

LA EDICIÓN CRÍTICA DE UN TEXTO DRAMÁTICO DEL SIGLO XVII: EL MÉTODO ECLÉCTICO

José María Ruano de la Haza

Universidad de Ottawa

¿Qué es una edición crítica de un texto dramático del Siglo de Oro? ¿En qué se diferencia de la que no lo es? Recientemente, Carol Bingham Kirby la ha definido como la que reconstruye el arquetipo perdido, esto es, «el texto del cual deben proceder todas las versiones existentes y la redacción más cercana al original del autor».¹ La profesora Kirby sigue en este respecto a los grandes críticos textuales de obras dramáticas de este siglo, R. B. McKerrow, W. W. Greg, y Fredson Bowers, a los que habría que añadir Edward Wilson y Don Cruickshank en el ámbito de la Comedia española.² Greg, por ejemplo, declara en su importante libro sobre *The Calculus of Variants* que, excluyendo versiones memoriales, todas las ediciones existentes de un determinado texto están derivadas de un único original, que el crítico textual debe tratar de recobrar (p. 1). Pero, ¿qué se entiende por original de un texto dramático? ¿La primera versión que de una comedia escribiera el poeta o la versión que el autor de comedias, a veces con la connivencia del mismo dramaturgo, representara realmente en escena? En un artículo sobre dos copistas calderonianos, publicado hace unos años, creo haber demostrado que la versión definitiva de *El postrer duelo de España* no es la que Calderón escribiera originalmente, sino la copiada por Sebastián de Alarcón, en la cual encontramos unos añadidos de última hora de puño y letra del mismo Calderón. Estos versos demuestran que nuestro dramaturgo dio las últimas pinceladas a esta comedia mientras Alarcón la estaba trasladando.³ Si se descubriera hoy el

¹ «La verdadera edición crítica de un texto dramático del Siglo de Oro: teoría, metodología y aplicación», *Incipit*, 6, 1986, 71.

² Véase R. B. McKerrow, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford, 1928; W. W. Greg, *The Calculus of Variants*, Oxford, 1927 y sus *Collected Papers*, ed. J. C. Maxwell, Oxford, 1966; Fredson Bowers, *Principles of Bibliographical Description*, Princeton, 1949 y *Textual and Literary Criticism*, Cambridge U. P., 1966; y *The Textual Criticism of Calderón's Comedias*, ed. Don W. Cruickshank, vol. I of Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, a facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank y J. E. Valey, London, Gregg International and Tamesis, 1973, donde se recogen varios estudios de Don Cruickshank y Edward Wilson.

³ «Two Seventeenth-Century Scribes of Calderón», *Modern Language Review*, 78, 1978, 71-81.

borrador autógrafo, tendríamos que desecharlo y utilizar como texto base de nuestra edición la copia de Alarcón, porque ¿qué sentido, que no fuera arqueológico, tendría recuperar ese primer esbozo que ni los espectadores vieron en escena ni los lectores del siglo XVII leyeron cuando se imprimió la comedia y que nadie, ni siquiera el poeta, consideró nunca definitivo? El género dramático es, de todos los géneros literarios, el de naturaleza más colaborativa. Los textos dramáticos existen en diversos estados evolutivos, que van desde el primer borrador que inicialmente escribiera el poeta, pasando por su primera versión en limpio, y las copias que sacaban los autores con tachaduras y añadidos de los copistas, apuntadores y el censor, hasta las versiones pirateadas que se representaban en los pueblos y que guardaban poca semejanza con el original.⁴ Curiosamente, como ha notado recientemente T. H. Howard-Hill, una adherencia estricta a los principios bibliográficos de McKerrow, Greg y Bowers (esto es, a la reconstrucción del arquetipo perdido) resulta a menudo en la adopción como texto base del documento que menos refleja las verdaderas intenciones del dramaturgo.⁵ Este sería el resultado de elegir el autógrafo calderoniano de *El postrer duelo de España*, en preferencia a la copia de Sebastián de Alarcón.

Es necesario, pues, re-examinar la creencia de que el poeta vivía en su torre de marfil, alejado del mundanal ruido de las tablas; y que allí, en su soledad, escribía su precioso poema dramático, el cual se convertía en un arquetipo acabado, inviolable, que sólo podía ser recuperado, cual Santo Grial, por un Sir Galahad universitario, de pensamientos castos. La realidad era mucho más prosaica. El poeta escribía su comedia para ganarse los 300 o 500 reales que le pagaba el autor, y su relación con los comediantes no acababa necesariamente con la venta.

Cambios, adiciones, cortes y nuevas versiones de escenas se escribirían a instancias del autor o de los actores.⁶ La relación entre poetas y actores continuaba, en ocasiones, años después de la venta original, como se comprueba por el hecho de que los mismos poetas interviniesen en la publicación de comedias que habían escrito años, a veces décadas, antes. Si podían recoger sus originales o copias de ellos después de tanto tiempo es porque seguían relacionados con los representantes a quienes se las vendieron. A veces, era el autor de comedias quien se dirigía al

⁴ Véase mi artículo «An Early Rehash of Lope's *Peribáñez*», *Bulletin of the Comediantes*, 35, 1983, 6-29.

⁵ T. H. Howard-Hill, «Modern Textual Theories and the Edition of Plays», *The Library*, 11, 1989, 89-115.

⁶ Véase, por ejemplo, Ascensión Pacheco-Bertholet, «La tercera jornada de *La dama duende* de Calderón de la Barca», *Criticón*, 21, 1983, 49-91 y John E. Varey, «The transmission of the text of *Casa con dos puertas*: a preliminary survey». *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro: Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, ed. Francisco Mundi Pedret, Barcelona, PPU, 1989, 49-57.

poeta en busca de ayuda. Por ejemplo, en la década de los 1670, el autor Antonio de Escamilla decidió sacar una copia manuscrita de la comedia calderoniana *Cada uno para sí*. Para ello utilizó el texto impreso en 1661 en la *Parte Quince de Comedias Nuevas, Escogidas*. Dos de sus copistas se encargaron de la labor de trasladar la comedia. Después de transcribir, con algunos cambios y adiciones, sus dos primeras jornadas, los copistas se dieron cuenta de que la tercera estaba incompleta, ya que tenía unos 400 versos menos que cada una de las dos primeras. Para recuperar lo que faltaba de la tercera jornada, Escamilla se dirigió al mismo Calderón, quien por entonces tendría casi setenta años. Calderón les rehízo la tercera jornada de una comedia que seguramente habría escrito más de quince años antes, dejando para la posteridad incluso el borrador y la copia en limpio en su propia letra de una escena.⁷ ¿Deberíamos, en este caso, tratar de recuperar el arquetipo perdido que Calderón escribiera originalmente a comienzos de la década de los 50, cuando, 15 o 20 años más tarde, había implícitamente aceptado la copia manuscrita de Escamilla como definitiva para la representación teatral?

O consideremos el caso de *La vida es sueño*. Como es bien conocido, la obra maestra de Calderón sobrevive en dos versiones, publicadas el mismo año de 1636. Parece claro que la versión publicada en Zaragoza es la primitiva, mientras que la de Madrid representa una versión con extensas revisiones del propio Calderón, destinada a la imprenta.⁸ Según el método de Greg, el deber del editor sería reconstruir el ascendiente común que sirvió de base a las dos ediciones sobrevivientes, pero ¿qué sentido tendría recuperar una versión primitiva que el mismo Calderón (si tengo razón) revisó extensamente años después? ¿Deberíamos, por el contrario, utilizar la versión de Zaragoza como texto base y revisarla con ayuda de la de Madrid, que es lo que Don Cruickshank aconseja en su importante artículo en *Editing the Comedia*?⁹ Pero esto sería suponer que el texto de *La vida es sueño* tiene una existencia ininterrumpida que comienza con la elaboración del original perdido, continúa con la versión de Zaragoza, y termina con la de Madrid, cuando lo que, a mi entender, sucedió es que Calderón compuso una primera versión, quizá en 1631 ó 1632, la cual luego revisó concienzudamente para la imprenta en 1636. Entretanto, la primera versión fue vendida por el autor de comedias a un impresor de Zaragoza, el cual la dio a la luz al mismo tiempo que salió la nueva versión, revisada, de Madrid. Utilizar la versión de

⁷ Véase la sección sobre «The partly autograph manuscript» de mi Introducción a la edición crítica de *Cada uno para sí*, Kassel, Reichenberger, 1982, 3-28.

⁸ Véase mi artículo «Las dos versiones de *La vida es sueño*: estudio preliminar», que será publicado en *Hacia Calderón. Noveno coloquio angloamericano*, ed. Hans Flasche.

⁹ «The editing of Spanish Golden-Age plays from early printed versions», *Editing the Comedia*, ed. Frank P. Casa y Michael D. McGaha, Michigan Romance Studies, 1985, 88.

Zaragoza como texto base es presumir que Calderón sabía desde el principio lo que quería escribir, que nuestro dramaturgo no podía mejorar su obra una vez escrita; implica una creencia en un Calderón perfecto, monolítico, a quien negamos el derecho a tener segundas intenciones, lo cual simplemente carece de base en la realidad. Calderón revisaba sus comedias, las cambiaba si quedaba insatisfecho con ellas y, a veces, producía diferentes versiones de una jornada o de una comedia entera. Los textos de Zaragoza y Madrid han de ser tratados, pues, no como diferentes ediciones sino como diferentes versiones de *La vida es sueño*.

Dos ediciones de una misma comedia se diferencian de dos versiones de esa comedia en el grado de intervención de un agente externo, que puede ser el mismo poeta, como en el caso de *La vida es sueño*; otro dramaturgo, como es posible que sucediera con *Tan largo me lo fiáis* y *El burlador*; o un autor de comedias, como seguramente ocurrió con la versión impresa de *El mayor monstruo*.¹⁰ Las variantes que encontramos en las diferentes ediciones de una comedia tienen una causa más o menos obvia: lectura equivocada del texto copia, errores tipográficos, contaminación, homoteleton, duplografía, etc.¹¹ Algunas de ellas podrán haber sido introducidas conscientemente con el propósito de corregir un texto copia corrompido, como, por ejemplo, hace Vera Tassis en su edición de las *Partes* de Calderón. Pero todas las variantes intencionales entre dos ediciones obedecen a un deseo de enmendar, corregir o mejorar el texto copia y no de escribir otro texto diferente, esto es de refundirlo. Por el contrario, las variantes que existen entre dos versiones de una comedia representan una tentativa consciente por parte del mismo poeta o de otra persona de re-escribir o refundir parte o la totalidad de un original y son tan enormes que resultaría infructuoso tratar de determinar la relación entre ellas utilizando el método bibliográfico. De ahí la inutilidad de intentar establecer por medio de estadísticas, índices léxicos y cosas por el estilo la prioridad de *Tan largo me lo fiáis* sobre *El burlador*.¹² Como

¹⁰ La versión impresa de esta comedia se encuentra en la *Segunda parte* de comedias de Calderón, Madrid, María de Quiñones, 1637; la versión manuscrita, autógrafa en parte, de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. Res. 79) ha sido editada con bastantes lecturas erróneas por Everett W. Hesse, Madison, University of Wisconsin Press, 1955. Una versión más depurada y mucho más fiel al manuscrito original es la de Francisco Ruiz Ramón en el tomo I de *Tragedias* de Calderón, Madrid, Alianza Editorial, 1969. Véase también el texto que he preparado con el título de *El mayor monstruo del mundo* para la nueva colección Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

¹¹ Véase Alberto Bleca, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, 18-30 y mi artículo «La edición crítica de *Cada uno para sí*», en *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano*, ed. Hans Flasche, Berlín, Walter de Gruyter, 1976, 126-47.

¹² Véase Alfredo Rodríguez López-Vázquez, *Andrés de Claramonte y «El burlador de Sevilla»*, Kassel, Reichenberger, 1987. Acabo de ver con verdadera sorpresa una edición de *Tan largo me lo fiáis* de Andrés de Claramonte [sic], Kassel, Reichenberger, 1990, preparada por el mismo crítico. Que yo sepa,

corolario de lo dicho, sería claramente absurdo basar un texto crítico en dos versiones existentes de una comedia, o enmendar una con referencia a la otra. Esto, sin embargo, es lo que ha hecho Rodríguez López-Vázquez en su reciente edición de *El burlador* (Kassel, Reichenberger, 1987).¹³ A lo más, una versión podría, en ocasiones, ser utilizada para corregir errores en la otra *en aquellos pasajes que sean comunes a ambas*. Pero reemplazar lecturas perfectamente correctas de la una con lecturas de la otra simplemente porque nos parecen (por dudosas razones estilísticas o de otro tipo) superiores no es admisible. Las dos versiones han de ser tratadas como textos diferentes y la única solución posible es editar ambas. Esto es lo que tendremos que hacer con las dos versiones de *La vida es sueño*, las dos versiones de *Tan largo y El burlador* y las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, y lo que acaban de hacer Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz con las dos versiones de *El agua mansa y Guárdate del agua mansa*, de Calderón (Kassel, Reichenberger, 1989).¹⁴

Pero, volviendo a la pregunta con que comenzamos este trabajo, ¿qué es una edición crítica de una obra dramática? Yo la definiría simplemente como la que analiza de manera científica todas las relaciones textuales que existen entre las ediciones sobrevivientes con el objeto producir un texto ecléctico que refleje en la medida de lo posible las *intenciones finales* del autor. Estas intenciones finales habrán quedado a veces plasmadas en el manuscrito autógrafo, otras veces en un manuscrito copia, o en una edición impresa, o incluso en la confluencia de varios testimonios. Si poseemos dos versiones de una misma comedia, tendremos que tratar de reconstruir dos textos que reflejen las intenciones finales del poeta en dos ocasiones diferentes. Una edición crítica que tome como texto base la versión zaragozana de *La vida es sueño* tratará de recuperar las intenciones finales de Calderón en 1631-33 (si es que esa fue su fecha de composición). Por el contrario, la que esté basada en la versión madrileña representará las intenciones finales de Calderón en 1635, fecha de la aprobación. Claro, la versión de Madrid es literariamente preferible a la de Zaragoza al haber sido escrita por un Calderón más maduro que

pese a los muchos esfuerzos del profesor Rodríguez, la autoría de Claramonte está lejos de ser un hecho establecido; sigue siendo, lo mismo que la atribución de *El burlador de Sevilla* a Claramonte, una teoría más o menos divertida. La portada de este libro debería haber dicho «atribuida a Andrés de Claramonte».

¹³ En esta edición (Kassel, Reichenberger, 1987) el profesor Rodríguez, persuadido por sus propios argumentos, la atribuye a Andrés de Claramonte. Véase, sin embargo, mi reseña a sus dos libros sobre *El burlador* en *Modern Language Review*, 85, 1990, 471-73.

¹⁴ En esta admirable y esmerada edición los editores han dispuesto las dos versiones en páginas enfrentadas, «para permitir la fácil comparación de los dos textos» (p. 87). El resultado es que han dejado muchos espacios en blanco. Si se trata de dos versiones diferentes de una misma comedia, me parece que hubiera sido más lógico presentar una después de la otra.

quedó insatisfecho de su primera versión, pero para el crítico textual tan importante es la una como la otra.

Una vez que haya decidido qué es precisamente lo que debe o quiere recobrar, ¿cuáles son los problemas más importantes que tendrá que resolver el crítico textual?

Comencemos por las comedias que sobreviven en una única edición. Indudablemente la misión del crítico textual será reproducir de la manera más exacta posible, quizá incluso en forma facsímil o diplomática, y con su complemento de notas filológicas, el texto de esta comedia. Si existen diferentes ejemplares se deberán localizar todos, para colacionarlos en busca de variantes de impresión. Es también obligación del editor corregir todos los errores obvios de su texto, consignando los cambios tanto sustantivos como accidentales en notas a pie de página. La corrección de errores (y me refiero sólo a errores sustantivos y no a la enmienda de lecturas consideradas estilísticamente débiles, en imitación de Vera Tassis) deberá hacerse, si es posible, por referencia a otras comedias del mismo dramaturgo o de sus contemporáneos. Lo importante es revestir de autoridad cualquier alteración que se introduzca.

Si poseemos el ológrafo de una comedia que representa las intenciones finales del poeta (y esto no ocurre en todos los casos, sobre todo si se trata del borrador) junto con una serie de ediciones impresas o manuscritas, el problema de elegir el texto copia lo tiene claramente resuelto el editor. ¿Deberá contentarse con reproducir el ológrafo de la manera indicada anteriormente para las comedias que sobreviven en una única edición y olvidarse de su transmisión? Don Cruickshank decidió, al preparar su edición modélica de *En la vida todo es verdad y todo mentira* (Londres, Tamesis, 1971), que su deber era establecer el estema de la transmisión del texto calderoniano. El estema, claramente, no sirvió en este caso para ayudarle a elegir su texto base, pero sí resultó de gran interés para trazar la vida e historiar la recepción de esta comedia calderoniana. Mediante su meticuloso estudio de la transmisión, Cruickshank descubrió importantes detalles sobre las prácticas editoriales de compositores y editores de posible aplicación a ediciones de otros textos dramáticos del Siglo de Oro. La edición de Cruickshank muestra claramente cómo la versión original de Calderón fue alterada, a veces por ignorancia de los compositores que no comprendían ciertas alusiones cultas del original, otras veces por motivos de gustos cambiantes, sobre todo en lo que se refiere a los chistes de los graciosos, o por otras causas. Su edición es muestra de que la labor del crítico textual no debe limitarse al texto que está editando, sino que deberá constituir una aportación al estudio de la bibliografía y crítica textual española en general.

Más complicado es el tratamiento de un texto que sobrevive en varias ediciones manuscritas o impresas. En estos casos, el editor ha de procurar relacionar todas las ediciones existentes por medio de un estema o árbol genealógico. Sin embargo, antes de comenzar a agrupar todas las ediciones de acuerdo con sus variantes conjuntivas, me parece esencial que el editor determine cuáles de ellas poseen una relación directa entre sí. ¿Cómo se demuestra una relación de parentesco entre dos ediciones? Ciertas indicaciones externas, como, por ejemplo, una misma composición de imprenta o un mismo impresor, son de gran utilidad. Pero, el método más eficaz, quizá el único que garantiza resultados, consiste en la detección de lo que podemos llamar «errores compuestos». Los errores conjuntivos son menos significativos que los errores compuestos porque aquéllos, al contrario de éstos, no dan dirección a la transmisión textual. Un error conjuntivo es simplemente una lectura errónea compartida por dos testimonios; un error compuesto no produce la misma lectura en ambos testimonios, sino que resulta, en el segundo testimonio, en una lectura divergente, la cual sólo puede ser explicada como un intento fallido de corregir la lectura errónea del primer testimonio.¹⁵ Un ejemplo, tomado de mi edición de la comedia calderoniana *Cada uno para sí* (Kassel, Reichenberger, 1982), aclarará lo que quiero decir.

Sobreviven tres ediciones de las dos primeras jornadas de *Cada uno para sí*.

1) P: PARTE QVINZE. / COMEDIAS / NUEUAS, ESCOGIDAS DE / LOS MEJORES INGENIOS DE ESPAÑA. / [...] / Con Priuilegio, en Madrid: Por Melchor Sanchez. Año de 1661. / A costa de Iuan de San Vicente, Mercader de libros, enfrente de S. Felipe.

[El ejemplar utilizado es el de la British Library del Museo Británico, signatura: 11725.b.15.]

2) MS: Ms. 16887 de la Biblioteca Nacional de Madrid:

¹⁵ Hay muchos tipos diferentes de errores compuestos. Comparando la versión de *La vida es sueño* publicada en la *Parte treynta de comedias famosas de varios autores* (Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1636) con una suelta sin fecha ni lugar de impresión conservada en la British Library del Museo Británico de Londres (signatura: C.108.bbb.20 [12]) encontré varios errores compuestos que demuestran que la suelta está efectivamente derivada de Z. Por ejemplo, en el fol. 18r., p. 143, de la *Parte XXX*, Clarín comienza un parlamento con las palabras “«Ay quexa»”, las cuales son un error por «Hay que ella» (v. 1196 de la versión publicada en la *Primera parte*, Madrid, 1636), según la edición de Albert E. Sloman (Manchester University Press, 1961). La suelta trata de corregir el error sustituyendo “«Ay queda»”, lo cual tampoco tiene mucho sentido en el contexto. En otra ocasión, Rosaura alude en la *Parte XXX* a “«algún dios de aquellos, / que al Metamorfofis llorà»” (fol. 13v.; p. 166), lo cual es una lectura errónea de “«algún dios de aquellos / que en metamorfosis lloran»” (vv. 2744-45 de la edición de Sloman). La suelta trata de solucionar el problema con “«algún dios de aquellos, / que el Metamo Sofis llora»”. Claramente, estos errores compuestos muestran que la dirección de la transmisión del texto de *La vida es sueño* publicado en Zaragoza es *Parte XXX* → suelta, y no al contrario.

C72 / Cada Vno Para si / Comedia de D. P.^o Calderon / [...] / es Para Antonio de / escamilla / autor prodigio de prodigios /

La tercera jornada del manuscrito es autógrafa en parte; las dos primeras jornadas fueron trasladadas por dos copistas diferentes. Contiene un reparto y una lista de comedias que permiten fecharlo antes de 1681.

3) VT: NOVENA PARTE / DE / COMEDIAS / DEL CELEBRE POETA / ESPAÑOL, / DON PEDRO CALDERON / DE LA BARCA, / [...] / QVE NVEVAMENTE CORREGIDAS, PVBLICA / DON IVAN DE VERA TASSIS Y VILLARROEL / [...] / EN MADRID: Por *Francisco Sanz*, Impressor del Reyno, / y Portero de Camara de Su Magestad, Año de 1691.

[El ejemplar utilizado es el de la British Library del Museo Británico, signatura: 11725.CC.3.]

La clave de la relación entre las dos primeras jornadas de estas tres ediciones (una de las cuales al no estar fechada podía ser anterior o posterior a cualquiera de las otras dos) la encontramos en una cadena de cinco décimas en la primera jornada. A continuación reproduzco el pasaje tal como aparece en P, excepto por la resolución de las abreviaciones, la numeración de los versos, la identificación de las décimas y la inserción de rayas verticales al final de algunos versos:¹⁶

DÉCIMA I

<i>[Leo]</i>	Que breue es la edad del bien;	a	
	quien en el mundo creyera,	b	
	que el dia del plazer fuera	b	
	la vispera del pesar.	a	
	<i>Sale don Felix.</i>		
<i>Fe.</i>	Quien[n] hallado, y perdido viene	a	5
	pesar, y plazer juzgar,	c	
	pueda mirar al mirar,	c	
	que en mi solo pudo ser:	d	
	sin tener cuerpo el plazer,	d	
	que tenga sombra el pesar.	c	10

DÉCIMA II

	Que te vàs me ha dicho Herna[n]do	a	
	y que puede ser no entiendo;	b	
	otros se despiden yendo,	b	
	despedirme yo llegando.	a	
	Que es esto Leonor?	a	15
<i>Leo.</i>	Dudando como responderte	c	

¹⁶ Otra cadena de décimas con exactamente la misma rima (abbaacddc) ocurre al comienzo de *El mejor alcalde, el rey*, de Lope.

	llena de ansia estoy, que gozo, y pena, tambien sola en mi han hallado, al pesame disfraçado, en trage de norabuena.	c d d c	20
DÉCIMA III			
	[...]	a	
	[...]	b	
	[...]	b	
	[...]	a	
<i>d. Fel.</i>	Dime en q[ue] Leonor consiste tal nouedad?	a c	25
<i>Le.</i>	Si harè ;si es que yo, ay de mi! yà sabes, que persuadido mi padre, a quien merecido su honor, su lealtad, y fee,	c d d c	30
DÉCIMA IV			
	algun premio se dexò lleuar desta confiança; en cuya noble esperança, desde Toledo mudè su casa a la Corte.	a b b a a	35
<i>d. Fel.</i>	Yo testigo fui esse dia; pues quiso la suerte mia, que como el coche llegasse a la puerta, y çoçobrasse en vna çanja que auia;	c c d d c	40
DÉCIMA V			
	estando yo en la ribera a socorrerte llegara, y en mis braços te sacara, porque dando vida muera.	a b b a	
<i>Leo.</i>	Vino enefeto a viuir mi padre à Madrid, y halla[n]do que assiendiendo, y porfiando nada tu intento mejora. <i>Sale Hernando, y luana.</i>	a c c d	45
<i>Her.</i>	Señor. <i>Iu.</i> Señora.	d	
<i>Leo.</i>	Iuana, que ay?		
<i>d. Fel.</i>	Que traes Hernando?	c	50

Como podemos comprobar se trata de una serie de cinco décimas, a la tercera de las cuales le faltan los cuatro primeros versos (21-24). Otros errores en este pasaje se indican a continuación: verso 5, la palabra *viene* debe decir *bien*; verso 7, la palabra *mirar* no tiene sentido en el contexto; el verso 27 es corto y debería rimar con *haré*; verso 29, *quien* es error por *que han*;

verso 34, *mudé* es error por *mudó*; la palabra *puerta* en el verso 39 no tiene sentido en el contexto; el verso 45 es un verso suelto (debería rimar con los versos 41 y 44); verso 48, *tu* es error por *su*; y, finalmente, el verso 49 es corto.

Las cinco décimas aparecen como se indica a continuación en la versión manuscrita (las palabras entre corchetes aparecen tachadas en el original; en la transcripción he respetado la ortografía y separación de versos pero no la separación de palabras, lo cual hubiese dificultado la lectura):

DÉCIMA I

[Leo]	que breue es la edad del bien	a	
	quien en el mundo creyera	b	
	quel dia del plazer fuera	b	
	[la] vispra del pesar		
	Sale D. felis.		
<i>d felis</i>	quien a		
	[allado y perdido bien	a	5
	Si pesar y plaçer juzgar]	c	
	pueda [mirar al mirar] a un tienpo	c	
	que en mi solo pudo ser	d	
	sin tener cuerpo el plazer	d	
	que tenga sonbra el pesar.	c	10

DÉCIMA II

	que te bas me a dicho hernando	a	
	y que pueda ser no entiendo	b	
	si otros se despiden yendo	b	
	despedirme yo llegando	a	
	ques esto leonor		
Leo	dudando	a	15
	como responderte llena	c	
	de ansia estoy que gozo y pena	c	
	tanbien sola en mi an allado	d	
	al pesame disfrazado	d	
	en traje de norabuena.	c	20

DÉCIMA III

	[...]	a	
	[...]	b	
	[...]	b	
	[...]	a	
d fel	pues dime en que [leonor] a consistydo	a	25
	tal nobedad		
Leo	si are [<i>corregido</i> : si dire]	c	
	si es que yo ai de mi podre	c	
	ya saues que persuadido	d	

	mi padre a que an merecido	d	
	tu [<i>corregido</i> : su] amor su lealtad su fe	c	30
DÉCIMA IV			
	algun premio se dejo	a	
	lleuar de esa confianza	b	
	en cui a noble esperanza	b	
	desde toledo mudo	a	
	su casa a la corte		
fel	Yo	a	35
	testigo fui de ese dia	c	
	pues quiso la suerte mia	c	
	que como el coche llegara	d	
	a la puente y çoçobrara	d	
	en vna çanja que auia	c	40
DÉCIMA V			
	estando yo en la riuera	a	
	a socorete llegara	b	
	y en mis braços te sacara	b	
	porque dando vida muera	a	
	alli ame y vi		
Leo	<i>porque espera / fue</i>	a	
	<i>antes el amar</i>		
do fe	<i>porque</i>	c	
	<i>tan vno ver y amar fue</i>	c	
	<i>que asta oy no distingui</i>	d	
	<i>si te ame porque te ui</i>	d	
	<i>v te bi porque te ame</i>	c	
Leo	vino enefeto a uibir	a	45
	mi padre a madrid y allando	c	
	que asistiendo y porfiando	c	
	nada su intento mejora	d	
	dispone		
	salen ernando y juana alborotados.		
Her	señor		
Jua	señora	d	
Leo	Juana que ay		
d fe	que traes hernando	c	50 (fols. 22r.-23v.)

Como podemos comprobar, el copista trasladó las dos primeras décimas de la serie con solamente un par de variantes con respecto al texto de P. Los cambios más significativos comienzan con la décima truncada. Claramente, el copista no se dio cuenta de que faltaban los cuatro primeros versos de esta décima. Simplemente notó que, una vez restituida la palabra que faltaba al verso 27 (su solución consiste en añadir *podré*), tenía ante sí seis versos que rimaban [abbccb]. Estos versos eran los seis últimos versos de la tercera décima [accddc], algo de lo que él no se dio cuenta. Lo único que parece haberle preocupado es que el primer verso de esta serie

(25) no rimaba con ningún otro. Por esa razón, después de haberlo copiado tal como aparece en P (*dime en que leonor consiste*), tachó la palabra *leonor*, insertó la palabra *pues* antes de *dime* y alteró *consiste* para que leyera *a consistido*. Ahora el verso 25 rima con los versos 28 y 29.

Después de este pequeño tropiezo, el copista continuó trasladando su texto-copia sin grandes problemas hasta llegar al verso 45, el cual, como el 25, era un verso suelto. Echando mano de su repertorio de frases hechas, el copista añadió seis versos a la quinta décima del original. Los seis versos los he puesto en bastardilla; en estilo y ejecución destacan claramente del resto del pasaje. Como vemos, las dos intervenciones importantes del copista tienen como objetivo la «enmienda» de dos versos sueltos, el primero de los cuales resulta no ser una lectura errónea en absoluto, sino parte de una décima a la cual faltan los cuatro primeros versos.

Vera Tassis tampoco notó la omisión de los cuatro primeros versos de la tercera décima. Pero él era un editor mucho más concienzudo que el copista de Escamilla, como veremos a continuación:

DÉCIMA I

[Leon.]	Què breve es la edad del bien!	a	
	quien en el Mundo creyera	b	
	que el dia del placer fuera	b	
	vispera del pesar? <i>Sale Don Felix.</i>		
<i>Felix.</i>	Quien,	a	
	hallado, y perdido, vèr [error por bien]	a	5
	pesar, y placer juzgar	c	
	pueda juntos, al mirar	c	
	que en mi solo pudo ser,	d	
	sin tener cuerpo el placer,	d	
	que tenga sombra el pesar.	c	10

DÉCIMA II

	Que te vàs, me ha dicho Hernando	a	
	y que pueda ser, no entiendo,	b	
	si otros se despiden yendo,	b	
	despedirme yo llegando:	a	
	Que es esto, Leonor? <i>Le. Dudando</i>	a	15
	como responderte, llena	c	
	de ansia estoy, que gozo, y pena	c	
	tambien solo en mi han hallado	d	
	el pesame disfrazado	d	
	en trage de enhorabuena.	c	20

DÉCIMA III

<i>Fel.</i>	Dime, en què, Leonor, consiste	a	
	esta novedad. <i>Leo. Si harè,</i>	b	
	si es que yo (ay de mi!) la sè:	b	

	yà de mis voces supiste,	a	
	que mi padre (ay de mi triste!)	a	25
	por su sangre persuadido	c	
	que algun premio ha merecido,	c	
	se llevò desta confianza,	d	
	en cuya noble esperanza,	d	
	desde Toledo ha traido	c	30
DÉCIMA IV			
	su casa à la Corte. <i>Fel.</i> Yo	a	
	fiel testigo fui esse dia,	b	
	pues quiso la suerte mia	b	
	que, como el coche llegò	a	
	à la puente, y zozobrò,	a	35
	roto del agua en la esfera,	c	
	estando yo en la ribera,	c	
	a socorrerte llegàra,	d	
	y en mis brazos te sacàra,	d	
	porque dando vida, muera.	c	40
<i>Leo.</i>	Vino en efecto, à vivir	a	
	mi padre à Madrid, y hallando	b	
	que asistiendo, y porfiando	b	
	nada pudo conseguir,	a	
	dispuso. <i>Salen Juana, y Hernando.</i>		
<i>Her.</i>	Señor? <i>Juan.</i> Señora?		45
<i>Fel.</i>	Què traes, Hernando?		
<i>Leon.</i>	Què ay Juana?		

Tras enmendar los pequeños errores de las dos primeras décimas e introducir uno de su propia cosecha en el verso 5 (que después corregirá en su Fe de erratas), Vera Tassis llevó a cabo lo que el copista del manuscrito quiso pero no pudo hacer. Un vistazo a su tercera décima muestra que está formada con los seis versos que quedaban de la décima truncada de la *Parte* y los cuatro primeros versos de la siguiente. Su cuarta décima está, a su vez, formada por los seis últimos versos de la cuarta décima de la *Parte* y los cuatro primeros de la siguiente. Vera logró presentar una serie de décimas aparentemente correctas simplemente cambiando los finales de verso, casi sin alterar el sentido del pasaje original. Claro, después de reconstruir cuatro décimas, todavía le sobraban seis versos, pero, mostrando un comedimiento que muchos críticos le niegan, resistió la tentación de inventarse versos, como ya vimos que hizo el atrevido copista del manuscrito. Su solución consistió en convertir los cuatro primeros versos de los seis que le quedaban en una redondilla, y en hacer que los dos restantes formasen parte del romance en a-a que sigue a este pasaje.

Un análisis de las tres versiones de este pasaje demuestra, pues, que P, MS y VT no son en

realidad textos independientemente derivados de un arquetipo perdido, sino que MS y VT están directa e independientemente derivados de P, el cual se convierte en su ascendiente común. Claramente, las versiones de MS y VT sólo pueden considerarse tentativas independientes y más o menos afortunadas de enmendar la serie de décimas corrompidas de P. Lo interesante de este caso es que si Vera Tassis o el copista de MS hubiesen notado el verdadero error y lo hubiesen corregido adecuadamente, no hubiésemos podido establecer la relación entre las tres ediciones. Afortunadamente, gracias a la detección de este error compuesto, podemos concluir con toda certeza que existe una relación de parentesco entre P y MS, por un lado, y P y VT, por el otro.

Una vez que hayan sido establecidas todas las relaciones de parentesco entre las ediciones existentes, las ediciones que sobren serán todas naturalmente independientemente derivadas; esto es, serán ediciones «cabeza de familia», no relacionadas directamente con ninguna otra edición. Este es el momento oportuno de aplicar el cálculo de variantes concebido por W. W. Greg. El cálculo de variantes sirve principalmente para agrupar ediciones independientes en familias con uno o varios ascendientes comunes, todos los cuales serán «ediciones ilativas», esto es, ediciones cuya existencia puede ser inferida por medio del análisis de las variantes de sus descendientes. No es este el lugar para explicar exhaustivamente las teorías y principios del libro de Greg (todavía, creo, sin traducir al español). Nos contentaremos, pues, con examinar su posible aplicación a la comedia áurea, analizando casos en que el editor haya de relacionar dos, tres, cuatro y seis ediciones independientemente derivadas.

Quizás el caso más común sea el de dos ediciones independientemente derivadas. ¿Cuál de ellas deberemos elegir como texto base de nuestra edición crítica? No habiendo podido demostrar una relación de parentesco entre las dos, la alternativa es aplicar criterios extra- o paratextuales, allende de los principios de la crítica textual, para privilegiar una de las dos, como me vi obligado a hacer en mi edición de *El purgatorio de San Patricio* de Calderón (Liverpool, Liverpool University Press, 1988).¹⁷

Como es bien sabido, y ya demostraron Edward Wilson y Don Cruickshank, las cuatro ediciones impresas de la *Primera Parte* de Calderón, donde por primera vez se publica *El purgatorio de San Patricio*, derivan una de la otra en descendencia cronológicamente lineal.¹⁸ La única edición impresa independientemente derivada es, pues, la primera, publicada en Madrid en

¹⁷ Lo que sigue está basado en pp. 54-61 de dicha edición.

¹⁸ Véanse E. M. Wilson, «The two editions of Calderón's *Primera parte* of 1640», y Don W. Cruickshank, «The text of *La vida es sueño*» y «Calderón's *Primera y Tercera partes*: the reprints of "1640" and "1664"» en el vol. I de *Comedias*, a facsimile edition, citado en la n. 2.

1636 por «María de Quiñones. *A costa de Pedro Coello, y de Manuel López, Mercaderes de libros*», y conocida generalmente por las siglas QCL. Pero, además de estas cuatro ediciones impresas, existe un manuscrito copia de *El purgatorio* conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. Res. 89). No he logrado descubrir la identidad del copista, lo cual importa poco para su datación, ya que lleva dos aprobaciones fechadas en el último folio. La primera es del 8 de octubre de 1640 y está firmada en Valencia por Juan Bautista Palacio, «calificador del Santo Oficio», y la segunda lleva fecha de 28 de octubre de 1652, firmada en Madrid por Juan Navarro de Espinosa.¹⁹ La existencia de más de 300 variantes entre los dos testimonios me llevó a la conclusión de que eran dos ediciones independientemente derivadas de un ascendiente común, diferente del original calderoniano. Llegué a esta conclusión por dos razones: 1) cada una de las ediciones contiene versos, aparentemente auténticos, que faltan de la otra; 2) ambas reproducen una serie de errores conjuntivos que no parece lógico atribuir a Calderón, sino más bien a un copista distraído.²⁰ Este copista sería el autor del texto ilativo de *El purgatorio* del cual descienden los dos testimonios primarios que conservamos.

El texto de *El purgatorio de San Patricio* presenta, pues, una situación bastante común para los editores de comedias del Siglo de Oro: dos textos primarios, independientemente derivados, con pretensiones a ser considerados como textos base. ¿Cuál de ellos elegir? Una comparación entre los dos me llevó a la conclusión de que el texto de la *Primera parte* representaba las intenciones finales de Calderón mejor que el del manuscrito. En primer lugar, la *Parte* lleva una fecha algo más temprana. En términos bibliográficos este detalle es, sin embargo, relativamente de poca importancia, primero, porque la fecha de la censura en el manuscrito no coincide necesariamente con la fecha de traslación; y segundo porque, aunque existía una edición impresa del texto en 1636, el autor de comedias que encargó su traslación podía haber tenido a su disposición el manuscrito original, compuesto con gran probabilidad en 1628. En segundo lugar, la *Parte* presenta un texto más completo, con unos 66 versos adicionales sin equivalencia en el manuscrito. En tercer lugar, existe evidencia (en aproximadamente treinta ocasiones) de intervención editorial en el manuscrito. La mayor parte de estas intervenciones tienen como objetivo la corrección de errores obvios introducidos por el copista: once de ellas restituyen las mismas lecturas que tenemos en la *Parte*. Hay, sin embargo, diecisiete casos en que el corrector

¹⁹ Sobre estos dos censores, véase mi artículo «Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII», en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*, ed. Francisco Mundi Pedret, Barcelona, PPU, 1989, 201-29.

²⁰ Ver pp. 57-58 de mi edición crítica de *El purgatorio*.

intencionadamente hizo que una lectura determinada divergiera de la de la *Parte*. Esto es, después de copiar la lectura tal como aparece en la *Parte* (una lectura que hemos de suponer se encontraba en su ascendiente conjuntivo), un corrector intervino para imponer una lectura diferente. De estos 17 casos, algunos parecen haber sido ejecutados por el copista que copió todo el manuscrito, pero otros fueron claramente introducidos por una mano diferente. Estas alteraciones puede que constituyan solamente la punta del iceberg; es probable que se realizaran otras de las cuales no ha quedado evidencia alguna. En cuarto lugar, el texto de la *Parte*, al contrario del manuscrito, muestra evidencia de intervención directa del mismo Calderón, quien quizá corrigiera pruebas. Esta intervención no constituye un intento de reescribir la comedia, sino de corregir errores o anacronismos obvios y pudo haber sido efectuada por Calderón, su hermano (quien nominalmente editó la *Parte*) o incluso un compositor. Por estas cuatro razones, ninguna de ellas de por sí de suficiente peso para determinar la autoridad de un texto sobre el otro, pero todas juntas de cierta fuerza persuasiva, me incliné por el texto de la *Primera parte*, pero teniendo siempre en cuenta el texto manuscrito, el cual puede que estuviera más cercano al original calderoniano.

Comentemos a continuación sobre una comedia que sobrevive en tres ediciones o testimonios independientemente derivados. En estos casos el editor se encuentra con lo que Greg denomina la «ambigüedad de tres textos». Según explica Greg, en el caso de tres ediciones independientemente derivadas, nos encontraremos con que, en casos de variación, cada texto ofrece una lectura divergente (esto es, A:B:C:) o que dos textos comparten una misma lectura y el tercero diverge (A:BC; AB:C; AC:B).²¹ No existen otras posibilidades. Ninguna de estas agrupaciones de lecturas es, sin embargo, textualmente significativa, ya que, en teoría al menos, la lectura divergente siempre puede haberse producido intencional o inintencionalmente en el acto de transcripción del texto que diverge. Para establecer que la lectura original es la del texto divergente y no la que comparten los otros dos testimonios tendríamos que demostrar no sólo que esa es la única lectura correcta posible, sino también que esa única lectura correcta posible no pudo haber surgido por enmienda intencional de un autor, copista o compositor que decidiera corregir el ascendiente ilativo que los tres textos comparten. La ambigüedad de tres textos se comprende perfectamente tratando de establecer su estema.

Supongamos que las variantes entre tres ediciones independientemente derivadas se agrupan [A:B:C] y [A:BC]. Lo natural sería concluir que el estema que produce estos dos tipos de

²¹ *The Calculus*, 21.

variantes fuera el número 2 de los representados más abajo; pero en teoría las mismas variantes se producirían en los estemas números 1, 3 y 4. Si a las dos agrupaciones indicadas arriba, añadimos una tercera, digamos, AB:C, el resultado sería el mismo. Cualquiera de estos cuatro estemas puede producir estas agrupaciones de variantes. La única excepción sería la agrupación AC:B en el estema 4.

Variantes:

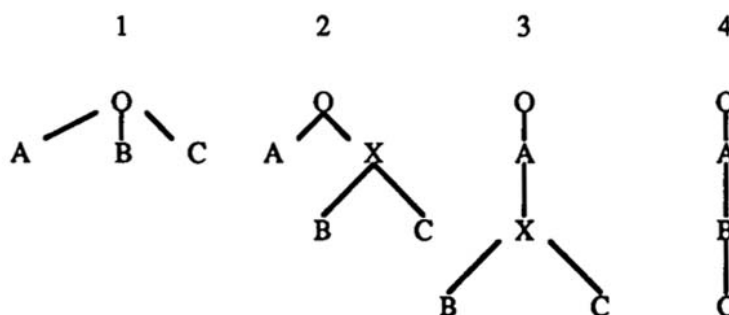
A:B:C

A:BC

AB:C

AC:B

Estemas:



Si aclaramos que en estos cuatro estemas O incluye no sólo el arquetipo perdido sino también otros textos que descienden directamente de él, nos daremos cuenta de que incluso una serie significativa de errores conjuntivos compartidos, por ejemplo, por B y C, en lugares en que A ofrece lecturas aparentemente correctas, no constituye prueba de que las tres ediciones estén relacionadas según el estema 2, ya que, en teoría, esas lecturas erróneas que comparten B y C pueden haber ocurrido en O, o en cualquiera de sus descendientes directos, y haber sido enmendadas por A, sin autoridad ninguna. De la misma manera, una serie de lecturas aparentemente correctas compartidas por B y C en lugares en que A reproduce lecturas erróneas tampoco demostraría una filiación de acuerdo con el estema 2, pues, según apuntamos arriba, los errores de A pueden haber surgido en su transcripción. La filiación de tres textos independientemente derivados no puede, pues, ser establecida por medio del cálculo de

variantes de Greg.²² Los únicos criterios que podrá utilizar el editor para relacionar tres ediciones independientemente derivadas serán de tipo extra-textual, como los utilizados para privilegiar uno de los dos textos primarios de *El purgatorio de San Patricio*.

Para fines genéticos, Greg divide las variantes entre más de tres ediciones independientemente derivadas en significativas y completamente significativas. Las significativas son aquellas que contienen un mínimo de dos grupos, cada uno de los cuales contiene un mínimo de dos ediciones. Las completamente significativas son aquellas en que todos los grupos contienen un mínimo de dos ediciones.²³ Claramente tres ediciones no pueden generar variantes significativas ni completamente significativas. Cuatro ediciones, por el contrario, sí podrán generar variantes completamente significativas, pero solamente en aquellos casos en que se dividan en dos grupos de dos ediciones cada uno. El número de agrupaciones significativas y completamente significativas aumentará de acuerdo con el número de ediciones independientemente derivadas con que contemos.

El insoluble problema de la ambigüedad de tres textos puede, pues, resolverse con la aparición de una cuarta edición primaria y digo puede porque depende del número de variantes completamente significativas de que dispongamos, como veremos a continuación. Si las variantes que existen entre cuatro ediciones independientes se agrupan de la manera que se indica a continuación, la relación entre ellas se puede explicar por medio de uno de estos dos estemas:

Variantes:

AB:CD

A:BCD

ABC:D

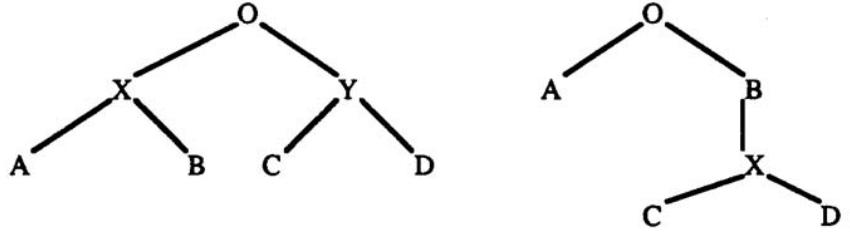
A:BC:D

A:B:CD

Estemas:

²² Los útiles e importantes trabajos de William F. Hunter, «Editing Texts in Multiple Versions» en *Editing the Comedia*, ed. Frank P. Casa y Michael D. McGaha, Michigan Romance Studies, 1988, 24-51 y el ya mencionado *Manual de crítica textual* de Alberto Blecua, dan al lector la impresión equivocada de que sí es posible establecer la relación entre tres ediciones. Véanse p. 35 de Hunter y las pp. 103-104 de Blecua.

²³ *The Calculus*, 20.



Los cinco tipos de variantes pueden darse en cualquiera de estos dos estemas. Lo mismo sucede con un sexto tipo, [AD:B:C] o [AC:B:D], el cual sólo se producirá cada vez que [A] y [D] o [A] y [C] varíen independientemente en un mismo lugar. Esta coincidencia de variación, aunque no tan generalizada como la de los cinco tipos indicados arriba, no es tan rara como pueda parecer, pues las ediciones tienden a variar independientemente en un mismo lugar por las mismas razones: lectura poco clara del original; referencia demasiado culta; etc. Lo que sí es difícil, por no decir imposible, es que dos ediciones, independientemente derivadas, generen en un mismo lugar una misma lectura errónea de cierta envergadura, como las décimas corrompidas de *Cada uno para sí*, analizadas anteriormente.

Si en lugar de cuatro ediciones independientemente derivadas contamos con más de cuatro, los grupos significativos aumentan. Las variantes de seis ediciones se agruparán en los siguientes tipos (no se incluyen las permutaciones posibles dentro de cada tipo):

Variantes:

- | | | | |
|----|-------------|-----|-----------|
| 1. | A: BCDEF | 7. | AB:CDEF |
| 2. | A:B:CDEF | 8. | CD:EF |
| 3. | A:B:C:DEF | 9. | AB:BC:E:F |
| 4. | A:B:C:D:EF | 10. | ABC:DEF |
| 5. | A:B:C:D:E:F | 11. | ABC:DE:F |
| 6. | AB:CDEF | 12. | ABCD:EF |

Las variantes significativas serían los tipos 6 a 12 y todas sus permutaciones. Las completamente significativas serían solamente los tipos 6, 8, 10 y 12 y todas sus permutaciones. Ahora bien, la práctica demuestra que las variantes que generan seis ediciones no se agrupan todas de una misma manera. Supongamos que encontramos variantes de tipo 8 [AB:CD:EF] (las cuales ocurrirán cuando se dé la coincidencia de que dos variantes diferentes hayan sido

introducidas en dos de los ascendientes comunes en un mismo lugar, lo cual, como ya se ha dicho, aunque no sucede tan frecuentemente como una agrupación de tipo [AB:CDEF], sí ocurre con cierta frecuencia), junto con variantes del tipo 12, digamos [ABCD:EF], [ABEF:CD] y [AB:CDEF]. En este caso podremos concluir que las seis ediciones estarán relacionadas según uno de los siguientes estemas:

Variantes:

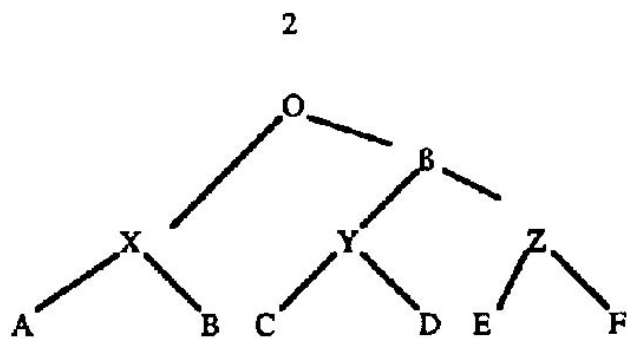
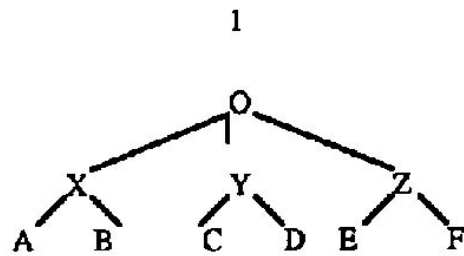
AB:CD:EF

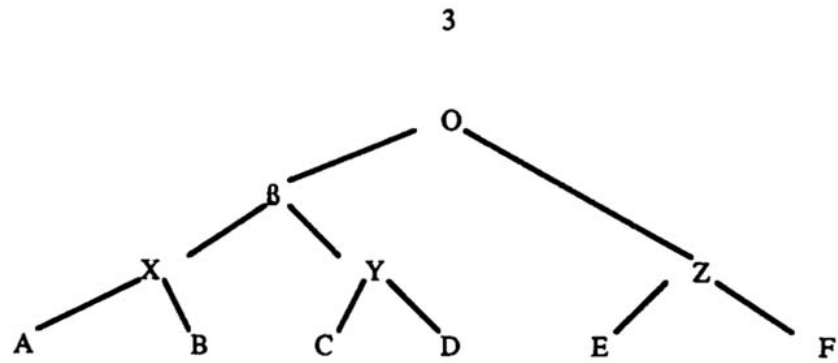
ABCD:EF

AB:CDEF

ABEF:CD

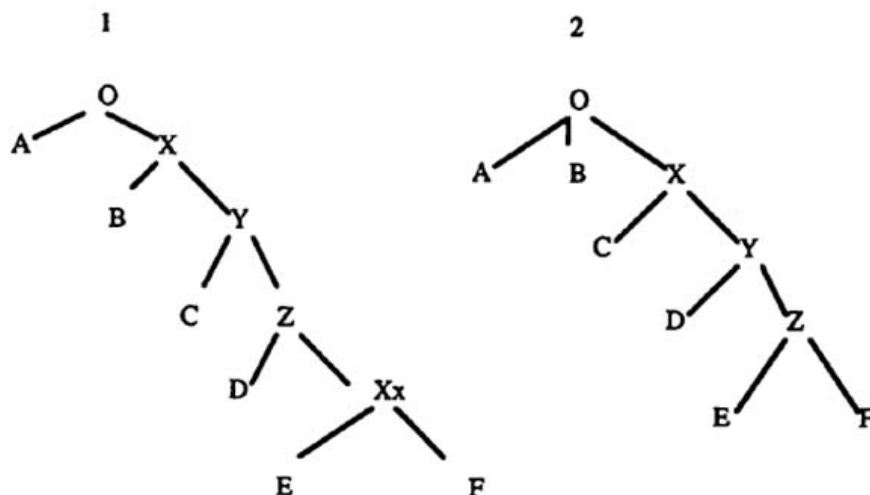
Estemas:





Estos tres estemas no generarán, sin embargo, solamente variantes significativas. También habrá inevitablemente muchos casos en que una edición particular presentará lecturas divergentes de todas las otras. Y es, precisamente, este tipo de variante no significativa la que, a menudo, resulta de gran utilidad para privilegiar uno de los estemas posibles, como veremos a continuación.

Al examinar nuestros posibles estemas (y a menudo nos encontraremos con más de uno que explica la relación entre todas las ediciones) es importante tener en cuenta el tipo de variante que o no puede ocurrir o que es muy improbable que ocurra. Por ejemplo, los estemas analizados arriba no generarán a menudo variantes de tipo ABC:DEF o ABE:CDF. La ocurrencia de variantes de estos tipos indicaría que las seis ediciones se agrupan de manera diferente. Generalmente, la persistencia de agrupaciones de tres ediciones apunta a una derivación sucesiva. La persistencia de variantes de tipo ABC:DEF nos conducirá, en nuestro ejemplo, a concluir que nuestras seis ediciones hipotéticas están relacionadas de acuerdo con uno de estos estemas:



¿Cómo determinar cuál de los dos refleja la verdadera relación entre los seis testimonios? En primer lugar, la persistencia de variantes de tipo A:B:CDEF será mucho más común en 2 que en 1, mientras que la ocurrencia de variantes de tipo A:BCDEF nos inclinará naturalmente hacia el estema número 1. Más contundentemente, la ocurrencia de errores conjuntivos en CDEF en lugares donde A y B ofrecen lecturas obviamente correctas, nos conduciría inevitablemente a aceptar el estema 2, ya que no es razonable suponer que, asumiendo que esas lecturas erróneas hubiesen originado en O o en uno de sus descendientes directos, A y B los enmendaran de manera idéntica en cada caso. Por otro lado, la ocurrencia de errores conjuntivos en BCDEF en lugares donde A presenta lecturas aparentemente correctas no nos permitiría elegir el estema 1 en preferencia al 2, ya que esas lecturas erróneas podrían haber originado en O o en uno de sus descendientes directos y haber sido enmendadas por A sin autoridad alguna.

El método genealógico proporciona una base objetiva para determinar hasta cierto punto el grado de autoridad de cada texto que poseemos. Los resultados, sin embargo, no siempre están garantizados. En ocasiones hallaremos que no poseemos suficiente número o diversidad de variantes para llegar a conclusiones definitivas. Pero el trabajo realizado nunca será en vano. Los resultados que hayamos obtenido, incluso cuando sean solamente provisionales, siempre nos ayudarán a determinar hasta cierto grado la autoridad relativa de un texto y, por consiguiente, de una lectura determinada. El estema, claramente, no es un fin en sí mismo; es más bien un medio, un instrumento de trabajo, que nos asistirá en la tarea de fijación del texto que estamos editando.

A principios de este siglo el método genealógico fue utilizado por McKerrow para seleccionar el «texto-copia» que el editor debería utilizar, de acuerdo con el principio de que el crítico textual debe seguir un texto base fielmente, corrigiendo solamente sus errores más obvios. La nueva crítica textual ha expuesto lo que podría llamarse la falacia del texto copia, que consiste en creer, como McKerrow, que las lecturas del texto base que no están obviamente corrompidas son todas correctas.²⁴ Pero esto sólo es admisible en el caso de un manuscrito ológrafo. Según la crítica textual moderna, el texto que debemos editar deberá ser un texto ecléctico. El crítico textual se convierte, pues, en creador, dentro de ciertos parámetros, de un texto ideal. El texto que crea o reconstruye es diferente de todos los textos existentes y por eso las variantes se harán en relación no al texto base sino al texto que se está editando. La base teórica y crítica del texto ecléctico se halla en los trabajos de Greg, quien argumentó que si a un crítico textual se le daba

²⁴ Véase G. Thomas Tanselle, *Textual Criticism Since Greg. A Chronicle. 1950-1985*, The University Press of Virginia, 1987.

libertad para elegir entre todos los textos existentes el que consideraba de más autoridad, no se le debía negar esa libertad para seleccionar entre todas las lecturas existentes las de mayor autoridad. Pero el que realmente asentó las bases de lo que puede llamarse la edición crítica ecléctica es Fredson Bowers.²⁵ El método ecléctico es el único método aceptable para editar lo que Fredson Bowers llama textos radiales, esto es textos que poseen la misma relación genealógica con el original perdido. En estos casos no es posible privilegiar una edición sobre otras. La única solución consiste en reconstruir un texto ideal, ecléctico, basado en todos los existentes. Pero esto es un caso extremo. En general, el editor de textos dramáticos del Siglo de Oro que no pueda privilegiar una edición sobre las otras, se encontrará a lo sumo con dos o tres ediciones de equivalente autoridad textual.

Los argumentos en contra del método ecléctico se pueden resumir en una frase: que una metodología que produce diferentes «textos críticos» no puede ser considerada científica. Pero, la uniformidad en el caso de ediciones críticas no valdrá mucho si, como dice Greg, todo lo que logra producir es un texto uniformemente erróneo. Esta uniformidad resultará en lo que el mismo Greg denomina la tiranía del texto copia. Desde luego habrá variedad, incluso contradicción entre diferentes ediciones eclécticas de un mismo texto. Pero todo lo que esto implica es que cada edición crítica habrá de ser juzgada por sus propios méritos. El autor de una edición crítica no es un simple pasante de pluma que ha de limitarse a trasladar un original; por el contrario, deberá ejercer su facultad de elegir, alterar, añadir u omitir lecturas, siempre y cuando lo haga de acuerdo con ciertos criterios bien definidos y deje constancia de lo hecho en nota a pie de página o por medio de una reproducción facsimilar del texto. Lo que no es nunca permisible es alterar el texto copia silenciosamente.

Concluamos con la pregunta con que comenzamos este ensayo: ¿Qué es una edición crítica de un texto dramático del Siglo de Oro? La respuesta es: aquella cuyo editor, en primer lugar, toma en consideración todas las ediciones existentes de su comedia; en segundo lugar, analiza detalladamente cada una de ellas, dando fechas de transcripción o composición e información sobre detalles técnicos, identidad de copistas y compositores, métodos de impresión, etc.; en tercer lugar, establece un estema por medio del cálculo de variantes, o, en el caso, de dos o tres ediciones independientemente derivadas, las relaciona por medio de la aplicación de criterios de tipo extra-textual; y, finalmente, apoyándose en ese estema y en el texto copia elegido,

²⁵ En su artículo «Multiple Authority: New Problems and Concepts of Copy-Text», *The Library*, 5th series, 27, 1972, 81-115.

reconstruye un texto ecléctico de acuerdo con ciertos criterios de tipo objetivo e interpretativo claramente definidos.²⁶

[Publicado originalmente en: *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*. Edición de Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (Madrid: Castalia, 1991), págs. 493-517.]

²⁶ Para más detalles y algunos ejemplos de este tipo de criterios, véanse las «Textual Notes» a mi edición de *Cada uno para sí*, ya citada, pp. 312-36, y también mi artículo «La edición crítica de *Cada uno para sí*», citado en la nota 11. Para un tipo de criterio algo diferente del mío, véase el artículo-reseña a mi edición de *Cada uno* que publicó Marc Vitse en *Criticón*, 27, 1984, 109-28. En mi opinión, el acercamiento propuesto por mi admirado y querido colega para la reconstrucción del texto es de carácter más interpretativo que el mío. Consúltese también el importante artículo de Don W. Cruickshank, «Some Uses of Palaeographic and Orthographic Evidence in *Comedia* Editing», *Bulletin of the Comediantes*, 24, 1972, 40-45.