
Editar a los clásicos, una tarea formidable

Ignacio Arellano

Arbor CLXXVII, 699-700 (Marzo-Abril 2004), 423-437 pp.

Establecer un canon para el conjunto fundamental del teatro clásico exige antes el conocimiento de muchas piezas, cosa imposible sin una previa tarea de edición. Este artículo se pregunta por los problemas que plantea esta tarea —que en la cultura española sigue todavía pendiente en su mayor parte, aunque en los últimos años se han dado pasos de crucial importancia— y trata de esbozar un estado de la cuestión sobre la edición de textos dramáticos áureos, teniendo en cuenta dos aspectos principales: 1º) ¿Qué textos están disponibles y cuáles faltan? 2º) ¿Cuáles son los principales problemas técnicos a la hora de abordar una edición y qué soluciones se pueden adoptar?

Establecer el canon de las piezas esenciales que compondrían —en ese hipotético elenco canónico y canonizante— el conjunto fundamental del teatro clásico español no es nada fácil. El concepto de canon¹ integra muchos matices e involucra muchos aspectos de distintos ámbitos (estéticos, sociológicos, ideológicos...) que no puedo, evidentemente, tratar aquí. Pero es obvia la existencia de un problema previo: para poder considerar más o menos canónica una pieza teatral, y someterla a la crítica y a toda clase de juicios que propondrán su «canonización» —juicios obedientes a su vez a los «cánones del gusto», sea esto lo que fuere—, lo primero que hace falta es que esa pieza sea accesible al menos a los críticos, si es que no puede serlo a los públicos. Quiere decirse que mientras no se editen en condiciones adecuadas una serie de textos será muy difícil

transitar por los caminos de la crítica sin estar expuestos a resbalones continuos. La limitación del corpus examinado por Menéndez Pidal, por ejemplo, cuando traza su caracterización general de la literatura española — pragmática, vital, popular, colectiva, tradicionalista, y marcada por la austeridad moral...— mina la autoridad de sus conclusiones: ahora bien, no es raro que Menéndez Pidal —y otros muchos críticos posteriores— ignorase ciertos rasgos de la literatura española si no podía tener en cuenta, entre otras razones porque no disponía de textos de fácil acceso, el corpus de las comedias burlescas, pongo por caso.

La tarea de edición es vital, por tanto, como paso previo para un mejor conocimiento de los clásicos, especialmente del inmenso repertorio teatral de la comedia del Siglo de Oro. ¿Qué problemas plantea esta tarea, que en la cultura española sigue todavía pendiente en su mayor parte, aunque en los últimos años se han dado pasos de crucial importancia?

Una descripción parcial e incompleta, del estado de la cuestión sobre la edición de textos dramáticos áureos, debe tener en cuenta dos aspectos, uno que podemos llamar cuantitativo y/o selectivo y el otro cualitativo y/o técnico:

- 1.^a) ¿Qué textos están disponibles y cuáles faltan?
- 2.^a) ¿Cuáles son los principales problemas técnicos a la hora de abordar una edición y qué soluciones se pueden adoptar?

Dígase de antemano que textos hay pocos y que faltan casi todos. Una de las razones de la reducida disponibilidad de textos clásicos en ediciones aceptables de la categoría que merecen ha sido la postura —hoy en retroceso— de ciertos ámbitos académicos que venían considerando tarea menor la del editor. Enfrentado a una labor ímproba en muchos casos, poco brillante, exigente de un rigor extremo si se quiere hacer bien, para la cual es necesaria una formación amplia —en crítica textual, historia de la literatura, crítica y teoría, etc.— a menudo el agradecimiento recibido ha sido una observación despectiva en una oposición universitaria o un juicio displicente en una reseña mezquina: una edición, hemos oído muchas veces, no es un libro... (bonita adivinanza ¿qué es coscosa que tiene forma de libro, hojas de libro, letras de libro, tapas de libro y no es un libro? ¡una edición crítica!²).

Aseguro al discreto lector que no se trata de reivindicar un trabajo al que yo mismo y buena parte del equipo de investigación que dirijo hemos dedicado muchas horas: no es un interés personal sino una exigencia de estricta justicia la que requiere valorar en su medida este trabajo de la edición, cuya importancia debe ser reconocida, y cuya elaboración debe ser apoyada si aspiramos a un verdadero entendimiento de los clásicos.

Otra de las razones, cuya enmienda cae fuera de la capacidad de los editores científicos y de los estudiosos del teatro clásico, pertenece a la situación editorial comercial: la renuencia de las editoriales comerciales a editar textos que no sean los archiconocidos —y si es posible los que se estudian en la enseñanza media—: naturalmente es una postura muy legítima, pero que supone un grave problema para la difusión de los clásicos.

Algo se va mejorando, ciertamente. Todavía hay colegas que oponen el trabajo de la crítica o interpretación al de la edición y pretenden considerar a ésta una ocupación filológica menor, pero es una postura que cada día se revela más insostenible. Editar críticamente es ya interpretar, y además ninguna interpretación válida puede salir de un texto deficientemente fijado. Es preciso editar y es preciso reivindicar el alcance científico de esta labor, cosa que diversas publicaciones y congresos vienen haciendo en las dos últimas décadas con especial intensidad. Recordaré la publicación en 1982 de *Ecdotica e testi ispanici. Atti del Convegno Nazionale della Associazione d'Ispanisti Italiani*, Verona, Università degli Studi di Padova; en 1985 la de *Editing the Comedia*³; el primer congreso de la AISO (Asociación Internacional Siglo de Oro) en Madrid y 1987, dedicado monográficamente a la edición de textos o la serie de Congresos sobre edición y anotación de textos del Siglo de Oro —españoles e hispanoamericanos— organizados por la Universidad de Navarra desde 1984 y que se cierran por el momento en el 2003 con el quinto congreso dedicado a la lectura e interpretación de crónicas de Indias⁴.

Todos estos coloquios han venido planteando una serie de cuestiones y han servido —unos más y otros menos— para concienciar a la comunidad científica de los deberes pendientes.

Pero vayamos por partes: ¿qué se edita y qué debemos editar?

Si nos fijamos en el teatro como territorio sintomático y especialmente ceñido a los objetivos del presente volumen, hay que señalar que han aumentado mucho los textos disponibles para las comedias y autos sacramentales: en ese aumento es de justicia reconocer el papel de Edition Reichenberger, cuya colección de ediciones críticas —casi 150 títulos⁵— ha atendido a numerosos textos, importantes y canonizados —o casi— y otros muchos que no hallaban nunca su lugar en otras empresas editoriales. Sin embargo hay que señalar que no tenemos en ediciones críticas —o simplemente fiables— de las obras completas de Lope, Tirso o Calderón, por no decir Moreto, Rojas, Mira de Amescua, Vélez de Guevara, etc.

La exigencia impostergable de disponer de estas ediciones se manifiesta en el hecho esperanzador de que se hayan emprendido en estos

años varios proyectos que por el momento están avanzando a buen ritmo: hay que mencionar la edición de las obras completas de Mira de Amescua que está preparando el equipo de la Universidad de Granada dirigido por Agustín de la Granja; las de Lope de Vega, en Barcelona, dirigidas por Alberto Blecu y Guillermo Serés; las de Vélez de Guevara, dirigidas por el prof. George Peale publicadas por Juan de la Cuesta en Estados Unidos; las de Rojas Zorrilla, abordadas en la Universidad de Castilla-La Mancha bajo la dirección de Felipe Pedraza... El GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra) está por su lado empeñado en la publicación de las obras completas de Tirso de Molina, Bances Candamo, Calderón —de los autos sacramentales han aparecido ya en Edition Reichenberger medio centenar de volúmenes—, y el corpus de las comedias burlescas⁶. Como se ve este tipo de proyectos son siempre proyectos de equipo, imposibles para un editor individual. Todos ellos han producido ya una importante serie de volúmenes que no puedo mencionar ahora, pero en su conjunto constituyen, sin duda, el avance más notable que ha conocido nunca la edición de los clásicos en la historia de la cultura hispánica.

Me parece, en efecto, necesario que se lleven a cabo estas ediciones de obras completas. A la vez se deberá trabajar en ediciones de piezas particulares de los restantes dramaturgos, que son legión en el Siglo de Oro, para corregir la tendencia a la repetición de las mismas comedias de siempre. Volviendo a la ineludible cita de Edition Reichenberger se puede recordar que con su sello han aparecido obras de ingenios tan poco habituales en las colecciones de textos al uso como Cubillo de Aragón, Juan de Zabaleta, Andrés de Claramonte, Felipe Godínez, y otros más⁷. Otras firmas editoriales, comerciales o universitarias, se han atrevido a publicar ediciones poco habituales: comedias representativas de alguna etapa en la historia de la formación de la comedia (*El prado de Valencia* del canónigo Tárrega, ed. Canet, London, Tamesis, 1985), de espacios conexos como los territorios indianos: *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz (ed. de C. C. García Valdés, Barcelona, PPU, 1989, excelente edición que incluye las piezas menores), o piezas representativas del final del teatro barroco (*La piedra filosofal*, de Bances Candamo, ed. D'Agostino, Roma, Bulzoni, 1989, o del mismo dramaturgo *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*, ed. Arellano, Ottawa, Dovehouse, 1991); Salazar y Torres, *Elegir al enemigo* (ed. O'Connor, Binghamton, Global Publications, 2002), ... Siguen apareciendo ediciones de valor variable en las colecciones habituales como Clásicos Castalia o Letras Hispánicas de Cátedra. De relevancia particular son en la última década las ediciones de la Biblioteca Clásica dirigida por Francisco Rico.

Destaca la poca atención concedida a algunos dramaturgos: Ruiz de Alarcón apenas ha conocido alguna edición apreciable (merece la pena citar *El acomodado don Domingo de don Blas*, ed. de Vega García Luenos, Kassel, Reichenberger, 2002), inédita hasta esta publicación. Algo anterior (1997), en la misma editorial, es *El examen de maridos*, ed. M. G. Profeti. Pero las obras completas del dramaturgo siguen siendo las editadas por Millares Carlo en 1957. Oportunidad perdida suponen las obras dramáticas completas de Antonio de Solís, por la deficiencia de sus criterios editoriales, que publicó Sánchez Regueira en 1984, sin que haya habido nuevos intentos en este sentido⁸.

Podríamos seguir repasando la nómina de obras, pero las vistas sirven, creo, para intentar sacar algunas conclusiones provisionales.

- 1) necesidad de edición crítica de las piezas de reconocido valor —que aun no disponen de edición solvente—, de los más importantes dramaturgos, pero también de las menos conocidas de su corpus. Las ediciones, en suma, deberían plantearse con la intención de llegar a una panorámica de «obras completas» lo más fiable posible, sin la cual es imposible estudiar aspectos claves como la evolución dramática o la trayectoria métrica, o elaborar en suma, un aceptable «canon» que puede servir de orientación e incentivo para el conocimiento más amplio de los clásicos.
- 2) lo mismo afecta a la edición de las obras de dramaturgos de segunda fila. El estudio de conjunto, fiable, verdadero, ponderado, del teatro áureo, no puede hacerse sobre unas pocas obras maestras, dejando marginadas cientos y cientos de otras sumamente reveladoras de las convenciones genéricas, de los modelos y estructuras definitorios de la comedia nueva. ¿Qué podemos leer hoy de Francisco de Leiva, de los hermanos Córdoba y Figueroa, de Enríquez Gómez, Hoz y Mota, Diamante, el maestro Meneses..., etc.?). Esa laguna hace muy precarios numerosos juicios sobre el teatro clásico y sus verdaderos modelos.
- 3) hay algunos corpus genéricos (o que pueden considerarse provisionalmente como tales) que apenas gozan de ediciones, ni críticas ni de ninguna clase: la comedia jesuítica⁹, pongo por caso. Cambio radical ha sufrido en este terreno el género de la comedia burlesca, del cual hemos publicado en el GRISO hasta la fecha más de veinte títulos, principalmente en la Biblioteca Áurea Hispánica (Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert). El llamado teatro menor o teatro breve empieza a mejorar su situación, que sigue siendo poco satisfactoria. El gran repertorio de los textos entremesiles sigue siendo el de Cotarelo (*Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y moji-*

gangas, Madrid, 1911, ed. facsímil muy útil de J. L. Suárez y A. Madroñal, Universidad de Granada, 2000). Las dos ediciones principales de Calderón son ya conocidas: *Entremeses, jácaras y mojigangas* (ed. E. Rodríguez y A. Tordera, Madrid, Castalia, 1983) y *Teatro cómico breve* (ed. M. L. Lobato, Kassel, Reichenberger, 1989). Lobato acaba de editar en la misma editorial los entremeses de Moreto (2004); una edición que creo importante es la de la *Jocoseria* de Quiñones de Benavente (I. Arellano, J. M. Escudero y A. Madroñal, Madrid, Iberoamericana, 2001) y también la de Suárez de Deza hecha por E. Borrego, Reichenberger, 2000). Aparecen de nuevo algunas carencias evidentes como la poquísima atención dedicada a las loas, especialmente a las loas cortesanas y sacramentales.

No sé si resultarán de alguna utilidad las precedentes observaciones acerca de lo que se está editando y lo que haría falta editar, pero en todo caso debo pasar a la segunda cuestión fundamental que planteaba al principio no ya relativa al qué sino al cómo: ¿qué criterios adoptar a la hora de la edición de los clásicos?

El caso de los textos teatrales clásicos es particular. No pertenecen a su creador en la misma manera que otros estrictamente literarios. La intervención del autor de comedias, que utiliza ese texto para montar un espectáculo determinado, modifica a menudo, como es sabido, el texto primitivo. Las modificaciones surgidas en el proceso de adaptación y ajuste escénicos son de índole y dimensiones muy variadas, y no pueden ser consideradas, sin más, modificaciones despreciables. En otras palabras, nos encontramos con el problema del relativismo del propio texto dramático, problema que no es baladí cuando lo que se pretende es precisamente su fijación crítica.

En las obras conservadas manuscritas, los autógrafos constituyen una minoría. Los impresos son también de fiabilidad variable, casi siempre poca. Tirso o Calderón se quejan de la inclusión de obras supuestas en sus *Partes*. Las grandes colecciones de varios autores, —*Diferentes autores* (15 partes, entre 1630 y 1652) y *Escogidas* (47 vols. entre 1652 y 1681 y una parte adicional en 1704)— cambiaban de editorial constantemente. De muchos tomos hay ediciones falsificadas. Títulos como *Verdadera quinta parte* de Calderón, editada por Vera Tassis, aparecen como negaciones de otras Partes falsificadas, como las dos *Quintas* calderonianas, supuestas de Madrid y Barcelona.

Cortes y lagunas obedecen alguna vez a motivos económicos de ahorro de papel. Otras modificaciones puede imponer la censura o los copistas poco atentos o demasiado inteligentes. Algunas comedias son re-escritas para adaptarse a las nuevas circunstancias: *El agua mansa* de

Calderón es un caso significativo, pero no único. La primera redacción debió de quedar archivada por el cierre de los teatros de 1644 y cuando en 1649 es recuperada, se modifica para incluir en ella tres largas relaciones sobre las bodas de Felipe IV y Mariana de Austria —acontecimiento del año— que arrastran otros cambios en la estructura y desarrollo de la acción. *El mágico prodigioso* lo escribió Calderón por encargo del pueblo de Yepes, para celebrar las fiestas del Corpus de 1637 y está pensado inicialmente para su actuación en carros, al estilo del auto sacramental; cuando lo reescribe —versión impresa de 1663— lo adapta al escenario de corral. Algo parecido sucede con los autos *El divino Orfeo* y *La vacante general*, adaptados para la representación en cuatro carros, desde su primera redacción pensada para dos solamente. Cambios de texto y de fragmentos musicales, reducciones escenográficas, etc. se perciben también en la adaptación de muchas piezas representadas en distintas ocasiones por compañías que gozan de medios distintos.

Las alteraciones y correcciones pueden deberse a criterios estéticos de mejora literaria: probablemente este es el sentido de las que presenta la versión de Madrid de *La vida es sueño*, frente a la de Zaragoza, editadas y estudiadas por Ruano de la Haza, o la reelaboración de *El mayor monstruo, los celos* (impreso ya en 1637 y refundido hacia 1673). No hay que olvidar que estos cambios son unas veces del autor y otras de mano ajena.

Este complejo panorama textual se agrava en el teatro breve, donde la facilidad de manipulación es enorme. La movilidad de estas piezas es rasgo básico: pueden acompañar a una comedia o auto y desplazarse para servir a otros en diversas ocasiones. Lo mismo sucede con las loas. El caso de las loas sacramentales es ilustrativo: en los diversos manuscritos y ediciones aparecen acompañando al mismo auto loas diferentes: hemos estudiado un caso paradigmático en la *Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio*, asignada por Calderón a tres autos distintos, con las modificaciones pertinentes (ed. Arellano et. al., en la serie de autos completos de Calderón, Reichenberger, 1998).

La situación ideal para el editor moderno de una obra de autoría confirmada, con un autógrafo limpio y definitivo, o con una edición vigilada por su autor, etc. se da pocas veces. En las perspectivas, sumamente complicadas, que he señalado, la edición crítica de un texto exige especial precaución.

No me voy a detener en los aspectos más técnicos de crítica textual; pero no tengo más remedio que insistir en algunas consideraciones que he venido exponiendo en algunos de los congresos anteriormente aludi-

dos y en otras publicaciones donde se hallarán justificaciones más demoradas de los criterios que propugno y que me parecen los más prácticos y de más utilidad científica¹⁰.

Para elegir los materiales base de nuestro texto, hay que cumplir obviamente con el mayor rigor la fase de la compilación de las fuentes textuales: el ideal sería tener siempre a la vista todos los testimonios conocidos. Pero ¿qué son todos los testimonios? En principio habría que manejar un ejemplar de cada edición y manuscrito conservados. Algunos editores suelen exigir la compulsa de *todos* los ejemplares conservados de cada edición, pues dado el sistema de impresión del Siglo de Oro, puede haber —de hecho los hay— ejemplares de una edición que muestren diferencias con otros de esa misma edición. Creo conveniente compulsar algunos ejemplares de cada edición, pero la compulsa de todos los ejemplares de todas las ediciones parece casi siempre un desideratum utópico y sobre todo suele ser poco interesante: las experiencias que hemos hecho —parciales desde luego— con textos de Tirso o Calderón arrojan datos de importancia despreciable para la fijación de los textos.

A la hora de disponer el texto editado y definir su apariencia gráfica surge siempre la discusión entre modernización y conservación de las grafías (edición paleográfica). He de reiterar mi convicción cada vez más fuerte de que una edición paleográfica carece actualmente de sentido. No solo porque era una práctica que intentaba reflejar lo más fielmente posible un original que hoy se puede reproducir con fidelidad infinitamente mayor en una fotocopia o reproducción digital, medios que hacen absolutamente inútiles los esfuerzos de esmerados editores-copistas, que siempre cometerán inevitables errores, sino porque sencillamente una reproducción paleográfica no deja de constituir una inhibición crítica, una renuncia a la intervención crítica en el texto. Así sería, por ejemplo, una edición paleográfica de un fragmento del manuscrito autógrafo de La santa Juana de Tirso de Molina:

cres. Por un mal Decoraçon
aueys de llorar ansi
gil mal de coraçon es barro
si huera tos o catarro
no vbiera tristeza en mi
Pero mal Decoraçon
a quien no lastimara
llor. siabra siempre quelada
mas latunes que vn sermon
no es el dolor muy roin

Gil llorente aun esso mespanta
 cres es buesa hija estodianta
 yabra basquenge y latin
 yllorays yo Porbentura
 yno Pequeña tubiera
 que latun Lamia sopiera
 yquiçaues huera cura
 Gil afirma el Beneficiado
 que tien espiritos/cres/como
 Gil yo Por esso Pessar tomo
 llo. Pues Por donde abran entrado
 cres. Por la boca o Por deçaga
 faltan le aldiabro agujeros
 Por donde entrar

Por muy especialista que sea el lector dígaseme si será capaz de leer una comedia entera así. Respecto al lector no especialista ofrecerle una edición paleográfica es impulsarlo a dejar de leer inmediatamente. Compárese con la posible elaboración editorial que transformaría el texto anterior en el siguiente:

CRESPO	¿Por un mal de corazón habéis de llorar así?	
GIL	¿Mal de corazón es barro? Si huera tos o catarro no hubiera tristeza en mí, pero mal de corazón ¿a quién no lastimará?	
LLORENTE	Si habra siempre que la da más latunes que un sermón, no es el dolor muy roín.	
GIL	Llorente, aun eso me espanta.	
LLORENTE	Es vuesa hija estodianta y habra vascuence y latín, ¿y lloráis? Yo, por ventura y no pequeña, tuviera que latún la mía sopiera y quizaves huera cura.	
GIL	Afirma el beneficiado que tien espíritos.	
CRESPO		¿Cómo?
GIL	Yo por eso pesar tomo.	

LLORENTE Pues, ¿por dónde habrán entrado?
CRESPO Por la boca o por de zaga
 ¿fáltanle al diablo agujeros
 por donde entrar?

Téngase en cuenta además que las grafías (y puntuación) en los impresos no son del autor sino de los cajistas, y en los manuscritos no autógrafos, de los copistas. Cada cajista mantenía unos hábitos gráficos que no siguen un sistema estricto. En los autógrafos se muestra que con mucha frecuencia los hábitos de cada escritor no son tampoco sistemáticos como se advierte a poco que se revisen los autógrafos conservados de Lope, Calderón o Quevedo.

Una de las razones para mantener la grafía original de los textos aducida con cierta frecuencia entre las posiciones conservadoras es la de su utilidad para los historiadores de la lengua, o de la ortografía, etc. Dos observaciones pueden hacerse: la primera que el público de las ediciones no puede reducirse a los historiadores de la lengua o de la ortografía: si no aspiramos a públicos más amplios y no les ofrecemos los textos adecuados la difusión de los clásicos será la historia clínica de una enfermedad. La segunda que ningún especialista podrá nunca fiarse del todo de una edición paleográfica; deberá manejar los materiales originales en las bibliotecas y archivos donde se encuentren, cosa cada vez más fácil. ¿Qué sentido tendría hacer una edición para que la manejen los lingüistas — el siempre reducido número de lingüistas que se dedique a esos temas — cuando basta con una buena reproducción digital manejable en un cómodo CD, al alcance de cualquiera cada día más sencillamente y con menor costo?

La edición paleográfica jamás llegará a la perfección del facsímil: cambia los tipos de letra, la proporción de los márgenes, borra detalles del original (trazado, ligaduras, ductus, rasgos y adornos...): en suma, a estas alturas del siglo XXI la reproducción facsimilar, mucho más segura, fácil y precisa es mejor solución.

Parece razonable, pues, la modernización, entendiendo por tal la actualización de toda grafía que no tenga trascendencia fonética.

El resultado práctico del esfuerzo conservador se ha podido ver en el ejemplo de Tirso transcrito arriba. Téngase en cuenta que en ese ejemplo solo se ha transcrito un texto como si fuera el único testimonio: si hubiera varios testimonios de una obra y elegimos la opción conservadora porque creemos en el valor significativo de las grafías, estaremos obligados a considerar variantes las grafías distintas de otros testimonios posibles, lo que acaba produciendo masas de «basura textual» en un exceso de apa-

ratos pseudocríticos de gran opacidad comunicativa y causa de errores frecuentes¹¹.

El mantenimiento de la puntuación confusa por «respeto al texto original» es especialmente grave en algunos casos: en la p. 90 de la edición referida en nota, Engelbert reproduce el texto calderoniano siguiente (habla el Pecado):

... la vna,
que es la del cuerpo, te toca,
pues es juridicion tuya [de la Muerte],
quanto es mortal la del alma
le pertenece a mi astucia

en que parece atribuir la condición mortal al alma, con una puntuación que deja bastante confuso el sentido del texto, que quedaría mucho más claro si puntuásemos:

... la vna,
que es la del cuerpo, te toca,
pues es juridicion tuya,
quanto es mortal; la del alma
le pertenece a mi astucia

es decir: 'de las dos partes del hombre, el cuerpo, en tanto es mortal, es jurisdicción de la muerte; el alma, en cambio, es del pecado'. Etc.

Me parece evidente que el editor ha de asumir la tarea de elaborar el texto, dentro de los límites críticos señalados. Por lo demás, no conozco ninguna edición crítica de criterios conservadores que sea absolutamente cuando pretende conservar el original. La «fidelidad» total resulta imposible para un intento de rigor absoluto. Un caso ejemplar que evidencia el dilema del conservadurismo es el de la edición de los *Sueños quevedianos* de Crosby (Madrid, Castalia, 1993): su aparente defensa de la puntuación original de Quevedo desemboca en un sistema de la total invención del crítico: quiere evitar la acentuación y la puntuación modernas, porque cree observar en el XVII la existencia de un sistema que permite a un especialista leer estos textos como literatura. ¿Cuál es ese sistema? Crosby lo reconstruye mediante la «aplicación consecuente y la extensión ocasional» de los criterios de la acentuación de una edición antigua (la de *Juguetes de la niñez*)¹², sin perjuicio de mantener la vacilación «tan típica de aquella época», que conserva «alguna vez»... Es decir, hablando con mayor claridad que Crosby, el editor no ofrece ningún sistema de puntuación ni moderno ni clásico. Si el objetivo aducido para los cambios realizados es generalmente el de la aclaración del texto ¿por qué no aclararlo en lo posible en todas las ocasiones?

Según parece es difícil liberarse del fetichismo de la «fidelidad» a un modelo, que normalmente no se preocupaba de ciertos detalles como la puntuación. Basta revisar los autógrafos de autos calderonianos para darse cuenta de la casi total carencia de signos de puntuación y acentuación, aspecto encomendado probablemente al cajista que fuera a componer la pieza para su impresión. ¿Significa, acaso, que el sistema de puntuación de Calderón consistía en no puntuar? Las ediciones modernas se ven obligadas a suplir estos signos, si de verdad desean facilitar la lectura y desean constituirse en ediciones críticas.

La cuestión es esencial, porque puntuar es ya en muchas ocasiones, interpretar un texto, elegir una opción semántica, y semejantes elecciones son ineludibles para el editor.

La ecdótica no puede separarse de la hermenéutica: el editor está obligado a tomar partido cuando elige una puntuación. No puede, por tanto, «mantenerse fiel» —si esta fidelidad se entiende como mecánica cercanía al texto base— sino buscar la fidelidad real, que supone afrontar decisiones, por comprometidas que sean.

Será difícil hallar el sentido de un pasaje como el de *La ninfa del cielo*¹³ de Tirso de Molina si mantenemos el texto como lo mantiene la editora Blanca de los Ríos:

Siempre que siendo aprendiz
del mar, que es danés Urgel,
me pongo el guante infeliz
y luego el halcón en él...

Con motivo Blanca de los Ríos renuncia a indagar qué quiere decir esto, asegurando que el verso «del mar, que es danés Urgel» es «ininteligible». Y tiene razón tal como está impreso, con esa separación de palabras y esa puntuación. No se ve cómo un personaje puede ser aprendiz del mar, y qué significa que el mar sea danés Urgel... La clave está en dos detalles: uno, que el pasaje evoca textos del Romancero; otro, que conociendo la relación intertextual se puede proponer una mejor fijación. En el romance «De Mantua salió el marqués»¹⁴, quien sale de Mantua para cazar con sus halcones es el marqués «Danés Urgel»; el personaje tirsiano que habla, Roberto, se califica, pues, de aprendiz del «marqués Danés Urgel» (no «del mar, que es danés Urgel»), precisamente por salir de caza con halcón. El verso no estaba tan mal: únicamente era necesario puntuar y dividir de otra forma las palabras.

Infinitos ejemplos se podrían aducir. Demuestran siempre que la puntuación correcta va unida inseparablemente a la comprensión del

texto: ni puntúa bien quien no entiende ni se puede entender un texto mal puntuado.

Si hemos de ofrecer textos a un público de cierta amplitud y a la vez válidos para los especialistas, la edición ha de cumplir con todos los requisitos científicos necesarios, pero no deberá acumular obstáculos para el lector: la página de la edición será, por tanto, lo más clara y sencilla posible. El texto dramático, en verso, se dispondrá como es habitual, colocando las réplicas de forma escalonada, cuando un verso esté partido en varias, y numerando los versos (no las líneas) de cinco en cinco: es una práctica habitual y eficaz que sin embargo no siguen las ediciones del teatro de Lope de Vega de la Biblioteca Castro...

Un componente importante de la edición es el de las notas filológicas o explicativas. El problema de la anotación se ha colocado en los últimos tiempos en un primer plano de la preocupación crítica de los editores más conscientes y responsables. Si una buena edición quiere ofrecer el texto en las mejores condiciones a los lectores, una necesidad primordial es aclarar los problemas del mismo, sin cuya resolución tampoco es posible una buena fijación textual.

Pero ¿cómo debe ser una nota? ¿Es la anotación un elemento parásito que distrae del texto? Puede ser, pero el lector que no entiende un texto no saca ningún placer ni utilidad de él.

Si he de resumir, finalmente, cuál es mi impresión respecto al qué y al cómo del estado y tendencias en la edición de textos dramáticos, y qué necesidades son más acuciantes, podría, quizá, esquemáticamente, recoger los siguientes datos como más significativos:

- 1) los últimos años han estado marcados por un aumento apreciable en las reflexiones teóricas aplicadas a la práctica sobre la edición y anotación, con una cierta conciencia reivindicativa de la importancia y necesidad de semejante labor.
- 2) el panorama editorial sigue siendo muy precario, pero destaca en él la trayectoria de Edition Reichenberger y el impulso esencial que suponen varios proyectos de ediciones monumentales y completas abordados por los equipos de investigadores antes mencionados.

Es posible que con la colaboración de todos el teatro del Siglo de Oro llegue a contar en un plazo razonable con una cantidad suficiente de obras bien editadas y anotadas, para abordar los todavía numerosos problemas de valoración literaria y teatral que quedan pendientes y poder examinar mejor las cuestiones implicadas en la formulación del «canon».

Notas

¹ Ver H. Bloom, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1996; J. M. Pozuelo Yvancos, *El canon en la teoría literaria contemporánea*, Valencia, Episteme, 1996; J. M. Pozuelo Yvancos, y R. M. Aradra, *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, 2000; I. Arellano, «Canon dramático e interpretación de la comedia cómica del Siglo de Oro», en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica*, ed. E. García Santo Tomás, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 357-78.

² Para el colega J. C. González Boixo una edición —ya que no es un libro— es un cesto: eso me dijo en un ejercicio de oposiciones al comentar que en mi curriculum había varias ediciones: «Quien hace un cesto hace ciento». La anécdota personal importa poco y menos por la escasa cualificación del juez, pero la perversión del juicio y sus efectos negativos en la tarea científica que semejantes comentarios reflejan son ya cosas más serias.

³ *Editing the Comedia*, edited by Frank P. Casa and Michael Mc Gaha, Michigan Romance Studies, 1985, con una segunda entrega en 1991.

⁴ Celebrado en colaboración con el CSIC, en Madrid, diciembre 2003 y cuyas actas, *Lecturas y ediciones de crónicas de Indias. Una propuesta interdisciplinaria*, se han publicado al cuidado de I. Arellano y F. del Pino, Madrid, Iberoamericana, 2004.

⁵ Información actualizada en la web: <http://home.snafu.de/reichenberger/>

⁶ Ver para más información la web del GRISO: <http://griso.cti.unav.es>

⁷ Cubillo, *La muerte de Frislán*, ed. F. Schmidt, 1984; Zabaleta, *La honra vive en los muertos*, ed. A. Elejabeitia, 1987; Claramonte, *Pusóseme el sol, salíome la luna*, ed. A. Rodríguez López Vázquez, 1985; *Deste agua no beberé*, por el mismo, 1984; Godínez, *Aun de noche alumbra el sol. Los trabajos de Job*, ed. P. Bolaños y P. Piñero, 1991; Claramonte, *Dineros son calidad*, ed. A. Rodríguez López-Vázquez, 2000; Anónimo, *Lo que vale una amistad con la espada y con la ciencia y Mágico Federico*, ed. M. L. Tobar, 2000; Agustín de Salazar y Torres, *El amor más desgraciado*, Céfalo y Pocris, ed. T. A. O'Connor, 2003, etc.

⁸ M. Sánchez Regueira, Madrid, CSIC, 1984.

⁹ Una interesante comedia jesuítica bien editada es *La vida de San Eustaquio. Comedia jesuítica del Siglo de Oro*, ed. A. de la Granja, Granada, Universidad, 1988. *La tragedia de San Hermenegildo* la han editado J. Menéndez Peláez en 1995 y C. González en 1997 (los dos en la Universidad de Oviedo). Menéndez Peláez viene estudiando este corpus y ha iniciado el proyecto de edición del mismo.

¹⁰ Ver I. Arellano, «Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro», en *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, Pamplona, Eunsa, pp. 339-355; «Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro», en I. Arellano y J. Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 563-586; «La edición de textos dramáticos del Siglo de Oro. Estado de la cuestión 1980-1990», en *La Comedia*, ed. de J. Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, 13-50; «Problemas en la edición y anotación de crónicas de Indias», en *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*, ed. I. Arellano y J. A. Rodríguez Garrido, Madrid, Iberoamericana, 1999, pp. 45-74...

¹¹ Ver, si se quieren ejemplos, lo que sucede en la edición de M. Engelbert del auto de Calderón *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, Hamburg, Ludwig&Appel, 1969 o la de H. Flasche del auto *La vida es sueño*, en *Über Calderón*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1980.

¹² Puntuación que no coincide con la de otras ediciones ni con la de los diversos manuscritos... El supuesto sistema que Crosby advierte no es tan fácil de advertir.

¹³ Ver Tirso, *Obras dramáticas completas*, I, ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1946, p. 928.

¹⁴ «De Mantua salió el marqués / Danés Urgel el leale, / allá va a buscar la caza / a las orillas del mare».