

## Problemas específicos de la edición de textos poéticos: la ordenación del *corpus*

Begoña López Bueno  
Universidad de Sevilla

A tenor de lo que indico en el título y en sintonía con el tema de la primera sesión de este Seminario\*, dedicada a la tradición textual, centraré mi intervención en las peculiaridades a que se ha de enfrentar el editor de textos poéticos, con atención particular a una: la instancia a que se ve obligado, por pura coherencia, de presentar una colección poética ordenada, cuando de manera harto frecuente (prácticamente la más común) es que a él le llegue dispersa y fragmentada. No obstante, antes de llegar a ese aspecto concreto, y a manera de contextualización del mismo, me referiré, si quiera sea a vuelapluma, a las causas que generan las mencionadas y conocidas peculiaridades en la tarea editora de textos poéticos, peculiaridades que afectan a varios órdenes de cuestiones, o, para ser más precisa, a prácticamente todas las fases del proceso crítico-textual.

Por supuesto, mi única pretensión aquí es abordar los asuntos y desde luego ponerlos sobre la mesa para una sesión de intercambio de ideas, que estimo debe ser lo

\* Texto leído en la Casa de Velázquez (Madrid) en el marco de la sesión titulada «La tradición textual» (28 y 29 de noviembre de 1993), en la que intervinieron también Alberto Blecua, Antonio Carreira, Cristóbal Cuevas, Robert Jammes y Rogelio Reyes. Dicha sesión formaba parte de un ciclo de tres sobre *La poesía de los Siglos de Oro* realizado durante el curso académico 1993-1994 bajo la dirección de Jean Canavaggio. Múltiples dificultades y cambios inesperados en la política editorial de la Casa de Velázquez hacen aconsejable publicar estas páginas en otro lugar para evitar todavía más dilaciones. Mi gratitud a la revista *Criticón*, y a Marc Vitse en particular, por la amable acogida de un trabajo que, a pesar de la fecha de su redacción, sigo creyendo vigente y útil.

más importante de este Seminario. Otra cosa sería impropio, tanto por la envergadura de los aspectos que aludiré (envergadura derivada sobre todo de una casuística muy variada, que se hace más llamativa en relación con el tiempo de que dispongo), cuanto por el nivel de competencia de las personas aquí presentes. Pocas veces quien hace uso de una tribuna para disertar sobre lo que aquí nos reúne, puede sentirse más gratificado que con este selecto auditorio entre cuyos integrantes, y ponentes a su vez de este Seminario, se encuentran tantos nombres de maestros, además de amigos.

Sabemos bien cuáles son los problemas más importantes y específicos con que la crítica textual se enfrenta a la hora de editar textos poéticos del Siglo de Oro. Me permitiré dividirlos (aunque de manera convencional, pues hay una evidente interrelación entre ellos) en los que podríamos considerar de carácter externo, esto es, acarreados por la transmisión, y los de orden interno, que tienen su raíz en la naturaleza misma del texto poético.

Los primeros (suficientemente formulados ya por una bibliografía de muy autorizados estudiosos, desde Rodríguez-Moñino hasta Alberto Blecua, Jaime Moll, Pablo Jauralde y otros) se deben a la gran transmisión manuscrita, que acarrea consecutivas y progresivas deturpaciones textuales en las copias de copias, y, además, a su mayoritaria reunión en cartapacios de varios, con frecuentes extravíos o equivocaciones de autoría, bien desde el acto de la copia misma o por la trayectoria posterior del cartapacio en cuestión. Son elocuentes en este sentido muchos ejemplos. Por citar sólo uno, valga el de los doce sonetos de Luis Carrillo y Sotomayor que aparecen como *Del mismo* tras varias composiciones de Diego Hurtado de Mendoza en el ms. 3.888 de la BNM, fols. 29 a 34v. Naturalmente la solución a estos casos sólo vendrá dada por el repaso cuidadoso, exhaustivo y paciente de los fondos de las Bibliotecas. Hemos de saludar en este sentido la aparición de los dos primeros volúmenes de una empresa muy loable: el *Catálogo de manuscritos poéticos castellanos de los siglos XVI y XVII en la Biblioteca Nacional*<sup>1</sup>, obra dirigida por Pablo Jauralde y Manuel Sánchez Mariana y realizada por el equipo de jóvenes investigadores (lo cual es un motivo más de júbilo) del equipo *Edad de Oro*. También sería de recibo agradecer otras sabias búsquedas a algunos investigadores especialmente abnegados, como Antonio Carreira, aquí presente. Y desde luego, recordar, aunque sea de manera anónima, a tantos y tantos editores de poesía áurea, sin olvidar la inestimable tarea que supone el progresivo caudal de publicaciones de cancioneros colectivos en estos últimos años, tarea en la que resulta de justicia mencionar el equipo formado por José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco<sup>2</sup>.

Sin entrar aquí ahora en las causas mayores de tan masiva circulación manuscrita (el ya conocido prurito humanístico de la preservación de la difusión amplia por el impreso y su circunscripción a grupos restringidos de lectores-poetas), lo cierto es que la primera razón parece estar en el carácter mismo del texto poético. Es aquí donde quisiera hacer una primera reflexión, pues me parece que si tanto y tan atinadamente se ha insistido en

<sup>1</sup> Cuando el presente trabajo se solicita en 1996 para su publicación, ha aparecido también un excelente catálogo de mss. del Palacio Real, el de López Vidriero, 1994-1995.

<sup>2</sup> Muy útil resulta la recopilación hecha por Jauralde, 1990. Y por supuesto, como catálogo de catálogos y de centros y bibliotecas, el trabajo de Martín Abad, 1989.

las circunstancias «sociológicas» de la transmisión manuscrita, es hora de poner énfasis también en la justificación implícita de esta forma de difusión del texto poético. Éste es, por su propia definición, fragmentario y casi siempre breve. Fragmentario en relación al conjunto de otros textos poéticos del mismo autor. Breve en su propia autonomía. (Problema aparte sería acaso el de los poemas largos, exentos, y con condición por tanto de *obra*; lo que no exime, desde luego, del problema de su ordenación en un corpus mayor llegado el caso.)

Ese carácter mismo del texto poético —y con ello estamos, como puede deducirse, en los problemas que antes he denominado de carácter interno—, fragmentario y breve, estimula su difusión rápida y por lo tanto manuscrita (en círculos minoritarios o no, que no es del caso ahora), propiciando la posibilidad de que el poema tenga una vida en cierta forma ajena a la de su autor. Puede que éste no vuelva nunca sobre sus textos (o que no tengamos noticia de esa vuelta), pero puede que lo haga, circunstancia ésta que normalmente vendrá condicionada por la preparación cuidadosa del conjunto de toda su obra, labor que, a su vez, pasará generalmente por la publicación de la misma en impreso. (Y ya sabemos de la fatigas de un Góngora por conseguir un cartapacio de sus poesías «por un ojo que sea de la cara»<sup>3</sup>. Claro que seguramente éste es un caso extremo, pues en nadie como en don Luis —como bien ha señalado Robert Jammes<sup>4</sup>— hay tanto contraste entre el cuidado exquisito en la elaboración de cada verso y la despreocupación absoluta en todo lo tocante a la transmisión.) Dicha vuelta supondrá, en todo caso, un proceso de reescritura, mayor o menor, con eventuales modificaciones textuales e igualmente eventual ordenación de las composiciones, dos tareas que no tienen por qué coincidir, aunque la segunda implique normalmente la primera y no a la inversa.

Si el poeta vuelve sobre los textos con el propósito de modificación, lo hará llevado de uno de estos dos fines: o para enmendarlos o para variarlos. Situaciones bien distintas, pues mientras el objetivo de la primera es la corrección que restituya el texto a su condición prístina, persistiendo por tanto el mismo original, en el segundo supuesto, al introducir *variantes de autor o redaccionales* se pone en riesgo el concepto de original único, con lo que ello supone a los efectos de práctica editorial. Es verdad que a estos efectos tenemos como criterio para guiarnos el de la *última voluntad autorial*. Pero el asunto no será de fácil solución, pues casi siempre la cronología se nos deparará incierta. A todos se nos viene a la cabeza el «drama textual» herreriano para comprender lo vidrioso del asunto (poniéndonos ahora en el caso de que al menos en algunos poemas las variaciones sean del propio Herrera y no de mano ajena, aspecto este de imposible verificación por el momento).

Consideraciones de este talante ponen en tela de juicio la idea de un único original como *texto auténtico*, con el conflicto consiguiente que acarrea a la hora de la edición. Lo que no es desde luego, en principio, problema exclusivo de la poesía, pues el discurso literario, cualquiera que sea su estatuto genérico, puede estar sometido a procesos de reescritura, por lo que se relativiza —insisto, cualquiera que sea el género— el valor del texto único. Es algo que ya se viene señalando últimamente. De hecho este

<sup>3</sup> Góngora, *Epistolario*, ed. 1961, carta 117.

<sup>4</sup> Jammes, 1980, pp. 22-23.

asunto parece que resultó ser uno de los candentes en EATSO II<sup>5</sup>, si bien es cierto que allí se centró de manera especial en los textos dramáticos con una intervención de José Ruano de la Haza que ponía en cuestión el concepto de original<sup>6</sup>. Pero creo que el problema se acrecienta aún, toma más cuerpo, en los textos poéticos, pues su propio carácter breve insta a la continua revisión, y con ello al carácter de *texto en proceso*, en el que, finalmente, dependiendo del número y la extensión de sus variantes puede ser difícil llegar a distinguir con criterios válidos la noción de *variantes de autor* de la de *versión* o *refundición*. (Naturalmente, todo ello cuando se refiere a variaciones hechas por el mismo autor, porque si no, el problema es otro. Otro, aunque concomitante, pues en ambos casos nos lleva al complejo asunto de la *originalidad*, candente cuestión antes y ahora —aunque más antes, en el Siglo de Oro, con sus consabidos comportamientos de *imitación*<sup>7</sup>— porque, al cabo, un texto es siempre un proceso de intertextualidad desde textos anteriores. Pero esa es una historia distinta de la que ahora tenemos entre manos. De modo que volvamos a ella.)

Continuando, pues, con el asunto de las variaciones establecidas sobre el texto original, añadiré que el problema se agrava a efectos de edición cuando sólo una parte de los textos ha sido revisada por el autor, lo que es bastante frecuente dado el carácter antológico que presentan muchas colecciones poéticas<sup>8</sup> de autor impresas, o incluso, aunque más raramente, manuscritas (tal vez como un paso para la imprenta). Porque entonces, si para esos poemas estamos en la mejor de las situaciones, al considerar que con respetar las variaciones introducidas respetamos la última voluntad autorial, ¿cómo integrar de manera homogénea esos textos revisados por el autor con el resto que no lo están? Recordemos un caso ilustrativo: el llamado *Cancionero a Marfira* de Diego Hurtado de Mendoza<sup>9</sup>. Trátase de un manuscrito con correcciones autógrafas (esto es,

<sup>5</sup> Arellano, 1991. EATSO I y EATSO II: por estas siglas se designan los «Seminarios de Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro» celebrados en Pamplona en 1986 y 1990; y por las siglas AISO I y AISO II, los dos primeros Congresos de la Asociación Internacional «Siglo de Oro» (Madrid y Córdoba, 1987; Salamanca y Valladolid, 1990).

<sup>6</sup> En estos términos: «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?» (Ruano de la Haza, 1991, p. 494).

<sup>7</sup> Que llega, en el caso de los poetas, a crear verdaderos problemas de atribución o de discriminación de versiones. Como ejemplo elocuente de lo primero tómesese la traducción de la *Heroida VII* («Cual suele de Meandro en la ribera») disputada entre Hurtado de Mendoza, Acuña y Cetina. Y sin salir de los mismos autores, en cuanto a lo segundo, recuérdense las versiones tan cercanas que a partir de un original italiano de Luigi Tansillo («Se quel dolor, che va innanzi al morire») realizaron los tres en respectivas composiciones rotuladas como *epístola* o *elegía A una partida* (cf. ahora López Bueno, 1996, pp. 149-154).

<sup>8</sup> Prefiero esta denominación a la de *cancionero*, que se viene imponiendo últimamente como término marcado, esto es, ordenación intencional, sea del autor o como propuesta crítica posterior. Por lo demás, el propio término de *cancionero*, aunque indudablemente utilizado en el Siglo de Oro (que no hace sino heredarlo de épocas anteriores), sobre todo en recopilaciones colectivas, entró en franca competencia como rubro editorial con otros, preferidos por los autores a la hora de titular sus colecciones particulares, como *Obras* (aunque sólo fueran poéticas) o *Algunas obras* (si el volumen era antológico), *Versos* o *Rimas*. En cuanto a este último rótulo, Yolanda Novo ofrece un muy documentado repaso de cómo va imponiéndose mayoritariamente a partir de las ediciones de Petrarca en el Cinquecento para designar colecciones poéticas de carácter sentimental, meditativo y personalizado, esto es, lo que hoy llamaríamos de carácter lírico (Novo, 1992).

<sup>9</sup> Editado por Malcolm Barchelor, 1959.

supervisado por el autor) que contiene un total de 39 composiciones y está supuestamente dirigido a doña Marina de Aragón, fallecida en 1549, fecha que se viene tomando como término *ad quem* del cancionero. El hecho de albergar exclusivamente poesía amorosa (toda, además, en métrica italianizante) permite hacer de él una lectura crítica a modo de *cancionero petrarquista*, o más razonablemente (puesto que en él faltan muchas composiciones del ciclo *Marfira*) de proyecto de *cancionero petrarquista*<sup>10</sup>.

Este ejemplo nos lleva de la mano al asunto que antes adelantaba: la hipotética vuelta del autor sobre sus textos puede venir impulsada por la preparación de un volumen organizado, antológico o no. Entonces parte de la tarea será la ordenación de sus textos, convirtiendo lo que era fragmentario en unidad de *obra* o, si se quiere, de *libro*, que forzosamente requiere, de alguna manera —pongo énfasis en ello—, una nueva lectura. Así, y a efectos de macroestructura de la obra como libro de poemas ¿nos encontramos con un nuevo original, un nuevo O? Este nuevo concepto de original —si es que puede aceptarse— no es que suplante los anteriores (los originales de cada uno de los poemas allí contenidos), pero los integra en una estructura mayor que puede añadir nuevos significados en una lectura continuada. ¿Se sustituye entonces —podríamos seguir preguntándonos— la microestructura lírica, acrónica y concluida de cada poema por una macroestructura narrativa, histórica y secuencialmente continuada de libro? He aquí un tema para la reflexión. Mi respuesta personal sería que sí, que nos encontramos ante un nuevo concepto de O, pues la nueva estructura es un producto más de la instancia autorial, que queda muy clara como voluntad organizativa por la presencia de determinadas marcas: soneto-prólogo u otras composiciones prologales y epilogales, además de un sentido de *progressus* que ordena lo métrico con un criterio de alternancia o variedad. En resumen, el nuevo O ofrece una cronología textual que condiciona la lectura relacional de los poemas. De lo cual se deduce una consideración de interés para la edición: esa instancia autorial de la ordenación, si no existe, resulta arriesgado suplantarla, pues sería como intentar suplir en cierto modo un peldaño, aunque sea el último, de la génesis textual. Pero el editor tiene a su disposición otros criterios de que proveerse para la ordenación; y entre ellos los que parecen menos discutibles son aquellos que intentan remedar en lo posible los modelos de producción y comportamiento textual del tiempo, esto es, los criterios genéricos. Que éstos estén forzosamente involucrados con los métricos —ya que en poesía estamos—, no quiere decir que se atienda únicamente a la cara más morfológica o estrófica, sino también a las claves significativas o macrosignificativas, más incluso que de los propios géneros, del sistema o sistemas genéricos que conviven en cada franja cronológica<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Véanse las argumentaciones de Díez Fernández, 1989a, así como en sus otros trabajos de 1989b y 1993a. También se ocupan de ello, abogando por lo incompleto del *cancionero*, Díaz Larios y Gete Carpio, 1990.

<sup>11</sup> El punto de vista que expongo, y que atiende a propuestas editoriales de *poesías completas*, no puede, por lo mismo, entrar en conflicto con las interesantes lecturas críticas que realizan algunos estudiosos (y muy en particular Antonio Prieto, excelente conocedor de la poesía áurea y pionero de este tipo de propuestas) en orden a la interpretación de conjuntos poéticos de determinados autores con un orden secuencial e intencionado de *cancionero* amoroso bajo los dictados polimétricos del *vario stile*, pues son interpretaciones forzosamente selectivas dentro del conjunto de las poesías del autor en cuestión (salvo tal vez para Garcilaso, dada la naturaleza bastante homogénea de su obra) o se realizan sobre corpus ya definidos. Cf. al respecto

Sin perjuicio de que luego volvamos sobre este asunto, continuemos ahora con el razonamiento anterior ¿Qué ocurre cuando el poeta ha ordenado secuencialmente sólo una parte de su producción? ¿Cómo integrar esa parte de la producción en la edición de unas *poesías completas*? El mismo ejemplo anterior del *Cancionero a Marfira* nos vale. ¿Habría que editarlo como un aparte del conjunto de las poesías de Hurtado de Mendoza?<sup>12</sup> Nótese que estamos en un problema muy parecido al anterior de que el autor hubiera hecho sólo corrección de parte de sus poesías: se trata de integrar ese conjunto en una totalidad que aspira a ser homogénea. Son, en efecto, problemas parecidos, pero su consideración afecta a niveles distintos, pues la dilucidación de las correcciones como variantes compete a la fase de la *recensio*, en tanto la ordenación es un aspecto de la *constitutio textus* (aunque sabemos que se condicionan, pues los resultados de la *recensio* pueden orientarnos sobre la estrategia de la ordenación).

Pero, al margen de esta distinción de procedimiento o fase, lo cierto es que ambos fenómenos (que el poeta corrija o que ordene sólo una parte de su obra) remiten a una causa común, que es, a su vez, la originaria de la especificidad del tratamiento textual que se ha de dar a la poesía. Tal es la siguiente: lo que se nos ofrece la mayor parte de las veces son conjuntos de versos, conjuntos de poemas, transmitidos dispersa y fragmentariamente (porque, además, insisto en ello, el fragmentarismo ha sido su modo de producción: en el fondo hay una perfecta coherencia entre producción y transmisión en poesía), y por contra el editor ha de ofrecer el resultado como un todo, como un conjunto organizado. He aquí la gran señal diferenciadora: la distinta noción del concepto de *obra*. La obra narrativa o dramática tiene un principio y un fin; y con lecciones variantes o no, con interpolaciones o supresiones o no, y con cualquier tipo de alteración de autor o de transmisión, su corpus está definido por naturaleza, está delimitado, viene dado de antemano. No así generalmente en poesía (a no ser en los infrecuentes casos de que haya un testimonio de *poesías completas* o que tienda a ellas, realizado o revisado por el autor), donde el editor tendrá que empezar por decidir el corpus, por «fabricarlo», si se me permite la expresión. Tendrá que empezar por una fatigosa recolección de fuentes o testimonios, que habrá de confrontar luego en una muy compleja *recensio*, pues esos testimonios no sólo serán disímiles o desemejantes en lecturas de los textos, sino que constituirán en muchas ocasiones conjuntos heterogéneos, esto es, coincidirán sólo parcialmente en el número de composiciones contenidas, o incluso no coincidirán. Y no sólo tendrá que decidir el editor el modo en el que va a proceder con esos textos (o intentando reconstruir un arquetipo o eligiendo como base uno de los testimonios), sino que también tendrá que decidir cuáles son los textos que debe incluir y cuáles son los que debe excluir; es decir, habrá de solventar al tiempo muchos problemas de autoría. Y como será difícil solventarlos de manera decidida en muchos extremos, habrá de optar por soluciones intermedias, distinguiendo

Prieto, 1983, 1984 y 1986; Lara Garrido, 1979; Cabello Porras, 1981; Díez Fernández, 1989a; Gareth Walters, 1984; Dadson, 1991; Fernández Mosquera, 1993.

<sup>12</sup> En la ed. de Díez Fernández, 1989b, al proceder el editor con criterios de niveles de seguridad en la atribución de los textos, comenzando por los que están contenidos en el ms. BNM 4256, nos encontramos, por ejemplo, que el soneto-prólogo del *Cancionero a Marfira* aparece como poema CIII. No se plantea ese problema en la ed. de Díez Larios y Gete Carpio, 1990, al seguir los dictados de la transmisión impresa de Mendoza (muy pobre, por cierto, en relación con la manuscrita) según la *princeps* de 1610.

grados de garantía en la atribución, con lo que ello supone de, primero, margen de error por la labilidad de muchas de esas distinciones, sobre todo en los últimos peldaños (por más que se actúe con cautela y no basándose en criterios de orden interno o estilístico), y, segundo, por la consecuente precariedad que esto acarrea en la presentación del conjunto, forzosamente fragmentado (obras seguras, obras dudosas, obras atribuidas, etc), cuando el editor siempre tiende a presentar un corpus lo más cohesionado posible. Es desazonante, pues, para empezar, que haya de romperse forzosamente cualquier sistema secuencial por la interferencia de la duda en la autoría.

Creo que estamos en el centro de la cuestión: la desemejanza entre lo que al editor llega y lo que él ha de ofrecer. Quizás esa desemejanza merezca unos comentarios. En aquel tiempo lo «normal» eran las colecciones poéticas *de varios*<sup>13</sup> y lo «raro» la colecciones poéticas de un autor. Ahora andamos a la inversa, pues la ediciones, al menos las que pretenden cierto rigor textual, suelen serlo de un autor (mientras las antologías suelen tener un fin más divulgativo y un consecuente tratamiento textual<sup>14</sup>). ¿Distinto concepto de autoría? Seguro que no, y por muchas razones que ahora no son del caso. ¿Distinto concepto de lo poético? Tal vez, y con más propiedad, distinto concepto del *libro de poemas*. Ahora podría decirse que la mayor parte de la producción poética se concibe en ciclos (y no entro si en un *a priori* o en un *a posteriori* creador). No entonces, donde el autor raramente organizaba su *libro*, y si así lo hacía era *el libro*, y no consecutivos *libros de poemas* con consideración de obras sucesivas. Por otra parte, la amplitud del género de lo poético era tal, sus fronteras —por emplear la acertada expresión de Aurora Egido<sup>15</sup>— tan laxas, que todo cabía (lejos de equiparar *poesía vs. poesía lírica*, como tendemos a hacerlo hoy) y lo circunstancial muy especialmente. Precisamente son los poemas ocasionales, de circunstancias, hechos a cualquier motivo, y no digamos los de certámenes, los más enojosos en cualquier secuencia organizada, a no ser que les reservemos una sección en un intento parecido al de aislar lo inclasificable.

Junto a este tipo de consideraciones, me pregunto también hasta qué punto en ese imperativo de nuestros tiempos de editar la obra poética de un autor no pudieran encontrarse causas bien ajenas al proceso literario mismo: desde motivos de comercio editorial y demanda escolar (tipo estándar de edición de la obra de un autor), hasta razones de organización académica en trabajos de investigación reglados, uno de cuyos modelos favoritos siempre fue el de *vida y obra*, con consecuente edición, modelo que, aunque con dispositivos metodológicos distintos desde el positivismo hasta hoy, tiene básicamente el mismo diseño. Y es, a lo que creo, beneficioso, porque, si está bien hecho, implica dialécticamente estudio y edición, ofreciendo, en consecuencia, pautas para la buena —entre otras cosas— *dispositio* organizativa de la última.

<sup>13</sup> Con una gama variadísima, que podía ir desde auténticos mamotretos, cuya única intención sería el afán recopilatorio indiscriminado, hasta cuidadísimos florilegios con evidentes criterios rectores de clasificación. En general la bondad vendrá decidida por la identidad del recopilador, desde el simple aficionado hasta el buen profesional y/o poeta él mismo.

<sup>14</sup> Naturalmente me estoy refiriendo a las antologías de nuestra época y no a los cancioneros colectivos del tiempo, que son cosas distintas.

<sup>15</sup> Como título de su volumen *Fronteras de la poesía en el Barroco*, y no tanto —aunque también— utilizada la expresión en el amplio sentido aristotélico de *poesía*, cuanto referida a «la corriente invasora de la poesía que vivía en todos los géneros y estilos» (1990, p. 7).

Tan variopintas, pues, las causas o justificaciones como mis propios comentarios, ténganse en cuenta aquéllas para alertar sobre ese desfase entre lo «normal» y lo «raro» en el Siglo de Oro respecto del nuestro.

Si comenzamos por lo menos normal entonces, nos situamos en el caso mejor: obra recopilada con afán de totalidad —aunque siempre quedarán algunos poemas sueltos— en una tarea realizada o revisada o autorizada por el autor. En esos casos la *recensio* tendrá razonables problemas, pero solventables en general, y proveerá además soluciones para la *constitutio textus*, desde la presentación gráfica a la ordenación de los poemas. Recordemos casos como los de Boscán, Lomas Cantoral o Soto de Rojas, por poner tres ejemplos de impresos; o los de Medrano o Rioja, por poner dos de manuscritos. Ningún editor tendrá dudas más allá de lo razonable al enfrentarse a la obra de estos autores, y desde luego no las deberá tener para la *dispositio* del conjunto, que viene dada, y dada con sistema.

Es bien conocido, además de suficientemente explicado<sup>16</sup>, el fundamento del tríptico (o «tres libros» de 1. coplas, 2. sonetos y canciones, y 3. epístolas y capítulos y otras obras también a la italiana) de la *princeps* de 1543 de Juan Boscán<sup>17</sup>, ordenación que condensa —y esto es lo importante— propuesta editorial, organicidad genérica y hasta una cierta secuencia cronológica. El modelo estaba tan bien dispuesto que no podía dejar de ser imitado. Con un mimetismo casi absoluto —aunque más en lo aparential que en lo profundo, como luego haré ver— reproduce el esquema Jerónimo de Lomas Cantoral treinta y cinco años después en sus *Obras [...] en tres libros divididas*<sup>18</sup>: perfecta organización editorial (con sus explicaciones preliminares, sus sonetos-prólogo y determinadas correspondencias paralelísticas entre los tres libros<sup>19</sup>) en la que el criterio métrico-genérico le sirve para individualizar el libro I (coplas castellanas) frente a los otros dos (composiciones endecasilábicas), en tanto el temático (composiciones amorosas y a otros asuntos) para hacer lo propio entre el II y el III. (Precisamente ahí radica la diferencia con la organización boscaniana en la que la separación entre los libros II y III se asienta en sistemas genéricos: petrarquista frente a clásico o neoclásico; en la época de Lomas ya ha perdido sentido tal polaridad y en el libro II se incluyen composiciones en tercetos y hasta una égloga.)

Idéntica *voluntad de libro* se percibe por supuesto en otros modelos editoriales de autor que no tienen nada que ver con el tríptico, sea por la configuración de la obra, sea por la época (repárese en que mi objetivo ahora no es la naturaleza de esos modelos, sino la constatación de una *dispositio* ya establecida). Así, a las alturas de 1623, Pedro Soto de Rojas ordena su voluminosa colección poética titulada *Desengaño de amor en rimas*<sup>20</sup> en dos partes, la primera (mucho más extensa) articulada como un cancionero

<sup>16</sup> En el propio volumen, tanto en el prólogo «A los lectores», como en la conocidísima carta a «A la Duquesa de Soma» (Juan Boscán, *Obras*, ed. 1991, pp. 3-4 y 229-234). Por lo demás, este modelo dispositivo editorial ha sido analizado en muchos estudios, y en particular en el de Armisen, 1982, pp. 333-427.

<sup>17</sup> *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en quatro libros*, Barcelona, Carles Amorós, 1543.

<sup>18</sup> Madrid, Pierres Cosin, 1578. Ed. moderna, 1980.

<sup>19</sup> A su análisis se ha aplicado Díez Fernández, 1993b, para quien el modelo editorial de Lomas representa una «articulación manierista del libro».

<sup>20</sup> Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1623. Hay edición moderna de Gallego Morell, 1950, y facsímil, con estudio preliminar de Egido, 1991.

desde el nacimiento a la caída del Amor y la segunda de contenido filosófico-moral y religioso<sup>21</sup>. Pero también hay colecciones manuscritas que dejan el problema de la ordenación resuelto, o cuasi. He citado las de Medrano y Rioja, ambas formadas a principios del XVII, autógrafa la primera<sup>22</sup>, y apógrafo (realizada por el pintor Francisco Pacheco) con correcciones autógrafas la segunda<sup>23</sup>. Se trata ahora de colecciones mucho más breves y definidas en su configuración de conjunto, configuración en la que es factor fundamental precisamente la estrategia dispositiva a base de un principio de alternancia métrica entre sonetos y composiciones más largas intercaladas, *odes* en Medrano, silvas en Rioja.

Tan dispares ejemplos como los mencionados no tienen otro objetivo que concluir en que la edición de un corpus poético, ordenación incluida, no tiene mayores problemas cuando contamos con testimonios que respondan al concepto de *original* (en el sentido amplio que ya sabemos de obra realizada o revisada o autorizada por el autor). Pero la tarea editora se presentará bien distinta cuando la obra poética se ha transmitido de manera fragmentaria y dispersa. El editor que pretenda hacer una edición rigurosa, llamémosla *filológica* o *interpretativa*, tendrá, como siempre, dos opciones, pero se verá prácticamente abocado a la segunda. Tales son: 1ª, el camino de la tradicionalmente llamada edición crítica, esto es, la reconstrucción de un texto ideal o arquetipo por el cotejo y la filiación de los testimonios, o 2ª, la elección de uno de los testimonios como texto base, propiciando entonces una edición con variantes de otros testimonios.

El primer camino es difícilmente asequible en la situación que tratamos, porque, o se remite el cotejo a la unidad de cada texto poético, propiciando un *stemma* de cada pieza o poema, lo cual se comprenderá que —salvo para autores de obra breve— es tarea casi inabarcable y fatigosísima, o bien se practica una *recensio* en la que el cotejo se realice por unidad de fuentes o testimonios, que son muchas veces —no lo perdamos de vista— unidades de conjuntos al tratarse de colecciones *de varios* que se han formado integrando piezas de orígenes diferentes. Consideración esta última que permitiría —si no me equivoco— establecer objeciones tan serias de rango teórico como para hacer peligrar la reconstrucción crítica del arquetipo. Por eso cuando la transmisión se produce en esas condiciones, el resultado suele ser un tipo de edición que se desliza de manera natural hacia el segundo camino, es decir, hacia la elección de un texto base. Elección que vendrá más o menos condicionada por imperativos: cuanto más venga condicionada (por el convencimiento de que determinado texto pudiera incorporar la herencia de un O) más cerca estaremos de la hipótesis reconstructiva y por tanto de la edición crítica; cuanto menos venga condicionada la elección del texto base (elegido de una manera aleatoria, vamos a suponer que porque es el que más

<sup>21</sup> Cf. Prieto, 1983; y también, sobre el sentido del *progressus* y los desengaños barrocos, el citado estudio preliminar de Egido, 1991.

<sup>22</sup> *Versos de Don Francisco de Medrano*, ms. 3783 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Sin embargo Dámaso Alonso para sus ediciones de 1958 (en colaboración con Reckert) y 1988 prefirió como base textual la edición póstuma de las *Rimas*, Palermo, Angelo Orlandi, 1617.

<sup>23</sup> *Versos de Francisco de Rioja. Año de 1614*, ms. 3888 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Cf. mi edición de 1984, pp. 97-113.

número de composiciones contiene, y a falta de mejor criterio) más cerca estaremos de una edición con variantes.

Por espigar algún ejemplo (sin, por supuesto, ninguna pretensión de pormenor), aludiré a tres casos ilustrativos de poetas del siglo XVI de transmisión dispersa y fragmentaria, además de manuscrita en su práctica totalidad: Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina y Baltasar del Alcázar. Dado el tipo de tradición textual que ofrecen, repartida entre muchísimos testimonios, que unas veces son *integri* y las más *de varios*<sup>24</sup>, es manifiesta la dificultad de una propuesta editorial que atienda a la totalidad de unas *poesías completas* (que, por lo demás, en los tres casos suponen una producción amplia y muy diversificada en registros poéticos). Dificultad que se manifiesta tanto en la fase empírica del cotejo, cuanto en la más pragmática de la *constitutio textus*, en la que la disposición u ordenación del corpus resultará ser una propuesta personal del editor, aunque, eso sí, condicionada según el grado resolutivo que se haya alcanzado en la *recensio*<sup>25</sup>. Y desde luego, en todo caso, el editor habrá de solventar el problema de la presentación gráfica si pretende ofrecer un conjunto homogéneo, siendo, como son, sus fuentes complementarias y discrepantes.

Diré dos palabras sobre este aspecto de la presentación gráfica que ha atraído mucho la atención últimamente. Es sabido que hay partidarios de la conservación y los hay de la modernización, y que los siglodoristas parecen quedar más cerca de la segunda opción. Así se manifestaba un trabajo muy conocido de Luis Iglesias Feijoo presentado en AISO I<sup>26</sup>, y ésa fue, por lo demás y al parecer, la tónica dominante también en EATSO I<sup>27</sup>. No tardaron en producirse reacciones, en EATSO II<sup>28</sup> y también en AISO II, donde ha aparecido un trabajo de José Antonio Pascual<sup>29</sup> que considero fundamental —no ya tanto por la intención conservadora, cuanto por algunas observaciones de mucho interés— y donde también han aparecido unas útiles propuestas de transcripción —tendiendo al criterio conservador— de José Barroso y Joaquín Sánchez de Bustos<sup>30</sup>. En general puede decirse que todos, conservadores y

<sup>24</sup> Para la tradición textual de Hurtado véase Díez Fernández, 1989a y b y 1993a. Respecto a Cetina puede consultarse López Bueno, 1978, pp. 279-330, y también la Introducción a su edición de 1981. Para Baltasar del Alcázar, tanto tiempo desasistido en estas cuestiones editoriales, contamos ahora con la espléndida edición de Núñez Rivera, 2001.

<sup>25</sup> Ya mencioné que en la edición de poesía completa de Hurtado de Mendoza (Díez Fernández, 1989b), atendiendo como primer criterio a la seguridad de atribución, ordena las composiciones por el orden de los testimonios, de mayor a menor importancia, comenzando por el BNM 4256, el más completo y el más cercano al apógrafo. En el caso de Cetina creo que el apógrafo *Primera parte de las obras en verso de Gutierre de Cetina. Algunas de las obras de Gutierre de Cetina sacadas de su propio original que él dexó de su mano escrito*, aunque con lecturas deturpadas y muy mal ordenado, se evidencia como el texto base natural. Así lo establecí en la edición de sonetos y madrigales, edición que por reunir un conjunto genéricamente muy homogéneo de textos, me permitió una propuesta de ordenación funcional o secuencial de *cancionero*. Más avanza la reciente edición de la poesía completa de Alcázar por Valentín Núñez, quien ha logrado filiar los cuatro testimonios más importantes en orden a la reconstrucción de un arquetipo, del que además puede deducirse una *dispositio* editorial tripartita en sonetos, otra poesía endecasilábica y poesía octosilábica.

<sup>26</sup> Iglesias Feijoo, 1990.

<sup>27</sup> Cañedo y Arellano, 1987

<sup>28</sup> Arellano, 1991.

<sup>29</sup> Pascual, 1993.

<sup>30</sup> Barroso y Sánchez de Bustos, 1993.

modernizadores, plantean las cosas con argumentos razonables, pues los unos van contra la mala modernización (la que sencillamente moderniza injustificada o erróneamente) y los otros contra la indebida conservación (la que no responsabiliza al editor de su estatuto de forzoso intermediario).

Personalmente entiendo la modernización, no como la mejor opción teórica, sino como la menos mala opción práctica. Y la entiendo desde luego siempre condicionada por los orígenes, por la transmisión textual en que nos llega determinada obra, y no por la recepción, por los destinatarios de esa edición, pues al cabo estamos en los dominios «científicos» de una edición que antes llamé *filológica* o *interpretativa* (y, en todo caso, si hay problemas de comprensión, dudo mucho que éstos sean de orden gráfico). Por eso, al ser condicionada por el estado de la transmisión, entiendo la modernización como indebida, y desde luego innecesaria, en algunos casos (cuando contamos con un *original* —en los términos amplios antes mencionados—, máxime si es autógrafo y máxime si se atiene a un sistema gráfico) y como obligada en otros: en todos en los que la obra nos ha llegado de forma dispersa y fragmentaria. En esta segunda situación —nos podemos fijar en los casos anteriores de Hurtado de Mendoza, Cetina o Alcázar—, ni los testimonios son de los autores, ni autorizados por ellos, y muchos ni siquiera coetáneos o contemporáneos. Pero es que, además, los testimonios ofrecen entre sí discrepancias gráficas importantes, y como lo natural es tender a presentar un resultado editorial lo más homogéneo posible, toda regularización pasa forzosamente por la modernización. Porque ninguna de las dos opciones alternativas es válida: ni *presentar un texto absolutamente heterogéneo en lo gráfico*, ni regularizar haciendo extensivos los comportamientos gráficos de un testimonio (que será del copista tal o cual) al resto, fabricando un pastiche.

Pero ¿hasta dónde modernizar? He ahí la cuestión. Se viene repitiendo que hasta donde lo permita la fonética, de tal manera que los rasgos gráficos no alteren la cadena sonora. Difíciles e incomprensibles límites en muchos casos, pues, como aclara ahora J. A. Pascual, muchos de los usos gráficos poco tienen que ver con la fonética, de tal manera que

Más que en el plano de la pronunciación es, pues, en el de la norma (o normas) de escritura, donde hemos de movernos para realizar nuestras más o menos fieles elecciones gráficas; y esa convención a que se atienen las distintas normas está orientada más que por la fonética, por una fonología *avant la lettre*<sup>31</sup>.

Palabras éstas de gran alcance que merecen ser tenidas muy en consideración. Porque, de hecho, los casos que se nos presentan más insidiosos de resolver son precisamente los que poco o nada tienen que ver con la fonética. ¿Qué hacer, por ejemplo, ante fenómenos tan frecuentes como son los grupos cultos de consonantes o los conglomerados del tipo *dél, deste*? Ante este tipo de alternativas las soluciones serán siempre aleatorias y pocas veces satisfarán a todo el mundo.

Más arduo se presenta, con todo, el asunto de la organización del corpus, que habrá de ser resuelto siempre con propuestas personales en el caso de no ser proveído ningún camino desde la *recensio*. Por ello el editor tenderá a salvaguardarse amparándose en

<sup>31</sup> Pascual, 1993, p. 44.

algún tipo de hábito o uso que autorice su labor en la medida de lo posible para que la *construcción crítica*, que al cabo se deriva de toda ordenación, se acerque lo más posible a los comportamientos de la *realidad histórica*. De cuáles eran éstos, queda claro que el primer modelo nos lo proporcionan las ediciones de autor. Pero también resultan ser excelente pista las colecciones impresas *de época* aunque no lo sean de autor, dada la tendencia que se observa en nuestro Siglo de Oro a realizar (por familiares, amigos o aficionados más o menos expertos) ediciones poéticas póstumas no demasiado alejadas de la fecha de fallecimiento del autor. Porque además estos testimonios nos informan de paso sobre un aspecto rangencial y hasta ahora no mencionado: la mediación condicionante que ejercen en la transmisión de la obra de los respectivos autores.

Es verdad que tanto para un tipo de consideración como para la otra (es decir, tanto para erigirse en modelos editoriales, como para orientar la transmisión del autor) estos impresos de época han de cumplir tres condiciones determinantes y consecutivas: tendencia a la totalidad, cierto grado de fiabilidad textual y *dispositio* organizada y coherente. A estos efectos de poco sirve, por ejemplo, la edición de 1610 de Hurtado de Mendoza<sup>32</sup> con sólo 96 poemas (de los que excluye además toda producción burlesca) y una gran impureza textual<sup>33</sup>. Pero sí valen otras, como la de Hernando de Acuña de 1591 realizada por su viuda<sup>34</sup>, la de Gregorio Silvestre de 1582 por Pedro de Cáceres<sup>35</sup> o la de Luis Carrillo y Sotomayor de 1611 por su hermano don Alonso<sup>36</sup>, aunque con diferencias notables entre ellas respecto a las condiciones antes señaladas, pues si las tres cumplen la primera (intención de recopilar toda la producción poética —por más que la crítica posterior siempre añada o elimine algún texto—), sólo las de Silvestre y Carrillo cumplen las dos últimas.

En la última de las condiciones (*dispositio* editorial organizada y coherente) conviene fijarse más detenidamente para nuestro propósito. Si de la *princeps* de Acuña puede deducirse un impresión caótica en la secuencia de los poemas, hay marcas, sin embargo, en los preliminares, sobre todo el soneto-prólogo, y en el final, con el epigrama a la muerte de Carlos V, que ponen de manifiesto una posible ordenación de autor, tal vez no ultimada, o estropeada en la edición póstuma<sup>37</sup>. Sí se percibe, en cambio, un sistema claramente organizado, que además se explica y razona, en las otras dos, donde los editores proceden con un criterio métrico-genérico como ordenación de primer nivel, al que se subordina, en el caso de Pedro de Cáceres para Silvestre, otro de

<sup>32</sup> *Obras [...] Recopiladas por Frey Juan Díaz Hidalgo*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1610. En ésta se basa, con algunas modificaciones, la ed. de Díaz Larios y Gete Carpio, 1990.

<sup>33</sup> Que no oculta el editor: «Yo he cogido estas flores de partes diferentes y, a lo que entiendo, no con aquel verdor y sazón que en sus principios tuvieron, siendo imposible que flores que han pasado por tantas manos dejen de estar algo marchitas» (Dedicatoria al Marqués de Mondéjar).

<sup>34</sup> *Varias poesías*, Madrid, P. Madrigal, 1591. Hay ediciones modernas de Catena de Vindel, 1954; Vilanova, 1954; Rubio González, 1980; Díaz Larios, 1982.

<sup>35</sup> *Obras*, Granada, 1582. Alberto Blecua realizó hace ya tiempo la edición que todos esperamos se publique.

<sup>36</sup> *Obras*, Juan de la Cuesta, 1611; 2ª ed. 1613. Hay ediciones actuales por Costa, 1984, y Navarro Durán, 1990.

<sup>37</sup> Así lo cree también Díaz Larios, ed. 1982, pp. 45-48. No veo, en cambio, la «relativa organización, en la que predomina la homogeneidad temática y estilística» que dice Rubio González (ed. 1980, p. 39).

progresión temática, además de evidenciar una secuencia cronológica en la producción que le lleva a distribuir las composiciones octosilábicas al «estilo antiguo» en los tres primeros libros y las endecasilábicas al «estilo nuevo» en el cuarto<sup>38</sup>. Por el contrario, don Alonso Carrillo, a las alturas de 1611, a la vista de la identidad del corpus que debe manejar, y desde unos explícitos planteamientos teóricos sobre géneros (híbridos de «materia y estilo»), organiza las poesías de su hermano en cuatro grupos (aunque no explícitos) relegando ahora las composiciones octosilábicas al final: sonetos, *Fábula de Acis y Galatea*, conjunto de églogas, canciones y estancias, y conjunto de romances, letrillas y redondillas.

De los ejemplos antedichos puede deducirse una clara evolución en los modelos organizativos (como también ocurría con los impresos de autor), uno de cuyos síntomas más llamativos es precisamente el principio clasificador por sistemas octosílabo / endecasílabo, que si en el siglo XVI sigue generalmente ese orden por responder a una intención de secuencia cronológica (añádanse a los casos mencionados, otros también significativos, como el *Cancionero* [1586] de López Maldonado<sup>39</sup>), tal secuencia pierde sentido en el siguiente, donde por lo común las composiciones octosilábicas se llevan al final, en una intención jerárquica de mayor a menor (repárese, por caso, en la edición de Villamediana de 1629<sup>40</sup>, con un principio ordenador bastante semejante al de Carrillo<sup>41</sup>).

De todo esta variedad se puede deducir para el editor actual el peligro de prefigurar un canon editorial concreto y homogéneo para toda la poesía aurisecular, y la conveniencia, por contra, de situarse mejor en un nivel más abstracto de modelo o modelos, dependiendo de muchas variables, pero especialmente de una: de la vigencia en cada momento de comportamientos genéricos determinados; y, desde luego, sin perder nunca de vista, como es lógico, la identidad de cada corpus: no es lo mismo un corpus largo que atienda a muchos registros, que uno breve con una deficiencia más propia.

\*

Resumiré ya, con la intención de concluir. Partiendo de la premisa de la responsabilidad mediadora del editor que pretende llevar a cabo una tarea rigurosa, que

<sup>38</sup> Todo ello lo explica en el *Prólogo al Libro quarto*: «En el primero pusimos aquellas de que los poetas antiguos españoles usaron: lamentaciones, coplas, glosas, canciones, y villanescas y villancicos; entre los quales tuvimos cuidado de poner los más graves primero, los pastoriles después, y últimamente las de donayre, porque, según su calidad, lleven el lugar que merecen. [...] En el segundo se pusieron las *Fábulas*, *Audiencia* y *Residencia*, por ser también obras profanas, aunque de excelente gravedad y autoridad. En el tercero, las obras morales y [de] devoción que, como está visto, son de ingenio sutil y singular artificio. Ahora en el quarto y último ponemos los sonetos y canciones y epístolas que hizo y la *Fábula de Narciso*».

<sup>39</sup> Madrid, Guillermo Droy, 1586. El primer libro incluye redondillas, villancicos y glosas, y el segundo composiciones en octavas, sonetos, canciones y églogas.

<sup>40</sup> *Obras de Don Juan de Tarsis* [...], Zaragoza, por Juan de Lanaja y Quartanet, 1629. Van primero los sonetos, luego el conjunto de *Fábulas*, silva y liras, y termina con redondillas, glosas y letrilla.

<sup>41</sup> En este principio ordenador de oct./endec. se ha fijado también Valentín Núñez en su edición de Alcázar. Téngase en cuenta, con todo, que son tendencias indicativas, no dejando de existir casos en contra (como el ms. BNM 4256 de Hurtado de Mendoza, donde van al final los octosílabos).

es, en palabras de Roncaglia, «una comprensione assoluta del senso intenzionato dall'autore e un sicuro riconoscimento dei suoi modi d'espressione: implica, insomma, un pieno e costante impegno interpretativo»<sup>42</sup>, aquella responsabilidad aumentará —en cuanto mediación— en la edición de textos poéticos, debido a la especificidad de su carácter y, en consecuencia, de su transmisión.

Ahora bien, dicha labor editora será muy diferente en cada uno de estos dos supuestos: 1) si los textos poéticos se han transmitido en consideración de *obra*, esto es, en una *dispositio* macrotextual realizada o autorizada por el autor, o 2) si se han transmitido en testimonios varios, discrepantes y heterogéneos. La distinta situación condiciona todo el proceso crítico editorial, pero de manera determinante la *constitutio textus*.

En el primer supuesto el editor no se enfrentará a situaciones demasiado diferentes a las que pueden presentar otros géneros, aunque es verdad que siempre habrá de *solventar más problemas en la decisión y ordenación de la obra como conjunto*: poemas sueltos que tendrá que decidir si integrarlos en la macroestructura o añadirlos al final. En este supuesto hay que llamar la atención sobre la intencionalidad organizadora del conjunto, que adquiere la dimensión de un nuevo O, en el que los poemas, originales preexistentes, sin perder su identidad, se cargan de significados añadidos, al ser sustituida su lectura «absoluta» por una «relativa». Por ello, en su situación relacional con el conjunto, los textos, poemas, adquieren una especie de «doble temporalidad»<sup>43</sup>, al articularse en secuencias narrativas. Por eso tal vez sean las opciones metodológicas de la narratología las más eficaces para la interpretación de esas secuencias. Y, en todo caso, lo que queda muy claro es que esa *dispositio* macrotextual del nuevo O es una instancia autorial más, una fase —la última— del proceso creador. Por ello, esa secuencia es también ficcional, fabulada, en tanto ofrece una cronología que es puramente textual, no real (aunque eventualmente pueda coincidir, pero esto es otra cosa).

En el segundo supuesto, todo se plantea de muy diferente manera en las sucesivas fases del proceso, pero especialmente en la *dispositio*, que habrá de ser proveída prácticamente en su totalidad por el editor (y digo prácticamente porque siempre suele haber núcleos de poemas, pequeñas seriaciones que se repiten en más de un testimonio). Como mejor criterio ordenador de estos conjuntos de textos ya antes me pronuncié por el que entiendo más objetivo: el de los modelos retóricos o genéricos que operaban en la producción de textos y en su sistema de relaciones *in illo tempore*. Modelos que incorporan una cara formal muy determinante en poesía, pues la métrica es marca especialmente privilegiada, y otra cara semántica, pues determinados comportamientos genéricos implican también opciones temáticas (así, en el siglo XVI al menos, el sistema genérico petrarquista es, por lo general, al tema del amor, lo que el de las realizaciones clásicas o neoclásicas a la amistad o al tema moral).

Por lo demás, esta estrategia dispositiva por géneros queda reflejada, como hemos visto, en impresos *de época*. Repárese, a estos efectos, en cómo actúa de diferente forma el Boscán editor de sí mismo y de Garcilaso: si en el libro II de sus versos entremezcla

<sup>42</sup> Roncaglia, 1975, p. 83.

<sup>43</sup> Véase Armisén, 1982, p. 350.

sonetos y canciones, en la obra de Garcilaso ordena primero los sonetos y luego las canciones<sup>44</sup>. Y, finalmente y sobre todo, esta organización métrico-genérica es la única que puede tender a una propuesta editorial de *poesías completas*. No olvidemos tampoco, a estos otros efectos, que ya en el Siglo de Oro las colecciones organizadas de autor, con secuencia intencional de poemas y voluntad polimétrica de *vario stile*, del tipo de *Algunas obras* (1582) de Fernando de Herrera o de *Obras* de Juan de la Cueva, del mismo año, son recopilaciones antológicas<sup>45</sup>.

Ahora bien, dentro de ese diseño editorial caben también otros criterios ordenadores de segundo nivel, dando un sentido de *progressus* temático a la seriación de textos de cada grupo o sistema genérico. Puede en eso el editor observar las ordenaciones intencionales de autor con sus diseños de cronología textual, que vienen a ratificar una lógica poética derivada de lo que podemos entender como ley de vida: el ir de la exaltación al desencanto, de la juventud a la madurez, de la obstinación a la palinodia, de la afirmación a la retractación. Parámetros estos que aflorarán más o menos, que tendrán más o menos rentabilidad, aunque siempre inevitable presencia, tanto en las palinodias petrarquistas primero, como en los desencantos estoicos después. Y parámetros que habrán de combinarse con otras variables en cada autor, según épocas y géneros, pues en estos últimos —según antes apunté— pudiera quedar incorporada ya algún tipo de secuencia poética. En definitiva, que ese «impeño interpretativo» del que habla Roncaglia merece un estudio contextual de cierta consideración.

### Bibliografía

- ALONSO, Dámaso (ed.), Francisco de Medrano, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1988.
- y Stephen RECKERT (eds.), *Vida y obra de Medrano*, t. II: *Edición crítica*, Madrid, CSIC, 1958.
- ARELLANO, Ignacio, «Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro. Notas muy sueltas», en Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro (Pamplona, 1990)*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 563-586.
- ARMISÉN, Antonio, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, Dpto. de Literatura de la Universidad de Zaragoza - Libros Pórtico, 1982.

<sup>44</sup> Porque debe tomarse como anomalía, seguramente por la premura con que se preparó la edición de 1543, el hecho de que la canción I apareciera entre los sonetos XVI y XVII (luego fue llevada por Herrera a su lugar), de la misma manera que el soneto «Passando el mar Leandro el animoso» se colocó detrás del índice.

<sup>45</sup> Ambos impresos lo fueron en Sevilla y también por el mismo impresor, Andrea Pescioni. Que la colección herreriana es una selección antológica resulta hecho bien conocido y puesto de manifiesto hasta en el propio título. En cuanto a la de Cueva, lo dice Diego Girón en su preliminar *Al lector*: «Mas después que [Cueva] halló mayor volumen del que pensava en sus obras, a ruegos de algunos amigos, que con él tienen autoridad, quiso sacar algunas a luz por muestra de lo que para adelante se deve esperar de su ingenio [...] Van mezcladas las composiciones, porque aquí no se pretendió alguna orden de división, sino solamente el vario gusto de los leyentes, los cuales pueden ir escogiendo mientras leen las que más hazen a su paladar, i dexar las otras para los que a su elección tienen por mejores aquellas que otros no estiman por buenas».

- BARROSO, José y Joaquín SÁNCHEZ DE BUSTOS, «Propuestas de transcripción para textos del xv y Siglos de Oro», en Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco y Marc Vitse (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones de la Universidad, 1993, t. I, pp. 161-178.
- BOSCÁN, Juan, *Obras*, ed. Carlos Clavería, Barcelona, PPU, 1991.
- CABELLO PORRAS, Gregorio, «Sobre la configuración del cancionero petrarquista en el Siglo de Oro: la serie de Amarilis en Medrano y la serie de Lisi en Quevedo», *Analecta Malacitana*, 4, 1981, pp. 15-34.
- CAÑEDO, Jesús e Ignacio ARELLANO, «Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro», en Jesús Cañedo e Ignacio Arellano (eds.), *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro (Pamplona, 1986)*, Pamplona, Eunsa, 1987, pp. 339-355.
- CATENA de VINDEL, Elena (ed.), Hernando de Acuña, *Varias Poesías*, Madrid, CSIC, 1954.
- COSTA, Angelina (ed.), Luis Carrillo y Sotomayor, *Poesías completas*, Madrid, Cátedra, 1984.
- DADSON, Trevor J., «Hacia una posible ordenación de los sonetos a Juana de Lope de Vega», en Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro (Pamplona, 1990)*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 143-157.
- DÍAZ LARIOS, Luis F. (ed.), Hernando de Acuña, *Poesías*, Madrid, Cátedra, 1982.
- y Olga GETE CARPIO, Introducción a su edición Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1990.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, «El *Cancionero a Marfira* de Don Diego Hurtado de Mendoza», *Revista de Filología Española*, 69, 1989a, pp. 119-129.
- , Introducción a su edición Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, Barcelona, Planeta, 1989b.
- , «Aproximación a la transmisión de la poesía de Don Diego Hurtado de Mendoza», en Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco y Marc Vitse (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones de la Universidad, 1993a, t. I, pp. 289-297.
- , «Disposición y ordenación de las *Obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 69, 1993b, pp. 53-85.
- EGIDO, Aurora, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990.
- , Estudio preliminar a la edición facsimilar de Pedro Soto de Rojas, *Desengaño de amor en rimas*, RAE - Caja de Ahorros de Ronda, 1991.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «*Canta sola a Lisi* como cancionero petrarquista», en Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco y Marc Vitse (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones de la Universidad, 1993, t. I, pp. 357-363.
- GALLEGO MORELL, Antonio (ed.), *Obras de Don Pedro Soto de Rojas*, Madrid, CSIC, 1950.
- GARETH WALTERS, David, «Una nueva ordenación de los poemas a Lisi de Quevedo», *Críticón*, 27, 1984, pp. 55-70.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Epistolario*, en *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé y Giménez, 5ª ed., Madrid, Aguilar, 1961.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Poesía completa*, ed. José Ignacio Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989.

- , *Poesía*, ed. Luis F. Díaz Larios y Olga Gete Carpio, Madrid, Cátedra, 1990.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «Modernización frente a *old spelling* en la edición de textos clásicos», en Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey (eds.), *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1990, pp. 237-244.
- JAMMES, Robert, Introducción a su edición de las *Letrillas* de Luis de Góngora y Argote, Madrid, Castalia, 1980.
- JAURALDE, Pablo, «Repertorio cronológico de estudios críticos y ediciones de manuscritos áureos», *Manuscr. Cao*, III, 1990, pp. 7-15.
- y Mariano SÁNCHEZ MARIANA (dirs.), *Catálogo de manuscritos poéticos castellanos de los siglos XVI y XVII en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1993.
- LARA GARRIDO, José, «Manierismo estructural y desarrollo manierista del signo en las *Diversas rimas* de Vicente Espinel», en *Estudios sobre Vicente Espinel*, Universidad de Málaga, Anejos de Analecta Malacitana, 1979, pp. 17-30.
- LOMAS CANTORAL, Jerónimo de, *Obras*, ed. Lorenzo Rubio González, Valladolid, Diputación Provincial, 1980.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, *Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español*, Sevilla, Diputación Provincial, 1978.
- (ed.), *Gutierre de Cetina, Sonetos y madrigales completos*, Madrid, Cátedra, 1981.
- (ed.), Francisco de Rioja, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1984.
- , «De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género», en Begoña López Bueno (ed.), *La elegía (III Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1996, pp. 133-166.
- LÓPEZ VIDRIERO, M<sup>a</sup> Luisa (dir.), *Catálogo de la Real Biblioteca. Tomo XI. Manuscritos (2 vols. más índices)*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1994-1995.
- MALCOLM BATCHELOR, C. (ed.), «A ti, doña Marina». *The Poetry of Don Diego Hurtado de Mendoza. Contained in the Authographic Manuscript Esp. 311 Bibliothèque Nationale, Paris*, La Habana, Imp. Ucar, 1959.
- MARTÍN ABAD, Julián, *Manuscritos de España. Guía de catálogos impresos*, Madrid, Arco/Libros, 1989.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (ed.), Luis Carrillo y Sotomayor, *Obras*, Madrid, Castalia, 1990.
- NOVO, Yolanda, «Sobre el marbete *Rimas*. A propósito de Lope, y el estatuto de la poesía lírica en el Siglo de Oro», *Revista de Literatura*, 54, 1992, pp. 129-148.
- NÚÑEZ RIVERA, J. Valentín (ed.), Baltasar del Alcázar, *Obra poética*, Madrid, Cátedra, 2001.
- PASCUAL, José Antonio, «La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica», en Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco y Marc Vitse (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones de la Universidad, 1993, t. I, pp. 37-57.
- PRIETO, Antonio, «El *Desengaño de amor en rimas* de Soto de Rojas como cancionero petrarquista», en *Serta Philologica. F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, t. II, pp. 403-412.
- , «El cancionero petrarquista de Garcilaso», *Dicenda*, 3, 1984, pp. 97-115.
- , «La poesía de Garcilaso como cancionero», en *Homenaje a Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, 1986, t. III, pp. 375-385.

- RONCAGLIA, Aurelio, «Edizioni interpretative e critiche», en *Principi e applicazioni di critica testuale*, Roma, Bulzoni, 1975.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «La edición crítica de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico», en Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro (Pamplona, 1990)*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 493-517.
- RUBIO GONZÁLEZ, Lorenzo (ed.), Hernando de Acuña, *Poesías*, Valladolid, Instituto Cultural Simancas, 1980.
- VILANOVA, Antonio (ed.), Hernando de Acuña, *Varias Poesías*, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1954.

»

LÓPEZ BUENO, Begoña. «Problemas específicos de la edición de textos poéticos: la ordenación del corpus». En *Críticón* (Toulouse), 83, 2001, pp. 147-164.

**Resumen.** Reflexiones sobre los criterios que deben presidir la ordenación de un corpus de textos poéticos. El editor que desee llevar a cabo una tarea rigurosa deberá proceder de manera diferente en función de estas dos situaciones básicas en que se presente la tradición textual: si los textos poéticos se han transmitido en consideración de obra, esto es, en una disposición macrotextual realizada o autorizada por el autor, que, a modo de instancia auctorial, informa la organización del conjunto; o si se han transmitido repartidos en testimonios varios, discrepantes y heterogéneos, en cuyo caso la *dispositio* final debería regirse razonablemente por criterios genéricos *vs.* métricos.

**Résumé.** Réflexion sur les critères qui doivent présider à l'organisation d'un corpus de textes poétiques. L'éditeur soucieux de rigueur devra procéder de deux manières différentes selon les deux types de tradition textuelle auxquels il aura affaire: soit la transmission d'un corpus conçu comme formant une œuvre, c'est-à-dire ordonnée selon une disposition macrotextuelle élaborée ou garantie par l'auteur qui, en tant qu'instance auctoriale, informe alors l'organisation de l'ensemble; soit la transmission de textes divers, divergents et hétérogènes, pour lesquels la *dispositio* terminale devra obéir à des critères génériques *vs.* métriques;

**Summary.** This study presents a series of reflexions on the criteria that should govern the ordering of a corpus of poetic texts. An editor that wishes to undertake his task rigorously must procede in a different manner according to which of the following two basic situations the textual tradition is presented in: a) if the poetic texts have been transmitted within the concept of *work*, that is, one disposed in macrotextual fashion that was either constructed or authorised by the author, and that as a kind of auctorial application serves to inform on the organization of the whole; or b) if the texts have been transmitted separately through various divergent and heterogeneous channels, in which case the final *dispositio* should be governed by considerations such as genre *vs.* metrical style.

**Palabras clave.** *Constitutio textus. Dispositio.* Edición de textos poéticos. Poesía del Siglo de Oro.