



Kurt y Roswitha Reichenberger

Problemas para una edición dramática

Existen tres importantes investigaciones, más o menos recientes, sobre los problemas relacionados a la edición de textos dramáticos del Siglo de Oro. La primera, una de las últimas obras del fallecido Arnold G.

Reichenberger, fue publicada en 1976 y puede considerarse uno de los resultados eminentes de una vida dedicada al estudio de la comedia española. El autor define los medios de publicación de obras dramáticas auriseculares -manuscritos, partes de comedias, ediciones sueltas- y da una visión de conjunto que ilustra la praxis editorial vigente entre 1800 y 19751.

La segunda es un artículo de Manfred Engelbert, publicado en 19712. Engelbert es uno de los discípulos más destacados del Dr. Flasche, aquí presente. Se doctoró con una edición de *El pleito matrimonial*; el artículo mencionado resume las experiencias que tuvo al editar dicho auto sacramental de Calderón3.

La tercera, y más reciente publicación dedicada al tema del congreso, es el volumen *Editing the comedia*, editado por Frank P. Casa y Michael D. McGaha en 19854. En sus páginas, prologadas por el ya mencionado estudio de Arnold G.5, reúne cinco contribuciones escritas por los mejores conocedores de la comedia en los países de habla inglesa. De una manera

convinciente, los autores se han repartido entre ellos el largo tema por materias, ocupándose cada uno de su especialidad. Los autores son William F. Hunter, Don W. Cruickshank, Victor Dixon, Vern Williamsen y John E. Varey.

Las contribuciones de William F. Hunter, *Editing Texts in Multiple Versions* (págs. 24-51) y de Don W. Cruickshank, *The Editing of Spanish Golden Age Plays from Early Printed Versions* (págs. 52-103) tratan problemas que pertenecen a la tradición de textos. Hunter se ocupa particularmente de la configuración de los esquemas que ilustran las dependencias entre los textos ya existentes (versions). Version, para él, es un texto que dispone de elementos divergentes a los demás textos. Estos elementos divergentes pueden ser de un tamaño mínimo, como por ejemplo, en el caso de faltas de copista o divergencias que han resultado como consecuencia de la corrección de errata. Al otro lado de la escala están textos que divergen tanto como *Tan largo me lo fiáis* y *El burlador de Sevilla*. Hunter distingue entre independent versions y lineal versions. Estas últimas dependen en línea directa la una de la otra. El último miembro de tal cadena lo llama terminal version. Lo que separa las versions son las variants (variantes). Para la configuración provisional de un esquema propone dos axiomas: (1) El copiar un texto produce variants. Y (2) La mayor parte del texto se transcribe sin variants. Según Hunter, una de las mayores dificultades consta en definir la dirección en que se ha alterado. Son raros los casos donde la omisión de unas palabras o unos versos pone en claro cual de las versiones es la primitiva. La grafía divergente de una sola palabra, normalmente, no soporta tal decisión. Para llegar a una valoración más segura respecto a la anterioridad entre un texto u otro, Hunter propone registrar primero todas las variantes. La evaluación se hará en seis pasos consecutivos⁶. Metodológicamente, la contribución de Hunter puede utilizarse para textos manuscritos y textos impresos.

En cambio Cruickshank se refiere únicamente a textos impresos. Según él, la meta del editor es «to produce the text as finally approved by the author» (presentar el texto como el autor lo ha aprobado en última instancia). Una meta que en muchos casos será inasequible puesto que no hay textos más o menos divergentes del original. También Cruickshank discute el caso del *Tan largo* y del *Burlador* como versiones diferentes de un original perdido, que probablemente nunca se hallará. Según él, la tarea del editor comprende los cometidos siguientes:

Descubrir las ediciones existentes e investigar las relaciones entre ellas;

Identificar hasta el punto más próximo posible las versiones del texto que hay que suponer, pero que se han perdido;

Identificar la versión del texto en que conviene basar la edición (texto base);

Identificar otras versiones que pueden ser útiles para corregir errores del texto base;

Decidir qué tipo de edición el editor quiere reproducir en vista de las calidades del texto base y de las otras versiones de importancia;

Decidir sobre la extensión y forma del aparato crítico que se quiere presentar;

Cumplimentar el trabajo de edición del texto elegido, tras haber superado las muchas particularidades que durante la tarea van surgiendo. En los apartados siguientes Cruickshank da un cuadro conjunto sobre las prácticas de manejar los textos del Siglo de Oro⁷. Indica el hecho conocido de que los dramaturgos del siglo XVII no escribían para ser impresos, sino para ser estrenados, y que en regla general, la impresión del texto se hizo años después, tras haber sido usado en muchas representaciones, y haber sido variado por los autores de teatro según la composición personal de su compañía, y todo eso en colaboración con el poeta o directamente solo por el director de la compañía.

Uno comprende que, para valorar las posibles variaciones que los textos pueden sufrir a lo largo de una impresión, hay que conocer a fondo las prácticas editoriales del tiempo. Como Cruickshank subraya, la tecnología está largamente influenciada por la situación económica. La mayoría de los impresores no poseían más que una cantidad limitada de tipos de molde. No podían componer un texto de una vez, ni siquiera el texto de una comedia suelta, antes de comenzar con la impresión. Por eso repartían el texto en varias porciones correspondientes a las páginas que forman un pliego, o formaban solamente un lado de un pliego. Tras la tirada imprimida la composición se deshacía para ser compuesta otra vez para imprimir otras páginas. Cruickshank describe las prácticas del *setting by pages* (componer por páginas) y del *setting by forms* (componer por molde) en cuarto sencillo o en cuarto conjugado como fue usual en la primera mitad del siglo XVII.

La corrección de las pruebas de imprenta tiene también su práctica particular y que es indispensable conocer; lo mismo ocurre con la etapa entre el pliego acabado de imprimir y el tomo encuadernado, o de la suelta cosida: todo ello contiene enormes posibilidades para desconcertar al crítico del texto. A continuación de estas fuentes de errores, Cruickshank trata los problemas relacionados con la intención del impresor/editor y de los diferentes modos de publicación como resultado. A saber:

La impresión no autorizada de un bestseller, publicada frecuentemente con un pie de imprenta falso o fingido (por ejemplo, la Primera Parte de Calderón VS 1640);

La simulación de una parte de comedias efectuada por la encuadernación de ediciones sueltas, provista de la portada y de las piezas preliminares de la verdadera parte (por ejemplo, los volúmenes denominados edición Pseudo Vera Tassis);

La combinación de sueltas, o de fragmentos de partes, con una portada imprimida con este fin (por ejemplo, las Doze comedias de Lope de Vega y otros autores, Barcelona, Gerónimo Margarit 1630, que contiene la primera edición del Burlador);

La impresión a la manera de desglosables, es decir, que las comedias podían coleccionarse en una parte o venderse separadas, como ediciones sueltas;

Textos dramáticos en la forma de ediciones sueltas se imprimieron por primera vez en los años alrededor de 1620. En regla general son reimpressiones de partes, pero hay también textos que existen solamente en la forma de ediciones sueltas (por ejemplo, en el caso de Tan largo); Reimpressiones de una parte, con aportación de una nueva portada, para

dar al tomo el aspecto más actual.

Para poder formarse un juicio de una dada edición sobre la posición en la tradición del texto, es importante saber cuándo y por quién fue imprimida, aunque en las impresiones con pie de imprenta, los datos expuestos no son siempre dignos de confianza, como se ha visto en los casos mencionados más arriba, en los puntos (1) (3) y (6). En estos casos, y si se trata de impresiones sin pie de imprenta, es indispensable determinar casa de imprenta y año de impresión valiéndose del criterio de las señas tipográficas particulares. Los estudios prácticos de Cruickshank, destinados a las partes, realizados con Edward M. Wilson, demuestran de una manera ejemplar las conclusiones importantes que se pueden deducir de distintos tipos y combinaciones de tipos.

Con respecto a los puntos (1) y (2) del programa editorial, mencionado arriba (esquema filológico y tradicional del texto), Cruickshank presenta como ejemplo la tradición textual de la comedia *La vida es sueño*. Como se sabe, hay en este caso dos versiones bastante diferentes, ambas fechadas en 1636: de un lado la versión de la Primera Parte de comedias de Calderón (QCL), y del otro la impresión en la Parte Treinta de los Diferentes impresa en Zaragoza (Z). A pesar de las divergencias ambas versiones tienen en común algunas lecciones aparentemente corrompidas, con lo que resulta que entre QCL y Z debemos dar por supuesto un grado intermedio común. Resulta el estema provisional⁸:

Con respecto a la selección de un texto base (punto 3) Cruickshank pone de relieve que es importantísimo para el editor el conocer a fondo las obras de su dramaturgo, además de las de sus coetáneos. En paréntesis, se ocupa de los manuscritos y del modo particular en escribir de varios poetas.

Sobre la apreciación de las variantes para corregir el texto base (punto 4), Cruickshank la comenta sirviéndose otra vez del esquema de *La vida es sueño*, extendiendo la atención a las reimpressiones de QCL (VSL y VS) y la edición hecha por Vera Tassis en 1685 y su reimpresión en 1726. Los textos mencionados se basan todos en QCL, con la peculiaridad de que Vera Tassis ha consultado también Z, y que, como se sabe, además ha introducido enmiendas de su propia cosecha. Todo esto nos lleva a afirmar que para *La vida es sueño* no hay una versión independiente, cuyas variantes podían contribuir a enmendar a QCL o Z.

Con respecto a las decisiones sobre el aspecto físico de la edición (punto 5), Cruickshank discute en qué medida una edición moderna debe conservar las particularidades de la edición base (ortografía, acentos, puntuación, apartes, etcétera). Ventila las siguientes posibilidades:

1) Conservación de todos los accidentes; 2) conservación parcial; 3) modernización completa bajo aspectos diferentes⁹. Cuando la copia modelo no es autógrafa, los accidentes no representan la voluntad del dramaturgo y, por eso no son dignos de ser conservados. Por otro lado, una modernización radical puede conducir a una desintegración de la métrica o de la rima. No será posible cambiar «conceto» o «perfeto» en «concepto» y «perfecto». Calderón distingue entre un «agora» de tres sílabas, y un «aora» bisilábico. Merecen especial atención los casos donde el texto base, respecto a los accidentes, no es consecuente, o donde hay varios textos de base, por ejemplo diferentes para las jornadas de una comedia.

Seguidamente, Cruickshank menciona los elementos que le parecen inalienables, es decir: indicar el texto base, mencionar las demás versiones del texto, justificar la elección del texto y hacer una bibliografía de los textos primarios. Además, discutir la fecha de origen, los datos estadísticos de la versificación y hacer el análisis métrico. Continúa la lista con los objetivos deseables, tales como unos análisis estadísticos sobre la repartición del texto a los personajes, tablas de frecuencia de los vocablos, incluso una concordancia, y si es posible también un vocabulario retrógrado, que permita la orientación sobre las rimas. En cambio, renunciar a la interpretación literaria de la comedia le parece más fácil¹⁰.

Según Cruickshank, el aparato crítico debe citar todas las variantes substanciales. Define como substantive variant el «reading which alters the sound or sense of a word, or which alters the number of words in the text» (es decir, una lección que varía el sonido o el sentido de una palabra, o que varía el número de palabras en el texto). Por lo menos, estas variantes deberían ponerse en el pie de la página, o como notas explicativas al final de todo el texto¹¹.

Las contribuciones de Victor Dixon, *The Uses of Polymetry: An Approach to Editing the Comedia as Verse Drama* (págs. 104-125) y Vern G. Williamsen, *A Commentary on The Uses of Polymetry and the Edition of Multi-Strophic Texts of the Spanish comedia* (págs. 126-145) se concentran en los aspectos métricos de la comedia. Desde los tiempos de Lope de Vega la comedia española posee una gran riqueza de formas métricas. De un lado, pueden tener una función estructural, en tanto que ciertos metros son característicos para ciertas situaciones dramáticas; de otro lado, la distribución con que se utilizan los diversos metros, puede ser típica para un autor en especial o para una etapa de su vida. En obras anónimas o de dudosa atribución, la distribución puede sugerir o rechazar propuestas de autoría; en el caso de que para una comedia no se sepa la fecha en que fue escrita, puede dar indicios métricos para atribuirla a una u otra etapa de la vida de un autor¹².

El último artículo de John E. Varey, *Staging and Stage Directions* (págs. 146-161) indica lo que el editor de comedias puede aprender de las acotaciones de comedias. Interpretándoles bien se puede determinar si el texto dramático que edita fue escrito para una representación en los corrales o destinado a ser representado en uno de los teatros de la corte con sus aparatos escenográficos. Digno de ser utilizado será también el amplio material sobre las distintas compañías, sobre las representaciones en los corrales y en los teatros de la corte, así como las relaciones hechas por viajeros extranjeros¹³.

Al pasar revista a los estudios mencionados, establecemos la tarea de resumir sus argumentos decisivos, realzando unos y matizando otros, pero especialmente indicando vacíos; aunque podríamos añadir asuntos pasados por alto o solamente aludidos someramente por los teóricos. En nuestras observaciones críticas conservaremos el orden práctico: los problemas serán tratados con la misma secuencia con que se ponen ante el investigador decidido a editar una obra dramática del Siglo de Oro. Y me parece aconsejable comenzar con problemas básicos¹⁴.

Antes de poder incoar el proceso de selección y de formarse un juicio

sobre las distintas versiones de una obra singular, existe la tarea de hacerse una idea sobre el material existente. Este es un problema pasado por alto por los teóricos. Sin embargo, parece evidente que una edición crítica, que se base solamente en una parte del material existente, vale poco o nada. Para él que se propone editar una comedia es un problema de suma importancia, y los recursos aptos a facilitarle tal tarea están lejos de ser suficientes. Los estudios bibliográficos publicados en los últimos decenios han hecho patente que existen muchas más ediciones sueltas y manuscritos que los que se suponía. En donde se han iniciado unas investigaciones algo más intensivas (por ejemplo Maria Grazia Profeti respecto a Montalbán, Cubillo y Godínez, de nosotros a Calderón, etcétera) ha resultado que para los siglos XVII y XVIII no son raras las 20 y hasta 30 impresiones distintas de una comedia. En el caso de Calderón, hay que mencionar los manuscritos descubiertos por Rull/Torres y José Romera, y, para citar un ejemplo muy actual, dos hallazgos sensacionales de obras cortas calderonianas presentados en este congreso por Víctor García Ruiz y Agustín de la Granja, abstracción hecha del opus magnum de María Luisa Lobato, que está preparando la gran edición del teatro menor calderoniano. Para recurrir otra vez al ejemplo de *La vida es sueño*, comedia que ha provocado centenares de estudios críticos y ediciones modernas, sin que dispongamos de una edición del texto que, con razón, podamos llamar definitiva. A nuestro parecer, nadie ha tenido en cuenta la edición suelta antigua que existe en la Biblioteca del Instituto del Teatro en Barcelona, y que ofrece una versión semejante a la versión Z, pero con interesantísimas variantes. El informarse de los fondos de la BIT es indispensable, pero ¿quién, al desear hacer una edición crítica de *La vida es sueño*, puede prever que otra importante versión se halla en la Biblioteca Real de Copenhague?¹⁵

Por ello, ante el estado actual de las cosas, antes de poder comenzar la edición, el investigador se halla con la empresa de una búsqueda aventurera quizá de meses, o de años enteros. Lo que falta es un centro mundial con una documentación exhaustiva y que contenga todos los materiales conocidos hasta el momento por todo el mundo.

En el curso de nuestros estudios sobre Calderón y el teatro español de su tiempo, hemos confeccionado un catálogo que contiene cerca de 8.000 obras dramáticas con un total de cerca de 240.000 datos distintos. Gracias a este catálogo, es posible reducir una búsqueda que exige mucho tiempo a unas horas de trabajo intensivo. Pero hay que realzar, que nuestras posibilidades físicas se hallan restringidas. Todas las tentativas de poner tal material en un puesto oficial, más amplio, han quedado fallidas. Faltan también resúmenes que reúnan todos los detalles que se conocen hasta el presente día sobre la impresión de comedias sueltas. Son indiscutibles los progresos aportados a la crítica textual por Edward M. Wilson y Don W. Cruickshank. Sus investigaciones tipográficas, inspirados por los estudios británicos sobre las ediciones en folio y en cuarto de Shakespeare, han puesto un nivel obligatorio para el porvenir. En la contribución mencionada, Cruickshank enumera las características establecidas por Wilson, no sin anotar como en refrán a cada apartado «further research has to be done». El insistir de que es menester estudios más profundos puede valorarse como modestia de investigador; pero también

no cabe duda de que con lo que actualmente conocemos, se trata de una red con mallas demasiado anchas. Sabemos, por ejemplo, que el cambio de cuarto conjugado a cuarto sencillo debe fecharse alrededor de la mitad del siglo XVII y que el reemplazo de la *s* larga por *s* corta se hizo a mediados del siglo XVIII, pero ¿cuándo y dónde empezaron a imprimirse sueltas en series numeradas, y según qué principio se han compuesto las series? ¿Qué impresor ha imprimido las sueltas mencionadas por Fajardo en su catálogo de 1717 y denominadas «de Valencia»? ¿Qué señales hay para distinguirlas de los impresos madrileños o sevillanos? Las diferencias ortográficas entre *c* y *z*, *u* y *v*, *i* y *j*, ¿pueden servir de criterios para origen y fecha? Ya existen contribuciones que se ocupan con semejantes materias, pero sería aconsejable reunir los resultados.

Con respecto a las observaciones del profesor Hunter es aconsejable darse cuenta de que los esfuerzos con esquemas y textos críticos tienen en los latinistas una tradición venerable, y que ha sido desarrollada mediante centenares y centenares de ediciones y de artículos de teoría editorial¹⁶. Es verdad que la diferenciación de Hunter entre variants tenta de exprimir varios aspectos de lo que en la filología clásica se conoce bajo el término *lectio difficilior*, y que a fin de cuentas la nueva terminología no abre nuevas perspectivas. Para uno que concibe su primera edición crítica, el método más adecuado de informarse será el estudiar las ediciones más recientes, consideradas ejemplares. Tal modelo puede prestar, por ejemplo, la edición de *Cada uno para sí* de José M. Ruano de la Haza o la edición del *Burlador de Sevilla* de Alfredo Rodríguez López-Vázquez¹⁷.

Con respecto al texto y al aparato crítico hay unas concordancias muy significativas entre Cruickshank y Engelbert. En el curso de sus observaciones teóricas, Cruickshank indicó una alternativa radical, que se pone al editor: imprimir el texto base de la comedia tal cual a la cabeza de la página y relegar todo lo demás al aparato crítico; pero no sin reticencias, sospecha que tal aparato crítico resultaría demasiado grueso. Engelbert, en la edición del *Pleito matrimonial* ha procedido según este sistema y la práctica ha confirmado las sospechas de Cruickshank: en lo bajo de las páginas han resultado grandes masas, y para dominarlas de una u otra manera, Engelbert ha adoptado el expediente de dividir las masas en tres aparatos diferentes. No necesitamos decir que para el estudioso, la lectura del auto es tarea muy dura, dificultada por el hecho de que la distribución de las materias entre los tres aparatos no resulta siempre muy clara. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el sistema explorado por Engelbert representa uno de los puntos extremos de la escala. Por otro lado, se halla el fracaso total de las ediciones en boga a finales del siglo pasado, que pretendieron dar un texto ideal, extracto concentrado de todas versiones existentes y que justamente por eso resultaron una mezcla sin individualidad ninguna. Para ser justos, hay que ver también que ambas tentativas en el progreso de filología tienen su mérito: la confirmación del método mediano, tradicional.

Para terminar este párrafo, unos breves comentarios a la observación de Cruickshank, de que le gustan más índices, registros y estadísticas sobre métrica y otros suplementos que las interpretaciones literarias. Uno puede comprender tal observación herética y la reserva expresa por ella si

tenemos en cuenta que los estudios filosófico-literarios, que sobre *La vida es sueño* ya se iniciaron en el segundo centenario en 1881 y continúan hasta el presente, se hacen sin una edición que con toda justicia pueda llamarse crítica. Se trata de una situación absurda, apta para poner los pelos de punta a los aficionados a la crítica textual. Sin embargo, hay que ser justos y reconocer que también la interpretación literaria tiene sus méritos y puede conducir a valiosísimas aportaciones en la crítica textual. Se encuentran textos erizados de dificultades y pasajes que no se pueden resolver con la matemática textual, sino con la autoridad de conocimientos superiores, como lo hizo Hans Flasche en sus eruditas enmiendas respecto al auto sacramental *La vida es sueño*¹⁸. Primitivamente era este el momento apropiado de decir gracias de su atención y despedirme. Pero la lectura siempre fascinante de los papeles del congreso me lleva a unas observaciones suplementarias.

1) Como en otros campos, también en la materia que tratamos aquí hay dos vías de acercamiento a los problemas: el promulgar teorías de cómo se debe hacer y de cómo se debe proceder, y de otro lado el campo de la ejecución que debe redactarse tras confrontar uno o más textos recalcitrantes.

Utopía y realidad. Por desgracia, la comunicación erudita entre ambos procederes me parece mínima. ¿Es que las teorías, fuera de la tradicional, contienen pocas ideas practicables? Siendo conocido lo fundamental en esta tarea, las nuevas teorías interesan menos, o ¿es que los problemas contactados con la edición de un texto son siempre tan variados, que la verdadera tarea del editor consiste en adaptar las reglas generales a los requisitos especiales? Estoy seguro de que las señoras y señores aquí presentes tienen sobre tal empresa ideas muy pronunciadas y confirmadas por sus experiencias prácticas particulares. Y estoy convencido que toda intercomunicación sobre este tema nos será muy provechosa.

2) La falta de una correcta terminología, lamentada por Kurt Spang, me parece una verdadera laguna. No pueden imaginarse el sosiego que sentí durante la redacción de mi conferencia al topar con una expresión como texto base y advertir que es común a los más importantes idiomas europeos. No sé si el término cotexto es uno de los que necesitamos más urgentemente, y todavía más discutible me parece el amputar las comedias de sus últimos versos: pero no cabe la menor duda, que el proyecto de preparar una terminología comúnmente recibida es uno de los más felices.

3) Como aficionado a la literatura dramática española, me interesan particularmente los manuscritos presentados por Ignacio Arellano, Agustín de La Granja y Víctor García Ruiz (publicados en *Criticón*, 37, 1987). No cabe duda que son ediciones impecables. Lo mismo puede afirmarse de la edición de entremeses calderonianos preparada por la Dra. María Luisa Lobato. El hecho de que todos editan entremeses se presta a una comparación detallada de sus métodos editoriales. A mí me parecen grandes y numerosas las convergencias, al lado de unos pocos arreglos divergentes. Para el lector parecen mínimas; para el mismo editor tal vez serán mejor perfiladas. Si suponemos que los arreglos afortunados a veces están acompañados de ciertos inconvenientes ¿no sería una buena ocasión que nos informasen en sus problemas, solucionados o no? Pero claro, esto no es más que una sugerencia, pues no quiero mezclarme en una organización de congreso tan perfecta.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

