos en sus exposiciones, provenientes de una formación y de un intercambio de ideas comunes, pero verdaderamente es llamativo el caso que hemos puesto como ejemplo: no aparece solo la misma idea sino que está expresada exactamente con las mismas palabras.

Francisco de Cabrera se relacionó también con otros amigos o adeptos a la poesía de Góngora como Agustín de Tejada y Rodrigo Fernández de Ribera. Así, cuando en 1629 Fernández de Ribera escribe sus *Lecciones naturales contra el descuido común de la vida*⁴⁴ le pide tanto a Agustín de

de Góngora, con Pellicer al fondo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 59 (1983), pp. 185-187 (p. 186).

41 José Manuel Rico García, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades por don Juan de Jáuregui*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, p. 44.

42 María José Osuna Cabezas, *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida*, p. 261.

43 Miguel Artigas, *op. cit.*, pp. 450-451.

44 Estas *Lecciones* están formadas por doce odas morales dedicadas a: el gusano de seda, la hormiga, la púrpura, la mariposa, la rémora, la abeja, el mosquito, la salamandra, la luciérnaga, el camaleón, la araña y la perla. En los poemas se descubre el ingenio y el carácter filosófico del autor. Cf. Rodrigo Fernández de Ribera, *Lecciones naturales contra el descuido común de la vida*, Antequera, 1629.

Tejada como a Francisco de Cabrera que le escriban un poema laudatorio. De esta forma, Agustín de Tejada compone una décima para la ocasión y Francisco de Cabrera un soneto. Es preciso destacar además que Fernández de Ribera le dedicó esta obra a su hermano fray Francisco de Ribera, que pertenecía también a la congregación de los agustinos.

La relación que tuvo Francisco de Cabrera con Agustín de Tejada y otros antequeranos se refuerza con su participación en los preliminares del *Tesoro de concetos divinos* de Gaspar de los Reyes, que pertenecía además a la misma congregación religiosa que Cabrera⁴⁵.

Algunos datos más se pueden aportar sobre este Francisco de Cabrera. Se conservan en la actualidad dos de sus sermones, uno dedicado al traslado de los cuerpos de los Santos Plácido y Quirino y otro dedicado a la marquesa de Quintana⁴⁶.

Hasta aquí han quedado expuestos los datos que hemos conseguido obtener de Francisco de Cabrera, pero todavía falta responder algunas preguntas; quizás las más importantes sean: si Cabrera había escrito unas *Ilustraciones de las Soledades*, tal y como se dice en la lista que reproduce Ryan, ¿por qué Francisco de Amaya no las menciona? Una ocasión propicia hubiera sido la citada carta que le escribe a Pellicer: cuando comenta que Cabrera “es una persona muy curiosa de estas cosas”, refiriéndose al *Examen del abad de Rute*, podría haber especificado que estaba escribiendo –o que ya lo había hecho– un texto al respecto. Por otra parte, en todas las fuentes a las que hemos acudido siempre aparece el dato de que Cabrera era miembro de la Orden de San Agustín. El autor de nuestro texto no tuvo reparos en confesar su patria en cuanto tuvo ocasión; ¿por qué, entonces, si efectivamente era agustino, no lo menciona? Las ocasiones no le faltaron, pues hace referencia en varias ocasiones a san Agustín. En este sentido hay que reconocer, no obstante, que siempre se refiere a él con palabras laudatorias. Valgan como ejemplos los siguientes: “aquel ingenio de ingenios, san Augustín” (f. 70r)⁴⁷, “como nos dejó escrito el

45 Cf. José Manuel Rico García, “Los romances del *Tesoro de concetos divinos* (Sevilla, 1613) de fray Gaspar de los Reyes”, *Edad de Oro*, 32 (2013), pp. 351-378 (pp. 363-366).

46 Cf. María José Osuna Cabezas, *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida*, p. 32.

47 María José Osuna Cabezas, *ibidem*, p. 251.

grande Augustín, luz de la Iglesia” (f. 113r)⁴⁸. Otra pregunta interesante que debemos hacernos es: aun aceptando que Cabrera escribiera unas *Ilustraciones de las Soledades*, ¿qué nos hace pensar que sean estas y no otras, que todavía se encuentran sin localizar?

Aunque lamentablemente no tenemos respuestas certeras, podemos brindar una serie de reflexiones. El hecho de que los participantes en la polémica no mencionen otros escritos de la misma no es algo infrecuente⁴⁹. Por otra parte, conviene tener en cuenta las motivaciones que pudieron moverlo a escribir sus *Ilustraciones*: las que había tenido el abad de Rute eran muy claras: defender sin límites a Góngora y sus poemas. Todos los partidarios del cordobés conocían sus intenciones y esperaban con ansiedad leer el texto, del que se hicieron muchas copias. Sin embargo, el autor del nuestro dice escribirlas para entretenerte. Lógicamente esto responde a un tópico, pero también es posible que el texto fuera concebido casi como un ejercicio de erudición, en el que, tomando como excusa los versos gongorinos, se desplegaba una gran cantidad de conocimiento sobre muy diversas cuestiones. Tengamos en cuenta además que su obra sobre Antequera tampoco fue difundida, dejándola simplemente en fichas, a pesar de que la había comenzado muchos años antes de morir. También su libro sobre genealogías se transmitió solo entre algunos vecinos. Todo parece apuntar a que nos hallamos ante el perfil de un eruditó, de un humanista de finales del XVI y principios del XVII, que se siente atraído por aspectos muy diversos, pero sin deseos de notoriedad o de que su obra sea muy divulgada. A este perfil parece responder Francisco de Cabrera y el autor de nuestro texto. Queremos finalmente aplicar a esta cuestión el sentido común: por un lado, tenemos a Francisco de Cabrera, antequerano, aficionado a la poesía, amigo de partidarios de Góngora, interesado por cuestiones muy diversas. Por otro lado tenemos al autor de nuestro texto, también antequerano, aficionado a la poesía y con gran conocimiento sobre materias muy diferentes. Todo parece apuntar a que se trata de la misma persona.

48 María José Osuna Cabezas, *ibidem*, p. 341.

49 El propio autor de este testimonio no va a nombrar ningún documento anterior, haciendo apenas referencia a que “[...] muchas [críticas] han tenido las *Soledades*” (f. 1v): María José Osuna Cabezas, *ibidem*, p. 64.

Con el estudio y edición del *Prólogo al Discurso de los tufos* podemos completar aún más el perfil humano y literario de Francisco de Cabrera. Además podemos establecer interesantes relaciones entre todos los que participaron, de manera directa o indirecta, en la elaboración del texto de Patón.

Para empezar, Francisco de Cabrera escribe el *Prólogo* a petición de don Jerónimo Antonio de Medinilla y Porres, traductor de la *Utopía* de Tomás Moro⁵⁰, obra a la que también alude Francisco de Cabrera con palabras elogiosas. Medinilla y Porres, a su vez, se encuentra muy vinculado con el propio Patón y con Quevedo, pues ambos le escribieron sendos escritos aprobatorios para su traducción e incluso parece ser que Quevedo lo animó a que acometiera la traducción de la obra⁵¹. A esto habría que añadir la vinculación que tenían los tres con Villanueva de los Infantes y la semejanza del contenido de sus obras: la *Epístola satírica y censoria*, el *Discurso de los tufos* y la *Utopía* “plantean asuntos como el de la reforma de las costumbres o la comparación entre el tiempo pasado y el presente o entre una tierra ideal y la España del momento”⁵². Recordemos a este respecto que Quevedo envió su *Epístola satírica y censoria* a Patón y que este la incluyó en el *Discurso de los tufos*⁵³.

Otra relación interesante es la que se establece entre Patón y Lope de Vega. El *Discurso de los tufos* se cierra precisamente con una carta del Félix de los ingenios fechada en Madrid, el 5 de noviembre de 1627:

50 *Utopía de Thomás Moro, traducida del latín en castellano por Don Gerónimo Antonio de Medinilla i Porres, Cauallero de la Orden de Santiago, Caballerizo de su Magestad, Señor de las villas de Boscos, Rozas i Remolino, Corregidor i Justicia mayor de la Ciudad de Córdova i su tierra*, Córdoba, Salvador de Cea, 1637. Además de los textos de Patón y Quevedo, es interesante señalar que la obra fue aprobada por González de Salas. En este sentido, Antonio Carreira señala el error que comete Aureliano Fernández-Guerra cuando atribuye la aprobación a José Pérez de Rivas, de quien procede uno de los poemas laudatorios que se incluye en la obra: *Del licenciado Ioseph de Rivas i Tafur, Capellán maior del Cabildo de la Ciudad de Córdova, a la Utopía, i a su traductor*. Cf. Antonio Carreira, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, p. 405.

51 Cf. Abraham Madroñal, *Humanismo y filología en el Siglo de Oro*, pp. 127-128.

52 Abraham Madroñal, *ibidem*, p. 121.

53 Para más datos sobre las relaciones entre estos tres humanistas “Medinilla y Porres, Patón y Quevedo” y sus obras, vid. Abraham Madroñal, *ibidem*, pp. 118- 139.

Al Maestro Bartolomé Jiménez Patón, salud y todo bien, en su estudio de Villanueva de los Infantes. Señor mío, yo he pasado este *Discurso* de v.m. con notable gusto; porque hablando ingenuamente, y abstrayéndome de todo amor y lisonja, y aún del respeto y veneración que debo a v.m., es de lo mejor que ha escrito, y yo he visto de otra pluma, y tanto más lo agradezco cuanto la materia es peregrina. Enfado han dado a muchos doctos nobles, y hombres de severidad española estos melindres, donde mejor se usaran las armas, y con más reputación. Pero no será acertado, por agradar a pocos, disgustar a muchos; que ha llegado (en este lugar particularmente) la insolencia a usar los hombres moldes, rizos, aguas, aceites, labores para el cabello, que no los pensó Mesalina, ni la famosa ramera de Corinto. Mas dicen que sobre aquellos afeites caen cuanto es necesario las armas, como sobre antes duros, y lo creo, si da licencia Cipión, cuando temió que se afeminaban los soldados en el ocio. Harto daría yo por verle impreso, y pues v.m. no ha de pretender sino enseñar, publique este trabajo que será lucidísimo entre los muchos estudiosos con que honra la patria, la erudición a sus discípulos; y a mí que me precio tanto en serlo, y que amo a v.m. como debo, y ruego a nuestro Señor alargue su vida veinte siglos, que en todo e por ventura no hallará quien le iguale, ni aun quien le imite. De Madrid, noviembre, 5 de 1627. Capellán y discípulo de v.m., Lope de Vega Carpio (fol. 66v).

Encontramos otro escrito de Lope inserto en otra obra de Patón; al final del *Perfecto predicador*, podemos leer:

El libro del predicador he visto y queda conmigo en tal predicamento que si su doctrina se pusiese en práctica, aun en esta santa Iglesia (con ser la prima de España y aun de la cristiandad después de la de Roma), veríamos reformada la predicación. Es obra cual de su ingenio, y aunque a la inorancia [sic] del mío no se le puede pedir voto y parecer, osaré a lo menos afirmar que será de grande utilidad para muchos y estimado de todos, como también lo sienten amigos a quien lo he mostrado, principalmente el señor doctor don Rodrigo de Castro y Bobadilla, hermano del conde de Lemos, arcediano de Alcaraz, y el señor don Francisco Idiáquez, ambos canónigos desta santa iglesia, y el maestro Josef de Valdivieso, capellán

mozárabe y del ilustrísimo cardenal y arzobispo de Toledo. Todos dan por voto muy grandes alabanzas, aunque ninguna lo son por deberse a tan honrado trabajo y cuanto a la honra que se le hace a nuestra nación bastante se descubre en la Apología, que por ser tan conforme a mi opinión quiero decir menos de lo bien que me ha parecido. Y porque uno de los pocos que en este siglo saben, tengo en más veneración que la multitud de ricos que el mundo precia, estimo en mucho la memoria que vuesa merced tiene de mí y en más el ser Lucilo de tal Séneca, que con los Alejandros deste tiempo ser Efestión. El señor don Fernando está a caballo y aguarda, y el Cielo se pone a llover, esto impide el ser más largo; él lo sea en dar a sus trabajos lo que merecen y le guarde para que el mundo coja el fruto y España este y la honra. De Toledo y de setiembre, 23 de 1607. Lope de Vega Carpio⁵⁴.

Estos textos tan elogiosos se complementan con otros testimonios que Lope dedicó a Patón, igualmente llenos de admiración y lisonjas⁵⁵. Sirvan como ejemplos los versos que aparecen en el *Laurel de Apolo*⁵⁶ y la *Jerusa-*

54 Bartolomé Jiménez Patón, *Perfecto Predicador*, en Baeza, en Casa de Mariana de Montiya, 1612. Citamos por la reciente edición de Abraham Madroñal, *Humanismo y filología en el Siglo de Oro*, pp. 275-276.

55 Cf. con dos trabajos de Juan Manuel Rozas, “Lope de Vega y los escritos ciudad-realeños elogiados en el *Laurel de Apolo*”, en *Cuadernos de Estudios Manchegos. Tomo XII*, Ciudad Real, CSIC, 1962, pp. 75-87, y “El lopismo de Jiménez Patón. Góngora y Lope en la *Elocuencia española en Arte*”, *Revista de Literatura*, XXI (enero-junio de 1962), pp. 35-54. Ambos trabajos fueron reeditados en Juan Manuel Rozas, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 389-400 y 445-465.

56 “De hoy más, porque la envidia no se atreva, / pues Jiménez Patón enseña y prueba / que están en su *Retórica* difusas, / llámese “Villanueva de las Musas”, / y no “de los Infantes” Villanueva. / Las figuras confusas / antes de su elocuencia, / con el sol de su ingenio y de su ciencia / tan claros manifiestan sus secretos / que le deben colores y concetos / cuantas plumas escriben, / y en la docta región de Apolo viven. / La elocuencia española, / que fluctuaba entre una y otra ola, / puerto agradezca a su valiente pluma, / pues en cualquiera suma / del que no sabe le hallará la nave, / y para saber más el que más sabe” (IV, versos 469-486). Cf. Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 289-290.

*lén conquistada*⁵⁷, así como las palabras que le dirige en la *Epístola* a don Francisco de Herrera Maldonado⁵⁸.

Por su parte, Jiménez Patón tampoco ocultó nunca su inclinación por Lope de Vega, llegando a proclamar que solo la obra de Lope le hubiera bastado para ejemplificar su *Elocuencia española en arte*⁵⁹:

No sea odioso el ejemplificar tan a menudo con las obras deste autor tan singular. Que certifco que el ejemplo que en otro hallo, que no lo pongo de él, y que ni siquiera ejemplificar todos los preceptos de retórica en él solo [podía], que tiene ejemplos para todo. Donde, aunque mucho lo que ha escripto, se muestra ser bueno y cuidadoso; y sin causa le ha murmurado quien dice que no guarda artificio ni preceptos retóricos, porque es en ellos tan universal como he dicho, y como lo da a entender en la satisfacción que dirigió a don Juan Arguijo⁶⁰.

Este intercambio de testimonios laudatorios supone, en palabras de Juan Manuel Rozas, una muestra de “cómo [se] asesoraban, y se hacían propaganda a la vez, mutuamente, Jiménez Patón y Lope”⁶¹. Por otra parte, estos textos laudatorios responden a una relación personal, que podría remontarse a cuando ambos estudiaban con los jesuitas en Madrid, y

57 “[...] y la nueva retórica divina / de Jiménez Patón, a quien la fama / con una letra más Platón le llama” (Libro XIX, estrofa 90). Cf. Lope de Vega, *Poesía, III: Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003, p. 791.

58 “Allí nos acusó de barbarismo / gente ciega vulgar, y que profana / lo que llamó Patón culteranismo”. Como indica Jaume Garau, “Editar a Bartolomé Jiménez Patón (A propósito de una edición reciente)”, *Criticón*, 111-112 (2011), pp. 273-285 (p. 278), “luminosas páginas dedica Madroñal a estudiar la atribución al maestro [Patón] de la voz *cultermanismo*, atribución efectuada por Lope de Vega en *La Circe* (1624). Tal neologismo, formado a semejanza de la palabra *luteranismo* (herejía que tanto combatió el propio Patón en *El virtuoso discreto*), tenía también el matiz de secta y, en consecuencia, una clara intención despectiva, como en la definición que recoge nuestro primer diccionario académico”. Las páginas a las que alude Jaume Garau pueden leerse en Abraham Madroñal, *Humanismo y filología en el Siglo de Oro*, pp. 82-95.

59 Para más datos sobre la presencia de Lope en la *Elocuencia*, cf. Abraham Madroñal, *ibidem*, pp. 96-105.

60 Bartolomé Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte*, edición, introducción y notas de Francisco J. Martín, Barcelona, Puvill Libros S.A., 1993, p. 188.

61 Juan Manuel Rozas, *op. cit.*, p. 397.

que habría sido consolidada quizás en Toledo entre las fechas de 1604 a 1610⁶².

Otra relación interesante que se puede señalar entre los autores que intervienen, de manera directa o indirecta, en la elaboración del *Discurso de los tufos* es la que se establece con Gutierre Marqués de Careaga. Si tenemos en cuenta que este había publicado, con anterioridad a Patón, un documento con una temática muy similar –*Invectiva en discursos apolégiticos. Contra el abuso público de las gudejas*–, es comprensible que Patón le dedicase uno de los textos preliminares. Nos interesa destacar ahora que Careaga aparece citado como uno de los defensores de Góngora en la lista de “Autores ilustres y célebres que han comentado, apoyado, loado y citado las poesías de don Luis de Góngora” que reprodujo Ryan⁶³. Y efectivamente lo elogió, entre otros lugares, en su obra *La poesía defendida y difinida, Montalbán alabado*, que data de 1639, es decir, del mismo año en el que salía a la luz el *Discurso de los tufos*.

También hay que destacar la presencia en el *Discurso de los tufos* de Tomás Tamayo de Vargas, quien aprueba el texto con fecha de 12 de julio de 1628. Tamayo de Vargas es bien conocido por los estudiosos de la polémica gongorina, por la relación tan estrecha que mantuvo con muchos de los defensores del poeta cordobés y por haber sido uno de los que escribieron un parecer sobre el *Polifemo* y las *Soledades*. Este parecer se ha perdido, pero hubo de ser positivo, si tenemos en cuenta las palabras de agradecimiento que le dirige Góngora en carta de 18 de junio de 1614:

Ha hecho vuesa merced en mis obligaciones tal ejecución con su carta, que ni aun palabras me ha dejado con que significar la merced que he recibido: acójome al silencio como a templo de fallidos, de adonde casi por señas ofrezco de pagar en admiración lo que contraje por fe. Pensaba antes que le debía a mi curiosidad el haber solicitado el servicio de vuesa merced, mas ya con lo que vuesa merced me ha escrito de lo que me ha favorecido y patrocinado, se ha hecho deuda al efecto; reconocerla siempre y muy firmada de mi nombre suplicándole a

62 Cf. y amplíese con Abraham Madroñal Durán, “Aportaciones al estudio del maestro Jiménez Patón (dos obras inéditas y casi desconocidas), *Criticón*, 59 (1993), pp. 83-97 (pp. 83-87), y Abraham Madroñal, *Humanismo y filología en el Siglo de Oro*, pp. 25-30.

63 Hewson A. Ryan, *op. cit.*, pp. 430 y 458-459.

vuesa merced me tenga muy en su gracia, me honre, me enseñe y, enseñado, me defienda de tanto crítico, de tanto pedante como ha dejado la inundación gramática de este Egipto moderno. El trabajo que vuesa merced tomó en calificar mi ignorancia le diera por pena, si no la tuviera yo, y cuidado de verme desvanecido⁶⁴.

Por último, hay que mencionar a Francisco de Cascales, que interviene en el *Discurso de los tufos* elogiando a Jiménez Patón con un texto fechado en 1633. Como es consabido, Francisco de Cascales es el autor de unas *Cartas filológicas* donde arremete contra Góngora y establece la fórmula bíblica que opone al Góngora de las poesías breves al de los poemas extensos: de “príncipe de la luz” pasó a “príncipe de las tinieblas”; dicotomía que serviría de pauta a la crítica durante casi tres siglos⁶⁵.

Esta telaraña de relaciones que hemos establecido entre Jiménez Patón y Francisco de Cabrera con Quevedo, Lope, Gutierre Marqués de Careaga, Tamayo de Vargas y Francisco de Cascales nos permite identificar claramente a un grupo de defensores de Góngora y a un grupo de opositores. Entre los primeros se encuentran Tamayo de Vargas, Gutierre Marqués de Careaga y el propio Francisco de Cabrera. Entre los segundos sobresalen, también de forma evidente, Quevedo⁶⁶, Lope⁶⁷, Francisco

64 Cf. María José Osuna Cabezas, *Las Soledades caminan hacia la corte: primera fase de la polémica gongorina*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008, p. 152.

65 Cf. Robert Jammes (ed.), *op. cit.*, pp. 663-664. En la actualidad, Margherita Mulas (Università di Ferrara) ultima la edición crítica de estas *Cartas* bajo la dirección de Rafael Bonilla Cerezo.

66 La enemistad entre Góngora y Quevedo es comúnmente conocida. Sin embargo, cuando se deja a un lado los poemas satíricos que ambos se dirigieron, se comprueba que la participación de Quevedo en la polémica gongorina fue mínima y tardía: *Aguja de navegar cultos, con la receta para hacer “Soledades” en un día*, panfleto compuesto en 1625, pero publicado en 1631 en el *Libro de todas las cosas y otras mucho más*; y *La culta latiniparla, catecisma de vocablos para instruir a las mujeres cultas y hembrilatinas*, de 1629 (Cf. Robert Jammes, ed., *op. cit.*, pp. 676-677 y pp. 682-684). Quizás, la historia de la literatura y los libros escolares han magnificado la rivalidad entre el madrileño y el cordobés.

67 Emilio Orozco dedicó un interesante y ameno libro a las relaciones entre Góngora y Lope con el significativo título de *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973. Para la intervención de Lope en los primeros momentos de la polémica, véase María José Osuna Cabezas, *Las Soledades caminan hacia la corte*, pp. 73-110.

de Cascales y Jiménez Patón⁶⁸, aunque es cierto que la mayoría de ellos mantuvieron, en muchas ocasiones, una actitud ambigua ante los versos del cordobés y prefirieron atacar a los continuadores de Góngora y no directamente a don Luis.

4. EDICIÓN DEL *PRÓLOGO AL DISCURSO DE LOS TUPOS*⁶⁹

Prólogo del Padre fray Francisco de Cabrera, predicador de la Orden de San Agustín, natural de la ciudad de Antequera, a don Jerónimo Antonio de Medinilla y Porres, caballero del hábito de Santiago, señor de las villas de Bocos y Remolino y Rozas, caballerizo del Rey señor nuestro, y su corregidor en la provincia y ciudad de Córdoba⁷⁰.

Claudiano⁷¹ dijo que las acciones de los reyes son espejo para componer las de los vasallos; y con ser verdad tan cierta que no solo Platón, pero las divinas letras la habían dicho antes, por hallarla confirmada con la experiencia constante, por nuestros pecados en nuestros tiempos y nuestra patria España padece excepción, ¡dolor grande! Sus majestades⁷²

68 Para la actitud de Jiménez Patón hacia Góngora, cf. Abraham Madroñal, *Humanismo y filología en el Siglo de Oro*, pp. 82-95, y Marina Maquieira, “Un aspecto de la polémica gongorina: la lengua de las *Soledades* y el *Polifemo* como discutido criterio de corrección”, *Quaderns de Filología. Estudis Lingüístics*, XIII (2008), pp. 135-156.

69 Hemos manejado fundamentalmente el ejemplar conservado en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. En cuanto a los criterios de edición, hemos optado por la modernización, si bien mantenemos la fórmula v. m.

70 Efectivamente, don Jerónimo Antonio de Medinilla y Porres fue honrado con el hábito de Santiago por Felipe III en el año 1614, fue señor de las villas de Bocos, Remolino y Rozas y sirvió al rey como caballerizo de palacio y después como corregidor de Villanueva de los Infantes (1632) y partidos de Montiel, Baylía de Caravaca y Valderricote, siendo nombrado con posterioridad gobernador de Murcia y corregidor y justicia mayor de Córdoba. Cf. Gonzalo Díaz Díaz, *Hombres y documentos de la filosofía española*, Madrid, Instituto “Luis Vives” de Filosofía, 1995, vol. 5, p. 383.

71 Como se ha dicho, Claudio es uno de los autores más citados en la *Soledad primera, ilustrada y defendida*.

72 Hace referencia a Felipe IV, rey de España desde 1621 hasta 1640. Durante los primeros años de su reinado compartió la responsabilidad de la monarquía con don Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares. En el momento en que se escribe

(que Dios nos guarde muchos años), con cristiano deseo de reformar este abuso del ocioso cabello y ociosa curiosidad en el superfluo adorno y el de los indecentes, lascivos y soberbios trajes, salieron y salen con tal reformación⁷³ que en los príncipes bien considerados y sus casas y sus señores cuerdos se conoció la obediencia fiel y el aficionado afecto de agradar a su señor en la prontitud con que imitaron tan modesta acción, pero en los casi todos chusma inconsiderada, incierto y profano vulgo, no ha hecho enmienda, antes se han emperrado con obstinada liviandad, así hombres como mujeres, no obstante que el cielo se declara ofendido con los castigos graves y prolijos de hambre, pestilencia y guerra. Solía Dios castigar nuestras culpas con una de estas tres plagas⁷⁴, ahora nos las envía juntas todas, argumento cierto de que nuestros pecados son muchos y grandes.

La famosa victoria de las Navas de Tolosa⁷⁵, dicen muchos, se la concedió Dios al rey don Alonso, no solo por la devoción de la Santa Cruz,

este prólogo, Felipe IV está casado con Isabel de Borbón, hija de Enrique IV de Francia.

73 Alude a una serie de prohibiciones y reformas que emanaron fundamentalmente de la Junta Grande de Reformación, creada por Felipe IV, con la anuencia del Conde-Duque de Olivares, y que tenía como objetivo primordial poner freno al progresivo deterioro que estaba sufriendo la nación. Algunas de esas prohibiciones y reformas hacían referencia precisamente a determinados peinados y vestimentas que se habían puesto de moda en la época. Para más datos, vid. el primer apartado de este trabajo.

74 Entre otros lugares, aparece recogida esta idea en el *Antiguo testamento*, *Ezequiel*, 14:21: “Esto dice el Señor: he enviado en contra de Jerusalén a mis cuatro terribles castigos: la espada, el hambre, las fieras feroces y la peste, porque quiero acabar con hombres y animales”. De esta profecía se harán eco distintos textos literarios como *Las Coplas de Mingo Revulgo*, donde Gil Arribato advierte al pueblo que, si no cambia de comportamiento, vendrán “las tres rabiosas lobas”, es decir, el hambre, la pestilencia y la guerra: “Yo sofié esta trasnochada, / de que estoy estremuloso, / que no raso, ni vellosa, / quedará de esta vegada: / Echa, échate a dormir, / que en lo que puedo sentir, / según andan estas cosas, / asmo que las tres rabiosas / lobas habrán de venir” (Copla XXIV). Así, la Copla XXV estará dedicada al hambre, la XXVI a la guerra y la XXVII a la peste. Cf. *Las Coplas de Mingo Revulgo*, ed., estudio preliminar y notas de Viviana Brodey, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986, pp. 242-243.

75 En la batalla de las Navas de Tolosa, acontecida el 16 de julio de 1212, se enfrentaron los cristianos castellanos, bajo las órdenes de Alfonso VIII de Castilla, aragoneses,

pero también por mediante la predicación de fray Félix y fray Juan de la Mata, primeros religiosos de la Santísima Trinidad⁷⁶.

Se extirparon todos los vicios, especialmente el del abuso de trajes y galas mujeriles, así en el cabello como en cualquier vicioso y afectado aseo, porque aunque algunas naciones ha hecho gala estudiada y cuidadosa del cabello, las que han sido no han tenido buen nombre entre las otras, si bien algunas la han usado con el exceso que nuestros españoles hoy.

con Pedro II de Aragón al frente y navarros con Sancho VII de Navarra contra el ejército del califa almohade Muhammad an-Nasir en las cercanías de la localidad jienense de Santa Elena. Alfonso VIII, en ocasión de esta batalla, solicitó al Papa Inocencio III apoyo para favorecer la participación del resto de los reinos cristianos de la Península Ibérica. Asimismo, reclamó la predicación de una cruzada por la cristiandad prometiendo el perdón de los pecados a los que participaran en ella. Para conseguir sus objetivos, el rey contó con la intercesión del arzobispo de Toledo, Rodrigo Jiménez de Rada.

76 Se refiere a San Félix de Valois y a Juan de Mata, ambos fundadores de la Orden Trinitaria. Diego de Colmenares relata así la llegada de esta Orden en el año 1204: “En veinte y seis de noviembre de este año [1204] llegaron a nuestra ciudad fray Esteban Menelao, fray Rodrigo de Peñalva, fray Guillermo Escoto y fray Juan Enrico, de la religión de la Santísima Trinidad, fundada por fray Juan de la Mata y fray Félix de Valois, nobles y santísimos franceses, y confirmada por Inocencio tercero año mil y ciento y noventa y ocho en diez y siete de diciembre. Venían los religiosos a fundar convento en nuestra ciudad por orden de su patriarca fray Juan de Mata, que habiendo fundado el convento de Burgos, quedaba con el rey don Alonso, del cual traían cartas para nuestro obispo y ciudad, que los recibió gustosa, y en cuatro de diciembre les dio sitio a propósito para la hospitalidad que profesan, junta con la redención de los cautivos, en el mismo camino real que de Castilla la Vieja entre en nuestra ciudad, cuya gran población duraba entonces en aquel valle, entre el río y nuevo templo de la Vera Cruz, cien pasos al oriente de la devota ermita de nuestra Señora de Fuencisla, donde estuvieron trecientos y cincuenta y ocho años hasta que trasladaron su convento a la parte oriental de la ciudad, como escribiremos año 1566”. Cf. Diego de Colmenares, *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*, en Segovia, por Diego Díez impresor, a costa de su autor, 1637, pp. 169-170.

Los alemanes antiguos lo dejaban criar largo y lo ataban a las espaldas. Los çitas⁷⁷ [sic] lo esparcían sobre ellas, como los partos⁷⁸. Entre los gitanos tenían por caso de menosvaler el cabello rubio (porque allí todo es moreno y lo rubio raro contingente) y esto así en hombres como en mujeres, y a los que teñían el cabello tenían por indignos de oficios honrosos. Los agrigentinos⁷⁹ se teñían el cabello azul, en testimonio de agradecidos a los que dieron muerte al tirano Falaris⁸⁰, representando en este color el celo que les movió a la libertad de la patria⁸¹. Los dacos, de Dinamarca, se raían las cabezas a navaja y en medio de ella se dejaban un copete⁸² muy alto y lo tenían por grandísima honra, al modo de lo que en nuestros tiempos hacen algunos turcos y bárbaros indios, y lo hacían los de Libia, Cirene y Pentápolis⁸³, pero los riseos se raían toda la cabeza, así hembras como varones, y tenían por infame al que veían con copete.

77 Hace referencia a los habitantes de los pueblos escitas, nombre dado en la Antigüedad a los miembros de un pueblo, o conjunto de pueblos, de origen iranio. Las noticias que tenemos de los escitas son las que nos proporcionan distintos libros de la antigüedad greco-latina: la *Historia* de Heródoto, la *Geografía* de Estrabón y el poema de Ovidio *Epístola desde el Ponto*. Según estas fuentes, los escitas tenían largas cabelleras desalñadas y barbas. Además, los hombres adornaban, sobre todo durante las batallas, sus cabezas con gorros que solían exhibir cornamentas, fundamentalmente de ciervo.

78 Los partos fueron los fundadores del Imperio de Partia, situado en la actual Irán, en el siglo III a.C. En su origen pertenecieron a los pueblos escitas.

79 Los agrigentinos son los naturales de Agrigento, ciudad italiana, descendiente de la antigua ciudad griega de Acragante.

80 Hacia el año 570 a. C. Acragante fue sometida a la tiranía de Falaris, que la convirtió en una de las ciudades más poderosas del momento. Sin embargo, Falaris sería derrocado y asesinado en una revuelta popular encabezada por Telémaco.

81 Al parecer, los acompañantes de Falaris acostumbraban a llevar el cabello azul y a vestir prendas de ese mismo color.

82 “Cierta porción de pelo, que se levanta encima de la frente, más alto que lo demás, de figura redonda o prolongada, que unas veces es natural y otras postizo” (*Aut.*).

83 Alude a la Pentápolis libia, ubicada en la provincia romana de Libia Superior, en el noroeste de la actual Cirenaica. Comprendía las siguientes ciudades: Cirene (actual Shahat), Berenice (actual Bengasi), Arsínoe (actual Tocra), Apolonia de Cirene (actual Susah) y Ptolemaida (actual Al-Aguriya).

Los de Argos⁸⁴ fueron demasiadamente curiosos en el adorno del cabello, levantando copetes y ensortijando gudejas⁸⁵ y, no contentos con esta afeminación, le adornaban con muchas joyas de oro y pedrería, especialmente cuando iban a la guerra. Sucedió que, en una batalla que tuvieron con los espartas o lacedemonios⁸⁶, fueron los de Argos vencidos, porque con la codicia del tesoro que llevaban sobre sus cabezas peleaban los contrarios valerosamente y tanto que no dejaron uno vivo, con que los argiros que habían quedado en su patria, no solo se hallaron lastimados, pero muy corridos y afrentados y luego mandaron, con gravísimas penas, que de allí adelante ninguno usase de copete ni cabello enrizado ni compuesto, condenando el tal adorno por el daño experimentado y declarando que ninguno de los que tal gala usan son buenos para la guerra, porque, como dijo Estobeo, aunque tienen alguna apariencia de hombre, los ánimos y fuerzas son mujeriles, como de capados; así lo escribe Herodoto.

Y si el cartaginés Aníbal⁸⁷ (gran soldado) introdujo en su ejército, y él lo usó en persona, cabello largo fue por ganar la gracia de los franceses y por tenerlos de su parte contra los romanos, pero, en alcanzando la celebrada victoria de Cannas⁸⁸, lo reformó en todos. Además, que los franceses no traían largo el cabello por afeminación, antes por valentía y ferocidad como nuestros antiguos españoles, como también Pirro, rey de

84 Habitantes de Argos, ciudad griega del Peloponeso.

85 *gudejas*: “el cabello que cae de la cabeza a las sienes, de la parte de adelante” (*Aut.*).

86 Las luchas entre Argos y Esparta o Lacedemonia fueron continuadas y estaban provocadas, sobre todo, por los deseos de ambos pueblos de quedarse con la zona de Cinuria o Tireálide, fronteriza entre Lacedemonia y Argólida. Una de estas batallas fue la de los Campeones, hacia 545 a.C., que, según cuenta Herodoto, fue librada entre trescientos argivos y trescientos espartanos seleccionados. Cf. Herodoto, *Los nueve libros de la Historia*, Libro I, LXXXII, Buenos Aires, Tecnibook Ediciones, 2011, pp. 17-18.

87 Como es consabido, Aníbal fue un destacado general cartaginés.

88 La batalla de Cannas se produjo el 2 de agosto del año 216 a.C. En ella se enfrentaron el ejército púnico, encabezado por Aníbal, y las tropas romanas, lideradas por los cónsules Cayo Terencio Varrón y Lucio Emilio Paulo, en el marco de la Segunda Guerra Púnica. Venció el bando cartaginés.

los Epirotas⁸⁹, algunos de los hircanos⁹⁰ y de los asiáticos. Con el cual fin también le dejaban crecer los bastes aanos⁹¹ [sic], turdetanos⁹², pueblos antiguos de nuestra España, y no en el modo y para el fin que hoy se usa, pues no solo abusan del que tienen, pero del que no tienen en los moños y copetes postizos que las damas se ponen y ponían de cabellos ajenos, la cual costumbre (aunque mala) tuvo origen de los atenienses, de quienes se escribe que cuando se peinaban el cabello guardaban los que se caían y los hacían cordones y trenzas en que entremetían piedras preciosas y las ponían por gala sobre la cabezas de que sepreciaban, teniéndola por bizarriá hermosa, siendo lo cierto que no es sino infamia de ánimos afemina-
dos y mujeriles, como nuestro amigo y maestro prueba en este discurso, trabajado con afecto y cuidado piadoso, ilustrado con docta, varia y bien ordenada erudición, en que confirme la opinión que de él v.m. tiene y publica con justificadas razones.

Helo visto estos días con mucha atención y ha crecido la afición que al autor tengo años ha y confirmado mi presunción del mucho caudal que tiene de varia, perpetua y cierta lección con que mezcla lo útil con lo dulce, para los que leen con ánimo cristiano lo que escribe. Y no menor agrado me ha causado su *Utopía*⁹³ de v.m. que deseo ver estampada para que todos gocen de historia y lección tan peregrina como el ingenio de

89 Pirro fue efectivamente rey de Epiro de 307 a 302 a.C. y posteriormente entre 297 y 272 a.C. También poseyó la corona de Macedonia en dos ocasiones, aunque por poco tiempo. Fue considerado uno de los más principales generales de su época y uno de los máximos rivales de la República romana durante su expansión.

90 Son los habitantes de Hircania, ubicada entre el mar Caspio al norte, llamado océano Hircanio en la Antigüedad, y los montes Elburz al sur y al oeste.

91 Los bastetanos o bástulos fueron un pueblo ibero; antiguos habitantes de la Bastitania, se asentaron a unos cinco kilómetros de la actual Baza, provincia de Granada. Vivían en un territorio que abarcaba el sureste de la Península Ibérica y que actualmente pertenece a las provincias de Albacete, Almería, Granada, Jaén, Málaga y Murcia.

92 Los turdetanos fueron un pueblo prerromano localizado en la región de Turdetría, que se extendía por el valle del Guadalquivir, desde el Algarve portugués hasta Sierra Morena, coincidiendo con los terrenos de la antigua civilización de Tartessos. Limitan con otros pueblos como los Túrdulos al norte, los Conios al oeste y los Bastetanos al este.

93 Como ya se ha dicho, Medinilla y Porres, intermediario entre Francisco de Cabrera y Patón, tradujo la *Utopía* de Tomás Moro.

su autor que, sin hacer falta a lo esencial del gobierno en que su Majestad (Dios de [sic] guarde), le tiene ocupado, hurtando al sueño buenos ratos, no dando lugar a ocupaciones ociosas (como son las de muchos) produce tales frutos, como en lo puntual del gobierno y en lo acertado de lo escrito se manifiestan y como todos, para bien de los demás, esperamos, guardando Dios a v.m. muchos años, con los acrecentamientos que merece. De Antequera y de este convento de San Agustín, nuestro Padre, 2 de mayo de 1637. Capellán de v.m. Fray Francisco Cabrera.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

El estudio y la edición del *Prólogo al Discurso de los tufos* de Bartolomé Jiménez Patón han permitido ampliar el conocimiento que se tenía sobre Francisco de Cabrera, humanista antequerano que participó en la polémica gongorina escribiendo una ilustración y defensa de las *Soledades*, que se corresponden muy probablemente con el testimonio que ha dado en titularse *Soledad primera, ilustrada y defendida*. Al igual que hiciera en el documento de la polémica gongorina, Francisco de Cabrera hace un despliegue de erudición y demuestra su amplio conocimiento sobre diversas materias.

La nómina de autores que contribuyen con sus textos a enriquecer el *Discurso de los tufos* ha posibilitado asimismo establecer interesantes relaciones personales y literarias entre escritores del prestigio de Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Tomás Tamayo de Vargas, Francisco de Cascales, Gutierre Marqués de Careaga y, por supuesto, Francisco de Cabrera y Jiménez Patón. Entre ellos, se pueden establecer dos grupos diferenciados con respecto a la relación que mantuvieron hacia Góngora o sus versos y con la participación, más o menos activa, en la polémica gongorina. Así, por un lado, identificamos a claros defensores de las novedades poéticas introducidas por el cordobés, y por otro reconocemos a evidentes opositores. Y a pesar de sus diferentes posturas ante las *Soledades*, todos enriquecieron sus conocimientos y ampliaron el círculo de sus contactos a propósito de obras como la de Jiménez Patón.

¿Simular o disimular?: una nota a *El mayor encanto, amor* de Calderón

ADRIÁN J. SÁEZ

Universidad de Neuchâtel

Título: ¿Simular o disimular?: una nota a *El mayor encanto, amor* de Calderón.

Resumen: Esta nota pretende mostrar cómo Calderón se vale de elementos políticos como material para la creación de sus comedias y, más en detalle, para la composición de un pasaje de *El mayor encanto, amor*. De este modo, en esta comedia Calderón introduce conceptos políticos de gran relevancia en la época, como los de *dissimulare* y *simulare*, que, a pesar de no justificar una lectura en clave política, ayudan a completar la dimensión estructural de la pieza.

Palabras clave: Calderón, Política, *El mayor encanto, amor*, Simular, Disimular.

Fecha de recepción: 17/4/2014.

Fecha de aceptación: 27/5/2014.

Title: To Simulate or Dissimulate? A Note on *El mayor encanto, amor*, by Calderón.

Abstract: This note shows as Calderon use political elements in the creation of his comedies specifically in one scene of *El mayor encanto, amor*. In this way, Calderon introduce some important political concepts in this play such as *dissimulare* and *simulare*, which help us to complet de structure of the play even when they don't justify a political interpretation.

Key words: Calderón, Politics, *El mayor encanto, amor*, Simulate, Disimulate, Hide.

Date of Receipt: 17/4/2014.

Date of Approval: 27/5/2014.

Las lecturas de *El mayor encanto, amor* de Calderón se han orientado fundamentalmente en dos direcciones: la búsqueda de una crítica política frente a la defensa de un sentido lúdico, según se privilegien los elementos contextuales que rodean al texto o se tengan en cuenta las convenciones genéricas en las que se enmarca, todo ello siempre dentro de la revalorización del teatro cortesano del poeta como cifra espectacular de artes.

Este es el caballo de batalla que ha enfrentado a de Armas y Fernández Mosquera, entre otros especialistas en pugna¹.

En breve: si unos abogan por la identificación de Ulises con Felipe IV y de la mágica Circe con un Olivares que también distrae al monarca de la guerra con espectáculos cortesanos, los otros niegan validez a esta lectura en clave política porque rompe con una serie de límites tanto literarios como históricos para, en suma, leer un texto de una manera que no se concebía ni de lejos en la época.

Esto no anula que *El mayor encanto, amor* y otras comedias mitológicas puedan ofrecer un compendio de consejos y enseñanzas de corte político, destinadas a cincelar el modelo de gobernante perfecto desde muy diversos ángulos². Pero estas críticas y lecciones quedan siempre en un nivel general, no son dardos *ad personam* porque, entre otras cosas, a los dramaturgos les iba mucho –del sustento a la vida– en ello.

Ahora bien, Calderón puede introducir el mundo de la política en su dramaturgia según otra estrategia, a saber: el uso de conceptos o ideas políticas con otro sentido dentro de la ficción dramática. Es decir: ya no

1 Véase Santiago Fernández Mosquera, “Libertad hermenéutica y modernidad: las primeras fiestas cortesanas de Calderón”, en *El siglo de Oro en escena. Homenaje al profesor Marc Vitse*, coord. O. Gorsse y F. Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 263-282; y “El significado de las primeras fiestas cortesanas de Calderón de la Barca”, en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Heidelberg, 24-28 de julio de 2005)*, coord. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2008, pp. 209-232; Frederick A. de Armas, “Claves políticas en las comedias de Calderón: el caso de *El mayor encanto, amor*”, *Anuario Calderoniano*, IV (2011), pp. 117-144; y Pedro Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor*, ed. Alejandra Ulla Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013, pp. 29-33, con la historia de este debate y una propuesta de lectura ajustada que logra casar el valor tanto histórico como atemporal de la comedia.

2 Con razón, Marcella Trambaioli, “Las «empresas» dramáticas calderonianas de tema mitológico sobre la educación del perfecto príncipe cristiano”, en *Actes du Congrès International Théâtre, Music et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque (Varsovie, 23-28 septembre 1996)*, ed. Kazimierz Sabik, Varsovie, Université de Varsovie, 1997, pp. 269-286, denomina estos pasajes como una suerte de “empresas dramáticas” que sacan en teatro enseñanzas similares a los espejos de príncipes.

se trata de que tal o cual texto adquiera un sentido político –concreto o universal– sino de que el poeta se vale de elementos políticos como material para diseñar su comedia.

Un buen ejemplo –que por cierto ha pasado desapercibido– se encuentra en la segunda jornada de *El mayor encanto, amor*, cuando empieza un juego de fingimientos que adquiere tonos de verdad. Circe ha dejado atrás sus rigores y, enamorada de Ulises, requiere la ayuda de Flérida para declarar su amor sin darse a conocer. Con ello, hace que Flérida se vea entre la espada y la pared (“a dos afectos atenta”, v. 1117), pues Circe no solo le pide que finja amar a quien no ama, sino que “disimule” (v. 1114) su amor por Lísidas: “[...] quieres que olvide a quien quiero / y que a quien olvido quiera?” (vv. 1118-1119), dice, pero justamente así Circe quiere evitar el riesgo de que otra dama pueda enamorarse de Ulises durante la disimulación³. A su vez, este lleva adelante su designio de permanecer en la isla y fingir amores a Circe con la idea de rescatar a los hechizados que viven allí, pero al poco descubre para su pesar que la ama de verdad. En este contexto, se juntan los personajes en una suerte de academia y Flérida revela lo que ocurre para que Lísidas lo entienda a través de una cuestión: “¿cuál es más dificultoso: / fingir o disimular?” (vv. 1340-1341)⁴. El debate que se desata seguidamente desarrolla *in extenso* dos respuestas:

ULISES	Disimular el que amó lo más difícil ha sido.
ARSIDAS	Fingir el que no ha querido más difícil juzgo yo. [...]
ULISES	El hombre que enamorado está –quien lo está no ignora que esto es así–, a cualquier hora trae consigo su cuidado; el que finge no: olvidado puede estar hasta llegar

3 Pedro Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor*, ed. Alejandra Ulla Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013.

4 Aquí habitualmente solo se remite al trabajo de Claire Pailler, *La question d'amour dans les comedias de Calderón de la Barca*, Paris, Les Belles Lettres, 1974, sobre las disputas de ingenio, pero no se resalta la dimensión política de esta escena.

- de fingir tiempo y lugar;
luego si a su afecto es juez,
uno siempre, otro tal vez,
más cuesta el disimular.
- ARSIDAS La misma razón ha sido
la que me da la vitoria;
consigo trae su memoria
quien ama; quien finge, olvido;
luego el que ama, no ha podido
olvidarse de sentir;
quien finge sí, pues ha de ir
tras la ocasión que se pierde
sin que nadie se lo acuerde;
luego más cuesta el fingir.
- ULISES El fingir se trae consigo
un cuidado también, pues
batalla es fingir, mas es
batalla sin enemigo;
la del que ama no. Testigo
es uno y otro pesar:
este tiene que triunfar
de muchos aspectos ciego;
aquel de uno solo; luego
más es el disimular.
- ARSIDAS Mayores afectos miente
que el que siente un mal crüel
y le disimula, aquel
que le dice y no le siente.
Esto pruebo claramente
si un representante a oír
vamos, porque persuadir
nos hace entonces que amó
y un enamorado no;
luego más es el fingir.
(vv. 1342-1345, 1352-1391)

Como el duelo de ingenio va *in crescendo*, la hechicera lo corta para remitir la solución a la experiencia: puesto que “Ulises no ama y defiende que es más celar un ardor”, ha de fingir amar a Circe, mientras que Arsidas ha

de disimular su amor por la maga, pues “que es más fingirle entiende” (vv. 1402-1403, 1405), decisión que despierta los celos de Arsidas, amante de Circe. Desde aquí, por tanto, se abren los hilos de un enredo de amor y celos que aúna a Ulises, Arsidas y Flérida en torno a Circe y que no se resolverá hasta el final, en un largo camino sembrado de referencias a las actitudes de simulación (vv. 1489-1591, 1916-1917, 1941-1946, 1975-1999, etc.).

Pero he aquí que el debate cortés se asienta en una pareja de conceptos políticos bien conocidos: *dissimulare* y *simulare*, que dieron lugar a una intensa polémica sobre todo desde que Maquiavelo recomendara en *El Príncipe* (*Il Principe*, 1513, publicado en 1531) “ser un gran simulador y disimulador”. No es lugar para trazar en detalle este compleja dialéctica sobre el uso de la disimulación en política y su legitimidad, así que baste recordar que el propósito principal de estas reflexiones era intentar conciliar la ética cristiana con el ejercicio del poder, con notables diferencias entre teoría y *praxis*. En este sentido, los conceptos de simulación y disimulación no siempre se distinguen con claridad, aunque el uso inconsistente de estas dos voces no oculta su diferencia de significado y valoración: si la simulación (fingimiento) disfruta de una mala reputación en la época y se critica en contextos condenatorios, la disimulación *stricto sensu* (ocultamiento de información) es potencialmente legítima, propia de un príncipe que posee la virtud de la prudencia. Ahora bien, estas prácticas hermanas se miden según cada caso y contexto: así, tanto simular como disimular pueden ser estrategias válidas solo por motivos justos –principalmente la autodefensa–, en casos de extrema necesidad y durante un tiempo limitado. Al fin y al cabo, más allá de una disputa sobre ideas, hay una serie de tratadistas que acaban por aceptar la simulación en la práctica como un recurso que, por muy desgradable e incómodo que sea, resulta necesario en el enrevesado y peligroso mundo de la política del momento⁵. Así lo expresa Saavedra Fajardo:

5 Véase José A. Fernández-Santamaría, “Simulación y disimulación: el problema de la duplicidad en el pensamiento político español del Barroco”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXVII.1 (1980), pp. 741-770; Ana Isabel Carrasco Manchado, “«Simular» y «disimular», percepción de un concepto en la Edad Media hispana”, *Res publica*, XVIII (2007), pp. 335-352. [En red.]; y otras referencias recogidas en Adrián J. Sáez, “Intrigas en la corte de Buda: disimulación política y

Solamente puede ser lícita la disimulación y astucia cuando ni engañan ni dejan manchado el crédito del príncipe. Y entonces no las juzgo por vicios, antes o por prudencia o por virtudes hijas de ella, convenientes y necesarias en el que gobierna. Esto sucede cuando la prudencia, advertida en su conservación, se vale de la astucia para ocultar las cosas según las circunstancias del tiempo, del lugar y de las personas, conservando una consonancia entre el corazón y la lengua, entre el entendimiento y las palabras. [...] Y así, bien se puede usar de palabras indiferentes y equívocas, y poner una cosa en lugar de otra con diversa significación, no para engañar, sino para cautelarse o prevenir el engaño, o para otros fines lícitos⁶.

Este es justamente el universo conceptual que se recuerda en *El mayor encanto, amor*, que recrea el debate político sobre *dissimulare* y *simulare* en clave amorosa. Aunque parece una presencia fugaz, este juego entre apariencias y verdades articula buena parte de la intriga hasta el final de la comedia y, más importante, se mantiene la diferencia funcional entre ambas estrategias: la definición de la disimulación que hace Ulises es un ocultamiento en toda regla, mientras que el fingimiento de amor en palabras de Arsidas remite claramente al ejercicio de la simulación. Todavía se puede ir más allá, porque en el desarrollo de esta simulación amorosa de Ulises entran en juego los parámetros por los que adecuadamente se juzgan: así, Ulises decide *a priori* ponerse esta máscara fingida por un motivo perfectamente justo (salvar a otros personajes encantados por Circe), pero pierde legitimidad cuando comienza a eternizarse y, por tanto, a perder el necesario carácter ocasional, amén de que la ficción se ha tornado en verdad y que la pasión estaba haciendo que los deberes de Ulises quedaran atrás. Acaso la experiencia que propone Circe pueda entenderse como una muestra más de este debate político sobre el uso que los poderosos pueden hacer de la *dissimulatio* –siempre según ciertas normas–, pero en todo caso no hay duda de que el duelo amoroso se construye sobre dos ideas políticas de máxima actualidad, que además casan bien con el carác-

género palatino en *El cuerdo loco* de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, en prensa.

6 Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, ed. Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra, 1999, núm. 43, p. 529.

ter astuto de Ulises. Tradición clásica y teoría política coetánea se juntan en la comedia.

Por lo demás, no sorprende que Calderón echara mano de estos conceptos popularizados desde Maquiavelo, toda vez que ya demuestra conocer otras ideas del mismo horizonte en *A Dios por razón de estado*, auto con el que trata de articular una “raggione di stato” cristiana⁷. Y advierto que no es necesario un contacto directo con ninguno de los textos de Maquiavelo, puesto que muchas de sus ideas habían saltado al centro de la escena política y se habían dado a conocer en textos hispanos como el *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano* (Madrid, Pantaleón Aznar, 1595) de Ribadeneyra⁸.

Con este breve apunte no pretendo defender una lectura política de la comedia sino un examen de la dinámica de la disimulación de Ulises desde un par de conceptos políticos bien conocidos; de este modo, no varía el sentido de *El mayor encanto, amor*, antes bien se pone de relieve una tesela más de la dimensión estructural de la comedia. En fin, en *El mayor encanto, amor* no hay lugar para lecturas críticas, pero sí para elementos tomados del mundo de la política.

7 Véase J. Enrique Duarte, “El poder y la razón de Estado: reacción católica a Maquiavelo en el auto sacramental *A Dios por razón de Estado* de Calderón”, en *La autoridad política y el poder de las letras en el Siglo de Oro*, ed. Jesús M. Usunáriz y Edwin Williamson, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013, pp. 133-156.

8 Se acerca, por ende, a los “ecos maquiavélicos” que resuenan en la estrategia de Teodoro en *El perro del hortelano*, según Fausta Antonucci, “Teodoro y César Borgia: una clave para la interpretación de *El perro del hortelano*”, en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002)*, ed. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2004, vol. 1, pp. 263-274 (p. 272).

Reflexiones sobre la escritura de
Paisajes después de la batalla
(al hilo de la edición crítica de Bénédicte Vauthier)

EUGENIO MAGGI

Universidad de Bolonia

<p>Título: Reflexiones sobre la escritura de <i>Paisajes después de la batalla</i> (al hilo de la edición crítica de Bénédicte Vauthier).</p>	<p>Title: Reflections on the Writing Process of <i>Paisajes después de la batalla</i> (after Bénédicte Vauthier's Critical Edition).</p>
<p>Resumen: La reciente edición crítica de <i>Paisajes después de la batalla</i>, al cuidado de Bénédicte Vauthier, ha aportado nuevos datos útiles para comprender el complejo proceso de escritura de Juan Goytisolo, a través del estudio de la documentación genética de la novela y de sus variantes. Esta breve nota se focaliza en las modificaciones que han sufrido dos secuencias, "Del burgo a la Medina" y "A ella", interpretándolas a la luz de las implicaciones autobiográficas de la obra del autor.</p>	<p>Abstract: The recent critical edition of <i>Paisajes después de la batalla</i> (<i>Landscapes after the Battle</i>), prepared by Bénédicte Vauthier, has offered new useful data to understand Juan Goytisolo's complex writing process, through the study of the novel's genetic documentation and variants. This short note focuses on the modifications of two sequences, "Del burgo a la Medina" and "A ella", interpreting them according to the autobiographical implications of the author's corpus.</p>
<p>Palabras clave: Juan Goytisolo, <i>Paisajes después de la batalla</i>, autoficción, crítica genética, filología de autor.</p>	<p>Key words: Juan Goytisolo, <i>Landscapes after the Battle</i>, Autofiction, Genetic criticism, Author's philology.</p>
<p>Fecha de recepción: 21/11/2014.</p>	<p>Date of Receipt: 21/11/2014.</p>
<p>Fecha de aceptación: 9/12/2014.</p>	<p>Date of Approval: 9/12/2014.</p>

Fruto de cuatro años de trabajo, la magnífica edición de *Paisajes después de la batalla*, al cuidado de Bénédicte Vauthier¹, rescata uno de los textos más significativos de la narrativa de Juan Goytisolo, a los treinta años de su primera publicación (Barcelona, Montesinos, 1982). El estudio que Vauthier pudo realizar a partir del dossier genético de la obra² y del cotejo de sus versiones impresas³ permite ampliar, gracias a su minuciosa labor filológica e interpretativa, las perspectivas críticas sobre una novela que para diversos estudiosos marca un hito y el comienzo de una nueva fase en la escritura del autor⁴.

A raíz de la salida del libro, Goytisolo lo definió como “quizá una seu-doadiobiografía grotesca”, escrita con el intento de “poner[se] en tela de

-
- 1 Juan Goytisolo, *Paisajes después de la batalla*, preliminares y estudio de crítica genética de Bénédicte Vauthier, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012 (citaré a continuación en el cuerpo del texto el número de página entre paréntesis). El año siguiente la edición fue premiada por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas como “Mejor monografía en las áreas de ciencias humanas y sociales”. Como anunció en el propio volumen (pp. 104, 124, 173-174, 197), se realizó posteriormente una edición genética digital de unas treinta y cinco secuencias de la obra, codificadas con lenguaje XML/TEI y acompañadas por las reproducciones de los borradores. Este proyecto innovador, titulado *Manuscrito digital de Juan Goytisolo*, es accesible en la dirección URL <http://goytisolo.unibe.ch/>.
 - 2 Borradores autógrafos, recortes de prensa, mapas, folletos, etc. conservados por la Diputación Provincial de Almería, a la que Goytisolo los legó en 1986. Además, la estudiosa tuvo acceso a un ejemplar de la edición de 1987 que Goytisolo modificó para preparar la de 2006. Cf. Bénédicte Vauthier, “Genética de los manuscritos y genética textual: el caso de *Paisajes después de la batalla*”, en *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos. Aportaciones a una “poética de transición entre estados”*, eds. Bénédicte Vauthier y Jimena Gamba Corradine, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012, pp. 229-252, contribución luego refundida en el prólogo de la edición crítica de la novela.
 - 3 Señalo, como integración bibliográfica tal vez intrascendente, que en 1999 la edición de Andrés Sánchez Robayna (Madrid, Espasa-Calpe, 1990) fue reeditada por la misma editorial en la colección *Narrativa del siglo XX en lengua castellana*. Lleva el título de *Paisajes para después de la batalla*, supongo que por un mero error editorial, y suprime el estudio introductorio de Sánchez Robayna, aunque la nota al epígrafe de Flaubert (p. 11) siga refiriéndose a él.
 - 4 Cf. la bibliografía citada en Stuart Davis, “El lugar de las novelas tardías en la obra completa de Juan Goytisolo”, en *Pesquisas en la obra tardía de Juan Goytisolo*, eds. Brigitte Adriaensen y Marco Kunz, Amsterdam-Nueva York, Rodopi, 2009, pp. 23-42.

juicio a [sí mismo], al personaje, al lector”. Por su enfoque en la “espantosa comicidad del género humano”, *Paisajes* venía a ser su “primera novela de humor”⁵, impregnada por una exhibida *vis satírica* que asomaría a menudo en su producción posterior: de los recursos retóricos e intuiciones de *Paisajes* serían en buena medida deudoras *La saga de los Marx* (1993), algunos capítulos de *El sitio de los sitiados* (1995), *Carajicomedia* (2000) y naturalmente la inesperada y *sui generis* continuación *El exiliado de aquí y allá* (2008), que, a la luz del anuncio del abandono de la narrativa por parte del autor (2012), debe considerarse su última novela.

El estudio de las aportaciones críticas sobre *Paisajes* es un útil ejercicio de análisis de los cortocircuitos que pueden producirse cuando entran en conflicto ámbitos contiguos, pero en rigor no superponibles, de la obra goytisoliana, es decir, de cómo la lectura de su narrativa suele variar a la luz de sus memorias, ensayos, artículos periodísticos y declaraciones públicas: un *corpus* textual que contribuye a su constante, y a veces contradictorio, proceso de (auto)legitimación como intelectual disidente, desarraigado y ‘mudéjar’, dotado de una sólida autoridad moral⁶.

Pongo un ejemplo. En el memorable arranque de *Paisajes*, titulado “La hecatombe”, los habitantes autóctonos del barrio parisino del Sentier asisten con creciente terror a cómo los muros se van llenando de pintadas en un idioma misterioso e incomprensible (el árabe, en realidad), que pronto reemplazará también los letreros, desatando el caos entre la población

5 Rosa María Pereda, “Juan Goytisolo: *Paisajes después de la batalla* es mi primera novela de humor”, *El País*, 16 de noviembre de 1982 (http://elpais.com/diario/1982/11/16/cultura/406249210_850215.html; última consulta: 22/11/2014).

6 Examinan varios aspectos de este proceso, desde perspectivas críticas distintas, Javier Escudero, “Juan Goytisolo: de apóstata a iluminado”, *Revista Hispánica Moderna*, LI, 1 (1998), pp. 87-101; Inger Enkvist, “Ética y estética en la investigación literaria”, *Espéculo*, XXIV (2003) (http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/inv_lite.html.html; última consulta: 10/10/2014) y “*Nuevos ricos, nuevos libres, nuevos europeos*. Análisis de un artículo de Juan Goytisolo”, *Espéculo*, XLIV (2010) (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/goytisol.html>; última consulta: 10/10/2014); Alison Ribeiro de Menezes, *Juan Goytisolo: The Author as Dissident*, Woodbridge, Tamesis, 2005, pp. 137-141; Fernando Durán López, “El destierro infinito de Blanco White en la mirada de Juan Goytisolo”, *Revista de Literatura*, LXXII, 143 (2010), pp. 69-94. Véanse también las críticas debatidas por Linda Gould Levine en su introducción a Juan Goytisolo, *Don Julián*, Madrid, Cátedra, 2009², pp. 9-105 (pp. 45-46 y 69-85).

(pp. 203-207). Por esta representación imaginativa de un posible apocalipsis interracial en una metrópoli moderna, la obra ha sido definida en varias ocasiones como “profética”⁷; designación algo inadecuada, a decir verdad, si solo se consideran las fechas de los disturbios londinenses de Notting Hill (1958 y 1976) y Brixton (abril de 1981)⁸.

Ahora bien, algunos críticos han ido más allá, confundiendo la presencia de inmigrantes en la obra con un fantasmal ‘nuevo protagonista’, muy distante del efectivamente presente en *Paisajes*, que en última instancia no deja de encarnar a un *alter ego* del propio Goytisolo, por muy fragmentario, contradictorio y deformado que sea por los continuos juegos metanarrativos. Al contrario, en 1993, Carlos Fuentes ensalzó la novela de su amigo sosteniendo con énfasis que

En *Paisajes*, antes que nadie, y en español, Goytisolo descubrió la manera de escribir la novela del otro, el inmigrante y sus desplazamientos. Lejos de toda intención filántropica o panfletaria, dotó al evento y sus protagonistas de un narrador y una materia narrativa, de un lenguaje y un espacio. Con ello, Goytisolo inaugura la novela de la ciudad migratoria para el siglo que viene, como Rojas inventó la ciudad sin murallas, circulante, de la modernidad renacentista⁹.

Apoyándose en la autorizada aserción de Fuentes, José Manuel López de Abiada concluía por su parte que

[...] Goytisolo era el primero que concedía protagonismo novelesco

7 Idea compartida por el propio Goytisolo: “[...] credo che tutto ciò che appare nel libro si sia poi convertito in realtà. È un libro molto profetico. Dagli attentati assurdi all’islamofobia, i cambiamenti climatici, ecc.: tutto si è realizzato. Tutte le fantasie del personaggio si sono poi realizzate” (Ferdinando Guadalupi, “In dialogo con l’albero della letteratura. Intervista a Juan Goytisolo”, 5/09/2013, *Zibaldoni e altre meraviglie*, <http://www.zibaldoni.it/2013/09/05/dalle-rovine-al-romanzo-intervista-a-juan-goytisolo/>; última consulta: 22/11/2014).

8 Además, Vauthier recuerda acertadamente el preocupante crecimiento del Front National entre 1981 y las postrimerías de esa década (p. 83).

9 *Apud* José Manuel López de Abiada, “Nuevas formas de una usanza vieja: ejemplos de hibridaje, interrelación e imbricación de géneros en *Paisajes después de la batalla y Territorio comanche*”, en *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, ed. I. Andres-Suárez, Madrid, Verbum, 1998, pp. 85-102 (p. 98).

a ese otro yo emigrante desplazado y a su cultura (entre tanto irremisiblemente mestiza), el primero que daba vida literaria a ese otro yo próximo y prójimo, multiplicado mil y un millón de veces, arrastrado por la continuada corriente de migraciones masivas procedentes del Sur o del Este hacia las grandes urbes del Occidente que, *nolens volens*, admitían al inmigrante, pero que aún no estaban preparadas para aceptarlo como ciudadano con plenos derechos¹⁰.

En estos casos, por una paradoja que deriva con toda probabilidad de la proyección pública de Goytisolo¹¹, se solapa al texto efectivo de *Paisajes* un apócrifo *politically correct*, este sí filantrópico y algo panfletario. La mirada de Goytisolo en *Paisajes*, eminentemente voyeurística¹², nunca es *del otro* y menos *del inmigrante* (categorías huertas o abstractas, en este contexto). El riesgo, por tanto, es el de sobrevalorar el alcance político de la obra con reverencia a las ‘buenas intenciones’ del autor, dejando de lado algunas preguntas fundamentales: ¿qué valores pretende cuestionar y desde qué perspectiva? ¿Las herramientas retóricas que adopta son eficaces? Sus provocaciones, ¿a qué público afectan? ¿Cómo agudizan, si es que consiguen hacerlo, sus capacidades críticas? ¿En qué medida lo liberan de sus *idées reçues*? Este razonamiento se aplica aún más a las incursiones satíricas posteriores a *Paisajes*¹³, que a mi modo de ver pierden progresivamente eficacia y relevancia, hasta el *nadir* de *El exiliado de aquí y allá*,

10 *Ibídem*, p. 97.

11 A la que contribuyen los autoanálisis de Goytisolo como el citado por Vauthier en la p. 16.

12 Cf. el sugestivo análisis de Alison Ribeiro de Menezes, *op. cit.*, pp. 117-141, que sin embargo no logra aclarar, en mi opinión, cómo las novelas de Goytisolo intentarían crear “a single, socially and politically committed discourse of dissidence and marginality” (p. 120) que una sentimientos solidarios y autorreferencialidad textual.

13 Consideremos, por ejemplo, *La saga de los Marx*, que comparte muchos aspectos de la sátira político-social experimentada en *Paisajes*. Espero que nadie sostenga que el supuesto auténtico *lenguaje del otro* puede llegar a un lector pasablemente maduro gracias a escenas como aquella en la que un “ejército ignoto” de albaneses, después de “cuarenta y cinco años de grisura y pobreza” comunistas anhela el “paraíso” televisivo de *Dallas*, con su “dinero fácil, jodienda segura, güisqui a discreción, utopía trocada en realidad palpable” (Juan Goytisolo, *La saga de los Marx*, en *Obras completas IV. Novelas (1988-2003)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2007, pp. 241-418 [p. 403]).

cuya inanidad contradice por desgracia la cita de Karl Kraus elegida como epígrafe (“Que mi estilo se adueñe de los rumores del tiempo”)¹⁴.

Esta larga premisa para aclarar que a mi modo de ver el interés principal de *Paisajes*, que López de Abiada ha definido acertadamente como un “hipotexto (parcial) de las memorias del autor”¹⁵, consiste en sus estrategias de desvelamiento y ocultación autobiográficas, que lo convierten en uno de los eslabones más complejos de esa incesante autoescritura practicada por Goytisolo por lo menos a partir de *Señas de identidad* (1966). En este sentido, en las pp. 166-167, Vauthier subraya con finura cómo *Paisajes* oscila entre revelaciones en clave y desviaciones espirituales.

A riesgo de leer los procesos de redacción goytiselianos con una óptica parcial e idiosincrásica, considero que las variaciones más sugerentes de *Paisajes*, por lo menos en las secuencias publicadas y comentadas por la estudiosa, nacen precisamente de esta laceración en el plano de la representación pública del yo. A continuación, expondré algunas observaciones sobre dos secuencias de la novela que resultan especialmente significativas a este respecto.

DEL BURGO A LA MEDINA (pp. 395-399)

Es uno de los capítulos más esclarecedores de la novela, en términos de reflexión autobiográfica y relativa autolegitimación. Aquí la voz narradora resume la importancia crucial del Sentier, caótico y multirracial, para la evolución del protagonista, quien en sus vagabundeo parisinos se purifica del provincialismo patrio que lo había llevado a ver en su país de origen el centro del mundo. En la dimensión del barrio, todo particularismo del *flâneur* se relativiza y, al mismo tiempo, se va imponiendo en él una conciencia, entre etnológica y solidaria, de los otros grupos de exiliados y marginales que gravitan en los cafés del Sentier.

Vauthier reproduce una parte muy interesante de uno de los borradores de este capítulo (MSI 390-391), donde se distingue una larga secuencia en parte modificada y en parte definitivamente tachada y desechada.

14 Juan Goytisolo, *El exiliado de aquí y allá*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2008, p. 7.

15 José Manuel López de Abiada, *op. cit.*, p. 91.

Merece la pena compararla con el pasaje correspondiente de la versión publicada, que reza así:

[...] ¡Por muy increíble que ello parezca a quienes tienen hoy el honor muy dudoso de conocerle, el hombre-erizo en el que nos ocupamos había perorado en las terrazas del Barrio Latino sobre las virtudes telúricas y castizas pero trascendentales y eternas del suelo natal! (p. 396)

La redacción final contenida en el borrador es bastante parecida:

¡Aunque pueda parecer increíble a quienes hoy tienen el honor muy dudoso de conocerle, el hombre-erizo en que nos ocupamos había cultivado en los cafés del Barrio Latino las virtudes telúricas patróticas [sic] del terruño! (MSI 390, p. 398; transcripción mía)

Así se leía, en cambio, en la primera redacción del borrador, luego tachada, que se extendía, a partir de “...el hombre-erizo en que nos ocupamos...”, hasta la cuartilla MSI 391:

Aunque pueda parecer increíble a quienes hoy tienen el honor muy dudoso de conocerle, el hombre-erizo en que nos ocupamos fue festejado y objeto de adulación por ese mundillo cultural siempre al acecho del mártir o el héroe de alguna causa justa y perdida. El desdichado –el lector nos perdonará por una vez esta inmerecida manifestación de piedad– había sido investido de los poderes evocativos y sugerentes, casi taumatúrgicos, de nombres y mitos tan dispares como Goya, corrida, Durruti, flamenco, los *Cuatro Generales* cantados por Robeson. Pero –como debía comprobar en seguida– las expresiones de afecto y dolor, los lamentos y lágrimas por su patria brutalmente sojuzgada eran producto de una moda lanzada quizá por un astuto y voluble modisto: de una veleidosa corriente de simpatía directamente inspirada por los titulares de *France Soir*. A la emoción y elegías a la batalla del Ebro, iban a suceder indignaciones y trenos por el aplastamiento popular de Hungría, Santo Domingo, Biafra, Checoslovaquia, Indochina o Afganistán. La duquesa de Guermantes y Madame Verdurin admitirían esta temporada a un salvadoreño o polaco a su círculo selecto, exclusivo: los patriotas reales o supuestos escucharían allí, en religioso silencio, la *Marcha Fúnebre* de Chopin.

Nuestro efímero, destronado rey de la Rive Gauche [sic; la frase no continúa] (MSI 390-391, pp. 398-399; transcripción mía).

La secuencia retoma y actualiza unos recuerdos autobiográficos ya amolados al personaje de Álvaro en *Señas de identidad* (1966), donde el joven expatriado español, adulado por izquierdistas veletas, goza de un inmemorable y transitorio éxito social¹⁶. Nótese de entrada cómo el sintagma “efímero, destronado rey de la Rive Gauche” (borrador) recuerda de cerca al “rey destronado y vencido” de *Señas de identidad*, antes de cambiar de por “efímero, destronado pontífice” en la versión publicada (p. 396). Además, en el borrador las “veladas y reuniones” de *Señas* se transfiguran en el proustiano “círculo selecto” de la duquesa de Guermantes y Madame Verdurin, ahora más interesadas en admitir “a un salvadoreño o polaco”. Es un detalle digno de atención, pues en el capítulo “Una tarde en la Ópera” (anterior en la ordenación final) las dos mujeres asisten a un concierto en favor de los mineros polacos que incluye, entre otras piezas, la *Polonesa* de Chopin. En esta ocasión, el narrador señala con sarcasmo “la presencia carnal de uno de esos representantes del pueblo combatiente y heroico que, después de ser festejado unos días por la izquierda divina y humana, caerá pronto en la trampa del olvido y evocará amargamente su gloria efímera, arrinconado como un vulgar gorrión o parásito” (p. 377).

Podría por tanto barajarse como hipótesis que Goytisolo haya eliminado el párrafo sobre el expatriado-mártir y la superficialidad de la *gauche*

16 “[...] apuraba hasta la hez aquel instante único y exquisito, inesperado cabo de una carrera de genio en cierre, encarnación viva del drama de un pueblo indómito, vendido y entregado a explotadores y rapaces por los siglos de los siglos – respeto y veneración que un día aciago, obedeciendo al irresistible magnetismo de los titulares de *France-Soir*, se transfería a los refugiados húngaros o rebeldes tibetanos con la consiguiente búsqueda y hallazgo de nuevos héroes que se convertían de la noche a la mañana en el polo de atracción de las veladas y reuniones, agasajados con el mismo entusiasmo con que, semanas antes, se le había encumbrado a él haciéndole sentirse, de pronto, despojado de su fugaz aureola, como un rey destronado y vencido a quien se invita por mera commiseración y como dándole a entender que en lo futuro deberá no usar y abusar de tal cortesía” (Juan Goytisolo, *Señas de identidad*, Madrid, Alianza, 1999, pp. 316-317). Compárese este párrafo con las correspondientes memorias de *En los reinos de Taifa* (1986), Madrid, Alianza, 1999, p. 17.

por considerarla redundante respecto a las consideraciones ya expresadas en “Una tarde en la Ópera”. Sin embargo, esto no explica de manera satisfactoria el cambio de enfoque desde el ‘mártir engañado’ / ‘efímero, destronado rey’ al ‘efímero, destronado pontífice’ que en una época ya remota había ensalzado las virtudes patrias. Si se lee *Paisajes* como un escrutinio autobiográfico *sui generis*, hay que preguntarse por qué la voz narradora descarta una larga secuencia en la que el protagonista es más bien pasivo y digno de una irónica misericordia, a favor de una avergonzada asunción de responsabilidad.

Creo que una clave interpretativa (no necesariamente la única) se encuentra entre las páginas de *En los reinos de Taifa*, segundo tomo de las admirables memorias de Goytisolo, publicado cuatro años después de *Paisajes*. En el segundo capítulo, “Las chinelas de Empédocles”, el autor hace un balance despiadado de su precaria identidad (intelectual, política, sentimental y sexual) a la altura de 1964. Escritor de éxito y representante destacado de la disidencia española, instalado en su piso de la Rue Poissonnière, Goytisolo es un hombre lacerado:

Una cadena bien trabada de causas y efectos me había convertido en el lapso de un quinquenio en uno de esos abanderados oficiales de las causas progresistas en el ámbito hispano, saludado a la vez por la maquinaria propagandística de los partidos y una *intelligentsia* aferrada a los mitos de la España romántica y su desdichada guerra civil. [...] Una mezcla de sectarismo marxista, afán de protagonismo y sentimientos mezquinos de rivalidad, me inducirían a actuar de forma poco gloriosa [...]. Como un puñado de escritores que hoy aborrezco, ¿no había edificado una precoz y vistosa carrera literaria a costa de las desgracias históricas de mi propio pueblo? Ensalzar la obra del autor patriota enfrentado a los abusos de un régimen detestable equivale en esos casos a defender la causa de la justicia y viceversa. La ecuación es desde luego simplista y falaz, pero altamente beneficiosa para el poeta o novelista que impúdicamente se arropen con ella¹⁷.

Pese a esta imagen pública de autor comprometido, Goytisolo ha dejado de confiar en una liberación violenta de España, país en plena fase de mo-

17 Juan Goytisolo, *En los reinos de taifa*, pp. 102-103; reflexiones anticipadas en *Coto vedado*, Madrid, Alianza, 1999, pp. 292-293.

dernización capitalista y parcialmente europeizado, que ya no consigue despertar sus pasiones; el abandono de una perspectiva patriótica se combina entonces con la búsqueda de dimensiones culturales menos angostas (la “patria auténtica” del idioma español)¹⁸. Al mismo tiempo, también se recrudecen las crisis en su relación con su compañera Monique Lange, a la que confesaría su inequívoca homosexualidad en 1965¹⁹. En suma: progresivo rechazo de la militancia izquierdista; desapego al terruño español y, en general, a los afanes identitarios; remordimientos, aceptación de sus propias pulsiones carnales y, a la par, reinvención de un vínculo sentimental con Monique. Es inevitable notar cómo todas estas facetas se representan en *Paisajes* a través de una suerte de psicodrama²⁰ mucho más atrevido que *Señas de identidad* (donde todavía no se asume de manera explícita el deseo homoerótico) y más articulado que *Reivindicación del conde don Julián y Juan sin Tierra* (donde la destructividad exacerbada del imaginario excluye cualquier apertura sentimental). Y no parece casual que el foco de la puesta en escena vuelva a ser un Sentier perturbado y cada día menos reconocible.

SU VIDA ES SUEÑO (pp. 410-414) / *A ELLA* (pp. 439-440)

Son los capítulos más afectados por la última revisión del autor, destinada a sus *Obras completas III. Novelas (1966-1982)* (Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006), donde se suprime definitivamente “A ella” (que por tanto Vauthier enfocará como “estrato anterior”, p. 440), y se modifica en consecuencia el final de “Su vida es sueño”. A estos cambios radicales la editora dedica algunas excelentes páginas (pp. 145-147 y 163-167) donde examina con gran finura la centralidad de Monique

18 *Ibidem*, pp. 85-87. Sobre las implicaciones narrativas de este proceso, véase también Linda Gould Levine, *op. cit.*, p. 31.

19 *Ibidem*, pp. 282-287.

20 Léase el extraordinario capítulo “En brazos de Josif Visarionóvich”, donde el protagonista baila con una estatua de cera de Stalin en presencia de su irónica y silenciosa esposa, antes de ser interrumpido por un escandalizado guardián (pp. 380-382). Y véase también, entre las alusiones luego suprimidas, esta frase del borrador “Sinopsis” MS II 204 (p. 63): “Sigue ocultando a su mujer: sus viejos amigos le decían, eres un turco”.

Lange en la génesis y posteriores modificaciones de las secuencias en cuestión. Me limitaré por tanto a añadir algunas observaciones.

En el prólogo a la edición de 2006, Goytisolo explicó que

el equilibrio mantenido a lo largo de la novela entre autor, narrador y personaje se rompía en estos párrafos, cuya índole intimista desentonaba con el resto del relato. Lo que Ella significó para mí, el lector lo hallará en mis escritos autobiográficos y los que le dediqué tras su dolorosa desaparición (cit. por Vauthier en la p. 146).

En las pp. 145-146, Vauthier no discute esta aserción, pero en la p. 171 sostiene, creo que acertadamente, que la eliminación de “A ella” obedece a “razones de índole biográfica”. Desde luego, no se puede descartar que el autor haya decidido intervenir tardíamente en una novela que había revisado ya para la edición de 1987 (Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores), donde aportó, sin embargo, variantes poco significativas (pp. 196-197). Por lo tanto, la motivación de coherencia textual no resulta del todo convincente. Tampoco influyó en la conformación de *Paisajes*, hasta 2006, la publicación de los dos tomos memorialísticos, *Coto vedado* (1985) y *En los reinos de Taifa* (1986), gracias a los cuales el lector podía, en efecto, empezar a descifrar la compleja relación entre Goytisolo y su esposa y, por lo general, reinterpretar las novelas anteriores en términos de autoficción.

A mi modo de ver, “A ella” desaparece solo después de la muerte de Lange (1996) porque se trata de un mensaje auténtico, destinado a una persona de carne y hueso. Vauthier demuestra, a este respecto, que a lo largo de las versiones de los tres borradores se intensifica el diálogo con una segunda persona, a la que Goytisolo confiesa la existencia de un “mecanismo interior o censura síquica” (p. 439) que prohíben incorporar a la interlocutora real en la novela. Parece admisible, pues, que este mensaje acabe siendo inútil e insoportable después del fallecimiento de la mujer: el diálogo ha terminado y solo queda la dimensión, precaria, del recuerdo. Es sugerente, en este sentido, que el único *tú* de las páginas escuetas y sombrías de *Telón de boca* (2003), dominadas por la tercera persona, asome en los diálogos con el Gran Desalmado, demiurgo finalmente inexistente a la par que sus fantasmales criaturas, abocadas a una “definitiva extinción”²¹.

21 Juan Goytisolo, “Prólogo” a *Obras completas IV*, pp. 9-40 (p. 21).

La relectura de *Telón de boca* hilvana otra sugerión con respecto a las fases de escritura registradas por los borradores de *Paisajes*²². Vauthier ha señalado en el segundo de ellos “un interesante paradigma tabular de adjetivos” (p. 163) que delatan tanteos y vacilaciones del autor en la denotación del vínculo con su mujer. Por mi parte, encuentro muy interesante la definición “pasto de la muerte”, que solo figura en esta segunda redacción:

Como hace veinte años, el lazo existente entre nosotros me parece todavía esencial, limpio y necesario frente al azar y mediocridad de los otros - fortuitos siempre, siempre eventuales, reemplazables e inocuos, fruto de la suerte, tornadizos, absurdos, pasto de la muerte, anodinos, estériles, siempre caducos (MSI 287-288, pp. 166-167).

A pesar de que la versión impresa conserva la referencia a la caducidad de las relaciones ‘normales’, el sintagma luego desecharido apunta de manera mucho más dramática a una conciencia de la transitoriedad de la existencia humana. Es una fase nueva de la escritura autobiográfica de Goytisolo, cuyo comienzo Escudero detecta precisamente en *Paisajes* (aunque sobreestimando, en mi opinión, el alcance real de la “búsqueda espiritual” del autor)²³. La angustia por el paso del tiempo se transparenta, por ejemplo, en uno de los mejores momentos de la novela, o sea, el diálogo autoirónico de mujer y marido en “Consecuencias de un portazo intempestivo”:

Tú: ¡Qué alegría me das! Si supieras cuán viejo y cansado me siento.
Ella: Al revés. Estás rejuvenecido. Hay algo nuevo en ti: una energía, una vitalidad que antes no tenías. No sé cómo decirlo: una especie de magnetismo (p. 384).

En definitiva, la eliminación del sintagma “pasto de la muerte” favorece una versión final más ‘política’ de “A ella”, donde la pareja Goytisolo-Lange se contrapone a las normas sociales más que a lo efímero de la existencia. La congoja por la vejez y la mortalidad se exorciza, en cambio, en el grotesco diálogo de comedia (con final sorpresa) de “Consecuencias

22 Pueden verse sus reproducciones y relativas transcripciones en <http://goytisolo.unibe.ch/subjetividad.html>.

23 Javier Escudero, *op. cit.*, pp. 89-90.

de un portazo intempestivo”. Imposible no recordar ese sentimiento, sin embargo, ante la prosa luctuosa de *Telón de boca*.

Reseñas

Calipso Eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro

JESÚS G. MAESTRO

Madrid, Verbum editorial, 2013, 316 pp.

Es un comportamiento frecuente, en la crítica literaria de todos los tiempos, contemplar la obra de un escritor a la sombra del éxito cosechado por aquellos de sus contemporáneos que lograron armonizar hábilmente ortodoxia ideológica con talento artístico. Eclipsada, como Calipso, en toda su belleza y complejidad, la producción teatral de autores como Miguel de Cervantes ha sido condenada al silencio de la crítica y, en el mejor de los casos, a un análisis ceñido a la estrechez de los límites históricos y geográficos en que en ocasiones se encuadran los movimientos literarios. En el caso de Cervantes, tres han sido los factores que han determinado la escasa atención que los especialistas han prestado a su teatro; a saber: 1) la habilidad del autor del *Quijote* como prosista, 2) el éxito de la obra dramática de Lope de Vega, y 3) la tendencia a considerar la dramaturgia de Miguel de Cervantes como un extravío. Consciente de esta marginación y de las causas que la motivan, el crítico y teórico de la

literatura Jesús G. Maestro propone, en el volumen *Calipso Eclipsada. El teatro de Cervantes más allá del Siglo de Oro*, estudiar la presencia de la propuesta dramática cervantina en el ámbito de la literatura europea. Dicho análisis es pertinente en tanto en cuanto la –para su tiempo– heterodoxa concepción de teatral de Cervantes anticipa la experiencia trágica contemporánea y, en este sentido, hace limitada toda lectura que pretenda explicar la dramaturgia cervantina desde el punto de vista de su adecuación a la perceptiva literaria del momento o a la fórmula del teatro lopesco.

El primer capítulo del estudio de Maestro ofrece un panorama histórico de los rasgos de la dramaturgia de Cervantes desde la literatura grecolatina hasta la Edad Contemporánea. De acuerdo con la perspectiva comparatista de Edward C. Riley, al autor de *Calipso eclipsada* no le interesa estudiar estas concomitancias en tanto que influencias de un autor sobre otro, sino, más bien, como «correspondencia de rasgos tales en

tanto que constantes estructurales a través del tiempo» (p. 15). Así, el crítico concluye que la modernidad y originalidad del teatro de Cervantes son irreductibles, no solo a las concepciones cómicas y trágicas del mundo grecolatino, sino también a los moldes de la preceptiva aurisecular, tanto en su vertiente lopesca como en el pretendido aristotelismo de la generación de tragediógrafos de 1580.

Algo distinto sucede cuando se confronta la propuesta teatral cervantina con la obra de dos de los dramaturgos clásicos de la modernidad: Shakespeare y Molière. Frente a la *Divina comedia* de Dante, que sancionaba el destino del hombre con arreglo a la inmutabilidad de un orden moral trascendente, la dramaturgia de Cervantes, al igual que la de Shakespeare y Molière, reaccionaba «contra los imperativos de este orden [...], cuyos fundamentos, lejos de emanar de un mundo metafísico y superior, servían únicamente como instrumentos de supresión de todas aquellas formas de conducta y de expresión consideradas como perniciosas desde el punto de vista de la ética normativa» (p. 26). En *Calipso eclipsada*, Maestro demuestra, a la luz de un afinado análisis transversal de ciertos parlamentos de *El laberinto de amor* (1615),

King Lear (1608) y *Sganarelle ou le cocu imaginaire* (1660), que el común denominador de los autores de estas tres obras no es otro que la exploración, más allá de los «dictados de los Númenes, del Destino o de Dios» (p. 45), de las posibilidades y los límites de la libertad humana. En esta misma línea, el segundo capítulo del volumen distingue a Cervantes de los tragediógrafos de la generación de 1580, apelando a la dimensión secular que, en piezas cervantinas como *La Numancia*, guía la construcción de la experiencia trágica. De acuerdo con Maestro, es cierto que Cervantes coincide con los autores de dicha generación en su distanciamiento tanto de los preceptos clásicos como de los gustos del público; pero no lo es menos que solo el primero funda, con *La Numancia*, una poética de lo trágico en que personajes humildes –y no héroes aristocráticos– se convierten en víctimas inocentes de una violencia que, si antes encontraba su legitimación en los designios de la divinidad, a partir de la dramaturgia cervantina, comienza a explicarse por la opresión histórica de unos grupos humanos sobre otros.

Tomando estos rasgos secularizadores como punto de referencia, Jesús G. Maestro define, en *Calipso eclipsada*, el teatro de Cervantes como

antedecedente “de una serie de características que a lo largo de la Edad Contemporánea resultarán esenciales en la concepción del teatro trágico” (p. 63). En este sentido, el investigador dedicará el resto de su estudio a dar testimonio de las resonancias que la producción teatral de Cervantes –y en especial su visión secular de la experiencia trágica– encuentra en la obra de autores contemporáneos como Büchner, Casoña, Lorca y Torrente Ballester. Antes de acometer esta tarea, no obstante, Maestro centra su atención en dos dramaturgos que, en el siglo XVII y aún en el XVIII, escriben sus tragedias con la mirada puesta en las formas y modelos del clasicismo. Tanto John Milton como Vittorio Alfieri construirán piezas teatrales que se ajustan teórica y formalmente a los cánones clásicos, si bien es cierto que ambos autores plantean, como Cervantes, el problema de la libertad en un entorno «terrenalmente humano, cruelmente materialista» (p. 138).

Para estudiar el caso de Milton, Maestro sitúa los aspectos de *Samson Agonistes* (1671), con que el escritor inglés cree amoldarse a las convenciones de la tragedia clásica, frente a las características de la obra que, en clara consonancia con *La Numancia* cervantina, subrayan su

originalidad y disidencia con respecto a las normas del clasicismo. Con este acierto estructural, el crítico pone de relieve la superficialidad de la adecuación a dicha preceptiva y recalca, a un tiempo, que “el resultado funcional de su creación literaria, así como sus contenidos [...] no apunta en absoluto hacia la tragedia antigua, sino a una nueva concepción de la experiencia trágica, que habrá de encontrar en la Edad Contemporánea su más amplio desarrollo” (p. 125). Pero Maestro no se limita a enumerar el conjunto de innovaciones que, frente al paradigma clásico, aporta la obra de Milton; el estudio problematiza rasgos como la confrontación del sujeto con el orden moral trascendente al constatar que, pese a la ausencia en *Samson Agonistes* de seres numinosos, “esta tragedia [...] remite una y otra vez a temas trascendentales, teológicos, metafísicos” (p. 139).

En lo que respecta al teatro de Alfieri, el anacronismo de su concepción clásica de la tragedia permite a Maestro reflexionar sobre el papel del escritor italiano como punto de enlace entre las formas trágicas de corte clasicista y el melodrama incipiente. De acuerdo con el crítico, al proceso histórico que lleva desde la tragedia clásica hasta el drama contemporáneo, pasando

por la heterodoxia de autores como Cervantes, Shakespeare o Milton, se opone el camino que el mismo género sigue hasta su disolución en el melodrama, fórmula resultante de un anquilosamiento de los moldes tradicionales y clásicos que excepcionalmente subsisten en la obra de Racine, Corneille y el propio Alfieri. En este sentido, el análisis, por parte de Maestro, de las *tragedie di libertà* del italiano –y, en concreto, de la obra *Virginia* (1783)– revela la coincidencia de rasgos que dichas obras mantienen con el género melodramático, especialmente en lo que se refiere al carácter prototípico de los personajes y a la ausencia de verosimilitud de la acción dramática.

Más allá de la escasa capacidad de convicción del teatro de Alfieri, existen, según Maestro, una serie de aspectos en su producción que manifiestan «una estrecha analogía con algunos de los postulados más esenciales de la poética del teatro de Miguel de Cervantes» (p. 197). En este caso, el interés de *Calipso eclipsada* radica en que el crítico no se limita solamente a mencionar características –como la ausencia de inferencia metafísica en la experiencia trágica– relativas al ámbito semántico y funcional de las piezas teatrales: Maestro detalla también ciertas co-

rrespondencias que demuestran la cercanía de Alfieri a la forma en que Cervantes entendía la finalidad del teatro y su relación con la poética.

Entre los rasgos de la producción trágica de Alfieri que evocan ciertos planteamientos teatrales cervantinos, destaca, fundamentalmente, el interés del italiano por el tema de la libertad, que en su obra impulsa, como en *La Numancia*, la acción heroica frente a la tiranía y la opresión ejercidas por “personajes que afirman su poder mediante la violencia” (p. 202). A diferencia de lo que ocurría en la tragedia clásica –que enfrentaba la *hybris* del héroe aristocrático a los imperativos de un orden moral trascendente–, piezas como *Virginia* o *La Numancia* dignifican, más allá de los principios clásicos del decoro, la experiencia trágica del personaje humilde, que se ve involucrado de forma inocente en un conflicto histórico y moral.

De un modo similar, tragedias como *Woyzeck* (1879), de Georg Büchner, conceden, según Maestro, “un reconocimiento [...] a los sentimientos aristotélicos de horror y piedad en la experiencia vital de las gentes humildes, a las que instituye[n] en protagonistas del hecho trágico” (p. 216). Este rasgo, unido al interés del alemán por construir, como Cervantes y Kleist,

una acción dramática en que los personajes no son culpables de su propio infortunio, hacen de la dramaturgia de Büchner «una de las rupturas más radicales habidas en la Edad Contemporánea con las convenciones sociales y lingüísticas de la tragedia poética» (p. 220). Exuesta dicha conclusión, el estudio de Maestro no se detiene exclusivamente en dejar constancia de otros puntos de contacto entre el teatro de Büchner y la tragedia cervantina; como ocurría en el capítulo de Milton o de Alfieri, el crítico pone en relación la propuesta dramática del autor con las principales tendencias literarias de su tiempo.

Además de examinar la impronta de la producción dramática cervantina en la literatura europea, *Calipso eclipsada* concreta, al final del volumen, el objeto de su estudio comparativo en el ámbito del teatro español contemporáneo. Tres serán los autores que Maestro pondrá en relación con la literatura –y, más específicamente, con la dramaturgia– cervantina: Alejandro Casona, Federico García Lorca y Gonzalo Torrente Ballester. Cada uno de estos casos ofrece, sin embargo, una peculiaridad en su análisis: si el *Retablo jovial* de Casona sirve a Maestro para reflexionar sobre la interpretación creativa que el drama-

turgo asturiano hace de un episodio novelesco (el gobierno de Sancho en la ínsula), el examen de las piezas lorquianas *El maleficio de la mariposa* (1920) y *Doña Rosita la soltera* (1935) permite al investigador señalar la distancia que media entre el teatro de Cervantes, sagazmente crítico con la sociedad de su tiempo, y la producción dramática de Lorca, más centrada en la desnuda expresión del deseo que en el planteamiento de soluciones viables. Por otro lado, el caso de Torrente Ballester resulta un perfecto colofón a la idea medular de *Calipso eclipsada*, ya que recuerda que ciertas características de su temprana dramaturgia –como la recuperación del personaje nihilista en cuanto expresión de la perversión y la demagogia– vivifican el aliento desmitificador con que Cervantes puso en tela de juicio, “en su teatro entremesil, cómico y trágico, una sociedad políticamente deficiente y sin posibilidades de desarrollo” (p. 267).

Antes de poner fin a esta reseña, es necesario hacer referencia a dos capítulos que ayudan a redondear el trabajo de Maestro en lo que se refiere a su análisis de la dramaturgia cervantina. De un lado, destaca como acierto metodológico la aplicación a Cervantes de los presupuestos teórico-literarios del materialismo

filosófico respecto al estudio de los entremeses atribuidos a Cervantes, ya que el examen del espacio antropológico expresado en dichas piezas permite desentrañar sus mecanismos paródicos y subversivos, y, de esta manera, concluir que “la presencia de lo obsceno y lo escatológico es en cierto modo abusiva si la comparamos con la presencia, más atenuada que los mismos contenidos pueden tener en la obra cervantina” (p. 89). Por último, el análisis funcional del uso del metateatro en la producciones dramáticas cervantina y shakespeareana contribuye no solo a clarificar aspectos semánticos de obras capitales como *La Numanzia* o *Hamlet*, sino también a reforzar la tesis que planea sobre todo el trabajo de Jesús G. Maestro: la irreductibilidad del teatro de Miguel de Cervantes a las preceptivas y fórmulas dramáticas de su tiempo.

Sergio Fernández Moreno
Univ. Autónoma de Madrid

El *Quijote* según Scaparro. Entre melancolía, soledades y carnaval

DANIELA ARONICA

La Rioja, Encuadres, Fundación Rafael Azcona 2014, 192 pp.

El presente volumen, bajo la edición y coordinación de Daniela Aronica, es una colectánea que nos brinda un renovado análisis de uno de los proyectos multimedia más ambiciosos de las últimas décadas: *Don Chisciotte: frammenti di un discorso teatrale*, dirigido por Maurizio Scaparro y compuesto por tres versiones (teatral, filmica y una serie de cinco capítulos para TVE y la RAI: 1983-1985) a partir de un guion de Rafael Azcona sobre la novela de Cervantes. Así las cosas, el libro se estructura en torno a un eje formado por cuatro artículos que asedian la proteica iniciativa de Scaparro desde diferentes ángulos: “La vida como sueño”, de María Grazia Gregori, incide en los lazos entre realidad y ficción en la pieza teatral; “Scaparro en hispaniste”, de Giuseppe Mazzocchi, se detiene en la personalización que el artista romano realiza del *Quijote*, a la luz de dos elementos capitales: la soledad y la teatralidad; “Azcona y Scaparro en el círculo de Don Quijote”, de Bernardo Sánchez Sa-

las, deslinda la circularidad de este *Don Chisciotte* en sus poliédricos trasvases; y, finalmente, “Relecturas cervantinas en un *Quijote* multimedia”, de Carlos F. Heredero, coteja el texto del complutense con la multimedialidad de la que hace gala el espectáculo estrenado en el *Festival dei Due Mondi* de Spoleto (1983) y parcialmente adaptado a nuestro solar durante la EXPO de Sevilla de 1992.

A estos trabajos se suma una gavilla de documentos que ayudan a comprender la fase de gestación y diseño del proyecto y, como broche final, las declaraciones de varios participantes en el mismo –Tullio Kezich, el citado Rafael Azcona, Roberto y Giantito Burchiellaro, Emanuele Luzzati, Eugenio Beníato, Pino Micol, Pepe Barra, Josep Maria Flotats, Juan Echanove y Joan Font–, que dan fe del nacimiento, desarrollo y triunfo de un *show* que revolucionó el ámbito cultural del momento.

Teniendo en cuenta esta división tripartita y los artículos que lo

componen, el libro se ocupa esencialmente del argumento de *Don Chisciotte* y, más concretamente, de las características básicas de la poética de Scaparro: la ficción en estrecha relación con la teatralidad, el fragmentarismo, la soledad y utopía que transpira el personaje central, y la circularidad.

La ficción, que comienza en el mismo instante en que don Quijote entra en el teatro en el que se desarrollarán sus aventuras, refleja el mundo creado por la locura del hidalgo, quien, como señala Heredero, se convertirá enseguida en protagonista, actor y director de escena, interactuando no solo con el resto de figuras, sino también con el propio espacio. El juego ficcional se completa con la incorporación de la utilería y el *atrezoo*, que favorecen la intervención directa de los personajes-actores cuando toman las tablas. Dicha operación se aprecia tanto en las versiones dramáticas como en el largometraje y en la serie para la pequeña pantalla. No en vano, Scaparro antepone las tablas no solo a la multimedialidad, sino incluso al mismo texto cervantino, del que sabe extraer, gracias a la técnica del fragmento, los pasajes de mayor teatralidad, ofreciendo así una versión muy personal,

siempre en *entente cordiale* con Azcona.

La mediación de Scaparro en el *Quijote* cervantino no se limita a la selección de unos capítulos u otros de la novela, sino que, gracias a recursos como el insistente estilema del círculo –manifiesto en la escenografía por la que el caballero deambula en un espacio lejano de La Mancha, pero también en las numerosas simetrías que existen entre el inicio y el final de la obra y del filme–, nos ofrece una visión realzada de la soledad del Caballero Lector, quien, frente al texto barroco, acaba expirando, desamparado, en su alcoba con la única compañía de Sancho y con la insidiosa presencia de familiares y aldeanos en un segundo plano.

Más allá del valioso contenido, *El “Quijote” según Scaparro. Entre melancolía, soledades y carnaval* es un volumen muy cuidado. Incluye fotografías e ilustraciones de las sucesivas representaciones, de la adaptación cinematográfica e incluso de la serie televisiva, amén de facsímiles de documentos relacionados con casi todas las etapas del proyecto. El volumen incorpora un DVD con la película remasterizada, y quizá por ello se echa en falta algún estudio formalista, técnico si se quiere, que ilumine otros deta-

lles de este *Don Chisciotte* –composición de los planos, escenas, lumínotecnia, picados a través de vanos esféricos, etc.–. Sin embargo, esto no desmerece el interés de unos ensayos que, en una época –más o menos posmoderna– en la que los musicales y los conciertos llenan los teatros, y las películas de acción las salas de cine, reinterpretan y actualizan uno de los mejores y, por desgracia, más olvidados *Quijotes* de los felices '80.

Rocío Jodar Jurado
Universidad de Córdoba

Le vie dell'epica ispanica

PAOLO PINTACUDA

Lecce, Pensa Multimedia, 2014.

La complejidad del fenómeno épico en el siglo XVI se explora aquí a través de once estudios que cubren una variada gama de temas y perspectivas, si bien vertebrados por una rigurosa aproximación filológica que evidencia la necesidad de este tipo de trabajos por lo que toca al género en cuestión. Partiendo de un acercamiento material, textual y contextual, los autores de esta colectánea revitalizan muchos textos pertenecientes al orden épico, bien sacándolos por primera vez a la luz, bien revisando la tradición editorial y crítica, proponiendo las más de las veces nuevas vías interpretativas.

Abordada desde diversos enfoques y con especial atención sobre los aspectos materiales, genéricos y tópicos, la épica se asedia aquí en sus dimensiones históricas y sociales, mostrándola inserta en la complejidad de la realidad social y literaria de la época, cuya tendencia recicladora y cambiante trata de (re)canalizar tradiciones y referentes canónicos, a la vez que mira

hacia adelante y reivindica la voz poética y la mano autorial.

Por otro lado, junto con la metodología propuesta (y materializada) en cada uno de los estudios, se reivindica la trascendencia del género al margen de los nacionalismos lingüísticos. Escritas tanto en español como en italiano, las páginas aquí reunidas informan de las fuentes e influencias italianas en los autores del Renacimiento, siendo estas en muchas ocasiones evidencia sobrada para justificar la revisión de la crítica tradicional o para razonar ciertas anomalías materiales detectadas en los libros, emisiones o reediciones.

El libro se abre con un estudio y edición de *La vida del ilustríssimo Octavio Gonzaga* a cargo de Andrea Baldissera, en el que presenta el texto crítico de esta obra, contextualizándola previamente. Sigue los avatares editoriales del autor a través de los ejemplares existentes y precisa con detalle sus técnicas y recursos. El texto se ofrece íntegro, incorporando las glosas del poeta,

que, aunque desmenuzadas en demasiá, pueden resultar interesantes y reveladoras de ciertos datos que habitualmente se dan por sabidos. El texto se acompaña de un aparato crítico que se combina con un aparato de notas aclaratorio a pie de página.

El siguiente artículo, en el haber de Paolo Pintacuda, vuelve sobre la trayectoria editorial de un texto épico cuya reedición en vida del autor, debida y detenidamente analizada, pone de manifiesto una orientación curiosa hacia los protagonistas anónimos del *Sitio y toma de Amberes*, precisamente por el despliegue onomástico detectable en esta segunda edición, así como por otros aspectos de la reelaboración de mano del propio autor, que parece tomar una posición más objetiva y distante frente a los hechos.

La perspectiva del autor dentro el género épico se rastrea en los tres siguientes artículos, centrados en la figura de Cristóbal de Mesa. En el primero, Giovanni Caravaggi analiza la traducción de la *Eneida* por parte del bardo de Zafra, analizándola en su contexto editorial, en virtud de una serie de pistas y huellas diseminadas por los paratextos de sus obras. De esta forma, delata una estrategia por la cual la reconsideración de la fecha se hace

necesaria, apoyando la voluntad creativa en la traducción que otorga a esta naturaleza de obra genuina, bastante más que de traslación. Paola Laskaris, por su parte, reivindica asimismo la originalidad de este autor que, por lo que respecta a su trayectoria, ha sido condenado por las tesis anacrónicas de la crítica dieciochesca. Se ocupa la estudiosa del texto de *Las Navas de Tolosa*, en el que se ponen en funcionamiento una serie de dicotomías que, si bien se ajustan a los principios contrarreformistas del Siglo de Oro, son fruto de un entendimiento y manejo original de las tradiciones. Lo mismo apunta Mirko Brizi en el último estudio sobre Mesa, donde reconsidera el uso del motivo morisco en el mismo texto a través del episodio de Abdalla y Xarifa. Normalmente alineado con la tradición idealista morisca, este episodio resulta más bien subversivo respecto a la tradición, y así lo muestra Brizi, paso por paso, a través de la historia, comparando las diferentes versiones; pone de manifiesto, de hecho, la intención consciente de Mesa en su afán de derrocar en última instancia la idealización del morisco.

El siguiente ensayo, de nuevo firmado por Baldissera, revisa otro caso de trayectoria editorial mal es-

tudiado hasta hoy. Las reediciones del *Monserrate* de Virués, lejos de ser meras reimpresiones, muestran variantes significativas que apuntan a una evolución poética del autor. Baldissera señala que, más allá de la circunstancia política, que hubiera podido influir, el modelo tassiano debe ser tenido en cuenta para estudiar dichas variantes y la propia evolución del autor.

El artículo de Ines Ravasini incide también en el rastro de Tasso en la épica española. Aborda en esta oportunidad un poema de Góngora tradicionalmente considerado lírico (dadas ciertas asunciones sobre la concepción histórica de lo narrado) para proponer, en cambio, una lectura en clave épica.

Otros de los trabajos aquí reunidos se orientan hacia la épica dentro del género caballeresco. Así, Olga Perotti descubre al lector/a un texto poco conocido, en el marco de un conjunto ensalzador de una figura histórica italiana. Ciertos aspectos sobre la autoría y la lengua, así como el evidente gusto caballeresco, con ingredientes innovadores (tales como la presencia del Nuevo Mundo), confieren un especial interés a este texto. La afición por lo caballeresco recurre de nuevo en las páginas que tratan de evidenciar, entre otros, este fac-

tor en la traducción en prosa del *Furioso* por parte de Vázquez de Contreras. El tercer artículo de esta serie se desplaza hasta uno de los guiños caballerescos del *Quijote*, bajo el que se vislumbra otro modelo italiano, además del ariostesco, que pudo asumir Cervantes a la hora de parodiar los *romanzi*. De este modo, Paolo Tanganeli prueba cómo *Il Morgante* de Pulci (en el original italiano y en su traducción castellana) fue uno de los referentes del alcaláinio para escribir más de un capítulo de su novela.

El volumen se cierra con otro estudio y edición, esta vez a cargo de Rafael Bonilla Cerezo y Ángel Luis Luján Atienza. Ambos filólogos exhumán un largo romance inédito que ni siquiera llegó a la estampa y que, en la línea de la épica burlesca, aunque con notables desviaciones, narra una contienda entre dos bandos de grillos moros, mostrando que esta tendencia aún pervivía a finales del Setecientos.

El presente libro interesará a todo investigador que quiera adentrarse en la épica áurea y contar con una perspectiva renovada del estado de la cuestión. Sin ser exhaustivo, comprende una gran variedad de temas y aspectos, extensibles a otros estudios y textos que se puedan abordar desde esta perspectiva.

La bibliografía actual es abundante y evidencia el rigor con el que estos trabajos se han realizado. No obstante, solo se echa en falta, quizá, una compilación de todas estas referencias bibliográficas, bien al final de cada artículo, bien al final del último capítulo.

Roser López Cruz
Universidad de Córdoba

Las ruinas en la poesía española contemporánea. Estudio y antología

MARÍA MARTOS PÉREZ

Málaga, Universidad de Málaga, 2008, 253 pp.

Si nos preguntamos, sin estudiar ni investigar previamente el tema, qué motivación estética nos induce contemplar una ruina, o un paisaje con ruinas, probablemente muchos coincidimos en la idea de *vestigium*, de restos de un tiempo de esplendor terminado para siempre. Imposible, por tanto, no conmoverse. E imprescindible el tópico en la poesía de todas las épocas.

Será así convenientemente aconditado el tema que aborda el libro *Las ruinas en la poesía española contemporánea*. No solo consta éste de un amplio estudio filológico sobre dicho *topos* en la poesía española, sino que aporta además una magnífica antología de poemas con ese común denominador, escogidos con muy buen criterio y ordenados cronológicamente, desde Dionisio Ridruejo y Cernuda hasta Antonio Colinas, Muñoz Aguirre y otros recientísimos poetas.

Esta antología, que guarda en sí misma una elegante unidad, queda enriquecida con el amplio prelimi-

nar, que para el estudioso resulta imprescindible.

En efecto, las reflexiones inherentes a la contemplación de ruinas, cristalizadas en manifestaciones artísticas como poesía y pintura, son mucho más diversas; no atañen solamente a la evocación del pasado. La interpretación de estos complejos poemas va a requerir de nada sencillos rudimentos acerca de disciplinas como la filosofía, la psicología, la historia y, ante todo, la estética. Es conveniente, dicho esto, trazar un suculento boceo del significado de las ruinas para conocer mejor el tema, comenzando así a llenar esta laguna en torno al tópico.

“La ruina es la forma actual de la vida pretérita”, afirma G. Simmel. Podría afirmarse que, de acuerdo con el concepto de *vestigium*, se percibe que “la vida ha habitado aquí con toda su opulencia y vicisitudes”. A la luz de esta concepción, las ruinas se entienden como “eslabones simbólicos de la historia que enlazan épocas desconectadas

entre sí”, funcionando, entonces, como “un puente entre dos períodos no contiguos de la historia” (A. L. Prieto de Paula). Partiendo de este patrón común, cada época, de acuerdo con su tendencia ideológica, añade una óptica particular de lo que simbolizan. En el Renacimiento, por ejemplo, indican esplendor de glorias pasadas. En contraposición, durante el Barroco, su contemplación aporta una lección de ascetismo, renuncia y desengaño (*vanitas*). Los siglos XVIII y XX recuperan, de nuevo, esa idea de vestigio.

Atención particular requiere el Romanticismo, época de retorno nostálgico al pasado, que desarrolla María D. Martos a través de las tesis de R. Argullol: “Lo peculiar y fecundo de la «ruina romántica» es que de ella emana este doble sentimiento: por un lado, una fascinación nostálgica por las construcciones debidas al genio de los hombres; por otro, la lúcida certeza, acompañada de una no menor fascinación, ante la potencialidad destructora de la Naturaleza y del Tiempo. Símbolos de la fugacidad, las ruinas llegan hasta nosotros como testimonios del vigor creativo de los hombres, pero también como huellas de su sumisión a la cadena de la mortalidad”. Cabe

decir, además, que no solamente son las ruinas el escenario, sino el paisaje en que se asientan, lo cual puede verse muy bien por lo que ataña a la pintura. Simmel apunta: “la representación pictórica de las ruinas en la pintura romántica se centraba en la fusión del sentimiento del sujeto ante éstas con el marco paisajístico en que se integra, y su recreación posterior en la pieza artística, ya se trate de poesía o pintura”. No estaría de más, por tanto, para futuras publicaciones, ahondar sobre este tópico en ambas artes.

El siglo XX, núcleo del estudio de nuestro libro, recoge todo lo anterior y añade toda la complejidad, profundidad y estética propias de una posmodernidad ya afianzada, dentro de la cual se extiende una diversidad de estilos y de ideas particulares de cada autor, con sus puntos de contacto entre sí y sus matices únicos. Se puede decir, citando a Martos, que, desde una perspectiva general, en la poesía del siglo XX y comienzos del XXI, “el motivo de las ruinas puede abordarse desde dos vertientes; [...] como restos del esplendor pasado, proyectando una dimensión filosófica y reflexiva sobre el destino humano [...] como ilustran [...] J. Guillén, V. Aleixandre, A. Duque, V. Botas,

A. Hernández o D. J. Jiménez, entre otros. En segundo lugar, desde esa misma perspectiva generalista, el acto de contemplación y su recreación en el poema converge con la proyección de reflexiones personales o el análisis de sentimientos íntimos, principalmente amorosos [...]” (pp. 65-66). En síntesis, se propone un aspecto hermenéutico doble: el de las ruinas como destino de la humanidad, y el de las ruinas como reflejo privado. No hace falta decir que ambas vertientes no son excluyentes, como ocurre con cualquier decorado en la poesía lírica. Recordemos a Quevedo y su soneto “Miré los muros de la patria mía...”.

Aníbal Núñez aporta una lección de finitud en varios de sus poemas, tanto desde la perspectiva global como de la personal. La *lectio* que se extrae de sus poesías, de las propias ruinas, es la fragilidad de toda empresa humana y la inconsistencia de la felicidad. Las ruinas son su “canon de amargura”, símbolo del engaño de una perdurable belleza, búsqueda de una belleza siempre abocada a la finitud.

Todos los aspectos duales que implica la interpretación de una ruina se oponen entre sí como las caras de un cuerpo geométrico, encajando en su estructura. El as-

pecto temporal en dicho concepto también opone el triunfo de la destrucción ante la obstinada permanencia. Ni el presente, con su constante destrucción y degradación, ni el pasado de esplendor, vencen completamente. Funcionan como ‘puentes’ entre distintas épocas, distintos mundos, como apunta Prieto de Paula. Es por eso que conllevan un aspecto temporal plástico, un salto cuantitativo de dimensiones superiores a nuestra apreciación debido también a nuestra existencia efímera. Por eso, una ruina roza lo incomprensible, lo que queda fuera del alcance cognitivo.

Pero tan importante papel como el de las propias ruinas desempeña la naturaleza, que es su marco, y a la que se subordinan. Lo humano, o sea, las ruinas, se integran en el paisaje y forman con lo natural una unidad indisoluble. Por extensión, el poeta observador y que al mismo tiempo siente (Simmel), forma parte también de esta naturaleza, que incluye a los restos, a él mismo, y a toda la humanidad, y por ende al tiempo, detenido y anulado. No pueden separarse de las ruinas de una casa las zarzas y las ortigas, ni la maleza entre unos fustes romanos. Como la naturaleza en sí, por tanto, las ruinas transmiten belleza, y

esta belleza no es sólo la de una flor, sino la de la eternidad del paisaje. Así lo ilustra Ricardo Molina en su poema *Cuán silencioso reino...* de su *Elegía de Medina Azahara*, y Jacobo Cortines en los versos de *En las ruinas*, de su poemario *Consolaciones*: “No vano horror, ni rota pesadumbre, / sino feliz memoria en estos campos [...] Ejemplo no de muerte este collado, / sembrado de cipreses y de rosas, / más bien vivo vestigio que proclama / la eternidad efímera del gozo”.

Además, asociado con la naturaleza, en ocasiones se añade la figura del pastor: el artificio de lo pastoril “viene a darle indirectamente un complemento más real y pictórico a la escena de ruinas” (p. 97, E. Orozco), que ya había gozado de amplio cultivo en algunas composiciones de Lope. En la poesía contemporánea será Antonio Colinas quien haga buen uso de este recurso (*Pastor de ruinas bajo la tormenta*, pp. 98, 218; “XXV”, *Noche más allá de la noche*, p. 203).

Las ruinas, por tanto, resisten al tiempo, son eternas. Representan, siguiendo el hilo que aquí brevemente se devana, la estabilidad que trae en sí la muerte, la transformación definitiva. Es una muerte con sentido positivo, una muerte deseada por lo estable, como creía

Miguel Labordeta (el secreto de la vida, detener el tiempo mortal, Andrés Ortiz-Osés, *Ínsula* nº 810), lo que induce la visión y la presencia de las ruinas ante nuestros ojos, en poesía o en pintura. Y rara vez es melancolía o tristeza lo que primordialmente transmiten, porque, ante todo, la experiencia es estética, es belleza, por acercarnos a lo que queda por encima de lo temporal: lo eterno.

Esta idea puede relacionarse con un poema de Cernuda (de *Como quien espera el alba*) citado en este libro: “Mas los hombres, hechos de esa materia fragmentaria / con que se nutre el tiempo, aunque sean / aptos para crear lo que resiste al tiempo, / ellos en cuya mente lo eterno se concibe, / como en el fruto el hueso encierran muerte”. La comparación con el hueso del fruto es significativa: a partir de él crece otro árbol, la muerte es resurrección. Tampoco Antonio Colinas, en *Dormición en Agrigento*, soslaya esta idea: “O, quizá, / dormir profundamente en el abismo: / dormir muy dulcemente en el morir. / ¿Para, al fin, despertar a nueva vida?”.

La única manera de ser eterno es estar muerto, y de este modo se forma parte de la naturaleza, en armonía con ella, como lo están las

ruinas. Es la estabilidad total y la detención del tiempo. Cabe mencionar lo significativo, relacionado con la idea de la eternidad y resurrección, de las construcciones de la Antigüedad, sobre las que incide Martos. Los capiteles jónicos ostentaban volutas, espirales, una forma muy misteriosa; y los corintios, acantos, planta relacionada con la resurrección. Como cuenta la leyenda, sobre la tumba de una niña corintia, su nodriza había depositado una teja; en la primavera siguiente, el arquitecto Calímaco vio la teja levantada por dicha planta, lo que le sugirió la idea de la cesta del capitel corintio: “El mito de la planta que brota del cadáver de un dios o de un héroe estaba muy difundido. En él se veía una señal de inmortalidad” (*Léxico de los símbolos*, Olivier Beigbeder, p. 27). Los edificios modernos carecen completamente de esta simbología filosófica. Ese tiempo de la resurrección, esa Edad de Oro, son recuperadas en la poesía de Colinas: “¿Pero es que ya no va a volver aquel tiempo / de la resurrección, el campo a ser fundado?” (p. 203).

El esfuerzo humano de edades pasadas para equipararse a la naturaleza no era sólo fundado en las formas de la vida en la tierra, sino

del cielo. Los arcos y las bóvedas imitan las formas celestiales, intentando acercar la construcción a lo divino; y por tanto, la creación humana-temporal, a la divina-eterna. Los arcos, a menudo multiplicados espléndidamente, toman su forma de los que describen los astros en su movimiento diario, y que sean muchos sugiere la eternidad, lo infinito del tiempo (*Medina Azahara*). La bóveda nos envuelve como la bóveda celeste, como el cielo sobre nuestras cabezas. Toda esa grandeza, derruida pero a su vez integrada en la naturaleza, con sus musgos y su maleza, no puede dejar de evocar un pasado grandioso, tan divino casi como la propia especie humana que pudo realizar tales obras.

Pero para terminar con la interpretación poética de las ruinas, que describe con pericia la autora de este volumen, huelga decir que no siempre una ruina obedece a un pasado grandioso y herencia de civilizaciones memorables, sino que también puede ser la secuela de una fábrica donde el sentimiento puede encubrir (o descubrir) un engaño, por cuantas injusticias allí sucedieron (D. J. Jiménez, *Bajorrelieve*); o una sencilla casa familiar, derruida, de los antepasados del poeta. Escribe al respecto María Martos:

“La casa de la infancia se transmuta, entonces, en un espacio ruinoso donde la memoria evoca, con tintes oníricos, los vestigios del pasado íntimo a la manera de una *arqueología psíquica*”.

Aquí podrían buscarse interpretaciones basadas en los trabajos de Freud y sus seguidores, en cuanto a la representación onírica de una ruina. Según interpretaciones admitidas, en el sueño la *casa* es la representación de uno mismo, el espacio interior. Es significativo, por tanto, que la casa propia, el espacio personal en donde uno habita, se halle en estado de ruina. Ricardo Molina, en la *Elegía VII* de su poemario *Elegías de Sandua*, evoca la casa familiar como conjunto ruinoso, donde no puede desatenderse esta conexión con el imaginario onírico.

Como se ha ido vislumbrando, este *topos* requiere de estudios amplios y profundos, y cada poema, podría afirmarse, merecería un estudio exclusivo. También se ha entredicho que podría ampliarse dicho estudio con el de la pintura bajo el mismo tópico, en una edición ilustrada, lo cual sería enriquecedor, además de bello. El trabajo de María D. Martos Pérez constituye un buen acercamiento, amén de conformar una excelente

guía teórica para iniciarse en el conocimiento de tan seductor –por “ruinoso”– motivo.

Eduardo Madrid Cobos

NORMAS EDITORIALES

Los trabajos se enviarán a la dirección de la revista:

Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas
Prof. Rafael Bonilla Cerezo,
Departamento de Literatura Española de la UCO
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Córdoba, Plaza del Cardenal Salazar, 3
CP: 14071, Córdoba (España)
E-mail: angharad41@yahoo.es

El Consejo de Redacción, salvo circunstancias especiales, insta a los autores a utilizar el correo electrónico como canal de comunicación con la revista.

Los originales se enviarán en formato electrónico: Programa Microsoft Word.

Los libros, revistas, actas, etc., para reseñar se enviarán a la dirección postal de la revista. Todos ellos quedarán reflejados en la sección de libros recibidos. No se devolverán las publicaciones enviadas a *Creneida*.

La extensión máxima recomendable de los trabajos será de 25 páginas para los artículos y 4 para las reseñas, aunque podrán publicarse trabajos de mayor extensión cuando su interés lo aconseje.

Los artículos irán precedidos de un RESUMEN de su contenido en español e inglés (ABSTRACT) de una extensión máxima de 10 líneas cada uno y de 5 palabras (PALABRAS CLAVE) e inglés (KEY WORDS) que sinteticen el argumento de las aportaciones.

Los artículos deberán ajustarse a las siguientes normas editoriales:

FORMATO DE LOS FOLIOS: DIN A-4.

INTERLINEADO: 1'5 espacios para el texto y sencillo para las notas a pie de página.

FUENTE: 12 Times New Roman para el texto 10 Times New Roman para las notas a pie de página. Citas en el texto con una extensión superior a tres líneas: 11 Times New Roman.

TÍTULO: El título del artículo irá en fuente 12 Times New Roman mayúscula y versalita, centrado y encabezando el trabajo.

NOMBRE DEL AUTOR: 11 Times New Roman en mayúscula y versalita.

PROCEDENCIA: Debajo del nombre del autor, en la línea siguiente, con fuente 11 Times New Roman, también centrado, sin espacio y justo debajo de él, se pondrá en letra redonda la Universidad o centro laboral al que pertenece el autor: p. ej: Universidad Complutense de Madrid.

RESEÑAS: Las reseñas llevarán como encabezado la referencia completa del libro comentado, con el siguiente orden: Apellidos, nombre, título, editor o traductor, ciudad, editorial, año y número de páginas. El nombre del autor (o autores) de la reseña aparecerá al final de la reseña, alineado a la derecha, con letra mayúscula y versalita. Las reseñas no llevarán notas al pie de página, ni bibliografía al final.

CITAS: Las citas textuales que tengan una extensión superior a tres líneas deben llevar un sangrado a derecha e izquierda de 1'25 cm. Deben tener un interlineado en blanco antes y después de la cita, que nunca aparecerá entre comillas.

La supresión de texto dentro de una cita se indicará con tres puntos suspensivos entre corchetes [...].

Para las citas en el cuerpo de texto se utilizarán siempre las comillas latinas españolas “”.

El número de la llamada de la nota al pie irá volado, sin paréntesis y se colocará antes del signo de puntuación.

NOTAS A PIE DE PÁGINA

En las notas a pie de página, las citas bibliográficas deben cumplir las siguientes observaciones:

a) Artículo en revista: Nombre Apellidos, “Título del artículo”, *Nombre de la revista*, volumen en números romanos, número en dígitos árabes, año entre paréntesis, páginas, abreviado pp., paréntesis con la página concreta:

Arturo Berenguer Carisomo, “Notas estilísticas sobre el *Fausto criollo*”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXV, 2 (1949), pp. 142-187.

b) Artículo en obras colectivas: Nombre Apellidos en versalita, “Título del artículo”, *Título de la obra en cursiva*, ed. o eds. Nombre Apellidos, Ciudad, Editorial, Año, páginas, abreviado pp., paréntesis con la página concreta:

José María Micó, “El canto de Polifemo: Ensayo de un comentario integral», en *Góngora Hoy* (I-II-III), ed. Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Diputación Provincial, 2002, pp. 127-145 (p. 136).

c) Libros: Nombre Apellidos en versalita, *Título en cursiva*, Ciudad, Editorial, Año, Páginas, abreviado pp.:

Belén Molina Huete, *Tras la estela del mito. Texto y recepción de la Fábula de Genil de Pedro Espinosa*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005, pp. 11-25.

- Si se repite la misma obra o artículo y varía la página, se citará siempre del siguiente modo: José María Micó, *op. cit.*, p. 135.
- Si se repite de forma inmediata la misma obra, aunque la página varíe, se pondrá: *Ibidem*, p. 128.
- Si hubiera más de una referencia del mismo autor y se citará más de una vez o pudiera dar lugar a confusión: José María Micó, “El canto de Polifemo”, p. 143.

EPÍGRAFES

Los epígrafes siempre irán numerados al principio del párrafo y alineados a la izquierda. Siempre en números árabes, en mayúscula y en versalita. *Creneida* no utiliza la negrita.

BIBLIOGRAFÍA: Los trabajos se publicarán sin listado bibliográfico final. La información documental queda recogida en las notas al pie de página.

