

JOSEP LLUÍS MARTOS (ed.), *La poesía en la imprenta antigua*. Universitat d'Alacant, Alicante, 2014; 324 pp.

Los trabajos de este volumen forman parte de un proyecto de investigación más amplio, coordinado también por Josep Lluís Martos, *La variante en la imprenta: hacia un canon de transmisión del cancionero y del romancero medievales*, título tras el cual puede verse una aspiración concreta: la identificación de ciertas pautas en las prácticas de transmisión de las obras poéticas que cruzaron por las primeras imprentas españolas. Los resultados de este esfuerzo, caracterizados por una sólida unidad entre las colaboraciones, me parecen aleccionadores, pues ayudan a repensar desde distintas perspectivas ciertas verdades asumidas de antemano respecto a los impresos, pero que no siempre parecen cumplirse en la práctica. Cada artículo representa la exposición minuciosa de un problema enfrentado en las tareas diarias del archivo, lo que garantiza en todo momento un acercamiento empírico y metodológico basado en evidencia de primera mano.

Los trabajos están organizados en dos secciones; en la primera, la más amplia, se revisa el papel de los impresos en la transmisión de la poesía de cancionero, por medio del análisis detallado de la transmisión de algunos ejemplares paradigmáticos como el de Montesino, el de Juan Fernández de Heredia, el de Fernán Pérez de Guzmán, el de Ausiàs March, Mena, Santillana, João Rodrigues de Sá, García de Resende, los emblemas de Otto Vaenius y Hernando del Castillo. Como puede constatar, no solamente se estudian textos castellanos, sino que se propone una visión panhispánica que invita a leer en coordenadas comunes tanto la tradición más numerosa, la castellana, como muestras de la literatura compuesta en catalán, gallego o portugués. La segunda parte está dedicada al Romancero y, sobre todo, a su relación continuadora o de competencia con el pliego suelto, más significativa de lo que podría pensarse si se consideran las implicaciones que el soporte físico –pliego suelto o cancionero de romances– pudo haber tenido en la conformación de un género que se consolidó durante la segunda mitad del siglo xvi.

La supremacía de la *variante* como común denominador de los trabajos aquí reunidos no necesita mayor justificación. A lo largo de *La poesía en la imprenta antigua* se muestra una tipología de las variantes más y menos comunes dentro de las imprentas del período y en continuo diálogo con los manuscritos: variantes de autor, de impresor, de traductor, variantes entre el manuscrito y el impreso, variantes entre varios impresos, variantes entre manuscritos, entre pliegos sueltos o que pasan de pliegos sueltos a romanceros, microvariantes, etc. En cada estudio, se parte de que el impreso no es más confiable por el simple hecho de serlo y que no puede desecharse el manuscrito so pretexto de la irrupción de una imprenta mecánica como forma

de transmisión dominante. El trabajo de catalogación de variantes en tiempos recientes se ha vuelto necesario, toda vez que el puro método ecdótico no resuelve todos los problemas de la crítica textual en el momento de confrontarse con una enredadera de variantes. En general, los autores están de acuerdo en que el error es un elemento inherente a la copia y tienen conciencia de que ésa es la herramienta a partir de la que se realizará una propuesta de trabajo. En la mayoría de los artículos, podemos ver cuadros comparativos preparados para que el lector aprecie por sí mismo los cambios significativos que existen entre un testimonio y otro. Y ahí, la variante exhibe una vasta tipología de formas. El propio Josep Lluís Martos (“La variante de traductor”, pp. 105-117) propone el estudio de un caso límite de la variación del período presente en la edición bilingüe preparada por Baltasar de Romaní; ahí, en numerosas ocasiones, el traductor no duda en intervenir sobre el texto original de Ausiàs March para adecuarlo (o someterlo) a su traducción castellana (con muy buenos ejemplos de banalización, mutilación, censura, cambio de orden sintáctico en busca de mayor fluidez, etc.). Otros trabajos, como los de Miguel Ángel Pérez Priego (“Variantes de imprenta en la poesía del Marqués de Santillana”, pp. 159-169) e Isabella Tomassetti (“Del impreso al manuscrito: la versión castellana de los *Amorum emblemata* de Otto Vaenius [1608]”, pp. 211-226) ofrecen un campo atractivo para la crítica textual por su naturaleza interdisciplinaria, donde la posibilidad de compulsar el texto conservado a través de sus testimonios textuales se nutre con la evidencia conservada en manifestaciones plásticas, como el retablo o el emblema. Las variantes que arroja el *Retablo de los Gozos de Santa María* de unos versos del Marqués de Santillana y la versión castellana de los *Amorum emblemata* de Otto Vaenius, respectivamente, resultan de interés filológico e histórico para la reconstrucción de las obras.

La atención al contexto histórico de cada composición es una constante en este monográfico cuando las variantes entre los testimonios arrojan datos sobre algún acontecimiento o circunstancia de la época, como corresponde a una poesía nacida y fortalecida dentro de la convivencia cortesana. Aquí, resultan pertinentes preguntas como qué familia despuntaba en cierto momento, cómo cambiaban los títulos de nobleza, cómo era la relación del poeta con un mecenas y otro, quién es el personaje al que se refiere alguna dedicatoria o verso o qué tan verdadero resulta que la Iglesia católica censuraba algunas expresiones poéticas. Sin embargo, los resultados no son siempre nítidos para la historia. Cristina Almeida Ribero (“Pervivencia y variación de un texto del *Cancioneiro geral*: las coplas heráldicas de João Rodriguez de Sá en doce manuscritos de los siglos XVII y XVIII”, pp. 173-190) admite en las conclusiones de su trabajo que no siempre se puede encontrar una oportunidad con respaldo historiográfico

tras el análisis de las variantes: “excepto cuando se trata de una especificación aclaradora, no es fácil entender la lógica subyacente a estos cambios, de los cuales no resulta, contra lo que podría esperarse, la adecuación del texto a una nueva realidad política” (p. 187). El esfuerzo por emparentar la trama del hecho histórico con los resultados del análisis filológico, no obstante, se nota. Hay otros trabajos en cuyas conclusiones resulta más explícita cierta coherencia entre la variación del texto y el contexto, como el de Álvaro Bustos Táuler (“Variantes impresas de autor: los dos estadios del cancionero de Montesino [Toledo, 89AM y 08AM]”, pp. 13-34), donde, a partir del análisis comparativo entre las *Coplas de diversas devociones* (ca. 1485) y su *Cancionero* de 1508, demuestra que la responsabilidad de los cambios puede atribuirse al mismo Montesino. Enfocado en las variantes de autor, como se haría en un análisis de crítica genética en un corpus de autores modernos y contemporáneos, Bustos Táuler muestra el significado de un cambio de destinatario en el *Cancionero* de Montesino o la modificación de ciertos temas que veinte años después ya estaban obsoletos o valía la pena censurar para adecuarlos a nuevos públicos.

Varios de quienes colaboran en esta selección coinciden, desde distintas perspectivas, en la importancia de géneros consolidados gracias a la imprenta. Isabella Tomassetti, quien sigue a López Poza en su definición de la literatura emblemática como “el género impreso por excelencia” (p. 222), debido a la estrecha relación entre texto e imagen, expone bien la problemática que supuso para Luis de Toledo la traducción y recreación de la obra, conservada hoy sólo en versiones manuscritas cuya relación con los impresos resulta difícil determinar. El tema vuelve a aparecer, con más fuerza, en la segunda parte del libro, dedicada al Romancero, donde se advierte la relevancia que tuvo la imprenta en la evolución del género: primero, para seleccionar obras pertinentes del corpus oral que pasarían a la letra de molde; luego, para darle un giro al concepto de *variatio* de los manuscritos y convertirlo en las *errata* de los impresos; al final, para subrayar la importancia del pliego suelto en la constitución del formato más ambicioso del romancero. Vicenç Beltran (“El Romancero: de la oralidad a la imprenta”, pp. 249-265) demuestra el carácter selectivo de la imprenta a través de un perspicaz estudio de los romances fronterizos anteriores a la guerra de Granada, recludos en la tradición oral más popular hasta que “las circunstancias políticas de la Monarquía o las preocupaciones de la sociedad por los sucesos coetáneos fueron propicias, emergieron de esta tradición (del folklore, diríamos hoy) para ocupar las páginas del vehículo de cultura escrita más comprometido con la propaganda, el pliego suelto” (p. 261). Virginie Dumanoir (“De un impreso a otro: *variatio* y *errata* romanceriles”, pp. 267-290) enfoca el problema desde la perspectiva de la *variatio* propia de los manuscritos, donde cada copia significaba una nueva

oportunidad de sorprender al público; esta variedad, de cara a las tendencias uniformadoras de la imprenta, se convierte en *errata* que debe solucionarse por medio de una selección más acuciosa, de modo que lo que era *variatio* apreciada se transforma en *errata* que debe corregirse en las subsiguientes impresiones. Mario Garvin (“La lógica del pliego suelto. Algunos apuntes sobre la materialidad en la transmisión poética”, pp. 291-304), por su parte, subraya las limitaciones de la *stematica* a la hora de analizar el pliego suelto y centrarse en las variantes, porque no se resuelve una paradoja fundamental de la solidaridad entre romances y pliegos sueltos, según la cual “los romances cambian incluso cuando no cambian” (p. 295), desde experimentos tipográficos (el romance distribuido en tres columnas) hasta intenciones editoriales muy distintas, como el pliego que, encabezado por un grabado con una escena de caballeros en sus monturas y acompañados por pajes, remite al ámbito de la naciente literatura caballeresca y al de los pliegos sueltos de tema carolingio. Por último, Alejandro Higashi (“Función de la microvariante: del pliego suelto al *Cancionero de romances*”, pp. 305-324) estudia las variantes de composición o microvariantes, aquellos usos tipográficos que por su naturaleza accidental (pues se han cometido al hilo de la composición dentro de la imprenta) permiten reconstruir la idea general de “corrección” que subyace a las buenas intenciones de impresores como Martín Nucio cuando emprende la tarea de recopilar pliegos sueltos que sirvan de base a su *Cancionero de romances*. De la mano con la bibliografía material, la teoría de los géneros editoriales se muestra prometedora para conocer a fondo ciertos cambios en la tradición, derivados no de la inspiración poética, sino de aspectos editoriales.

Otra tendencia visible en los trabajos reunidos es la desconfianza en la preeminencia que debe conservar la *princeps* sobre los otros testimonios. Las variantes entre impresos y manuscritos a veces ilustran que, contrario a lo que se piensa, aunque suele concederse mayor prestigio a los impresos, los manuscritos podrían tener mejores lecciones. Como en la edición crítica no hay fórmulas absolutas, también puede ocurrir el caso contrario. De ahí que sea fundamental un examen de los distintos tipos de errores (o variantes) y que se tome al amanuense, al cajista y al corrector como posibles responsables del error. Los errores del copista, por ejemplo, o lo que Juan Paredes llama “el comportamiento del copista” en su trabajo (“Del manuscrito al impreso: variantes y errores de transcripción [cancioneros gallego-portugueses]”, pp. 141-158), permite formarse una idea de las circunstancias particulares en las cuales se desarrolló el proceso cuando la lengua materna de los copistas difería de la de su modelo (tema fundamental para entender la transmisión de los cancioneros gallego-portugueses). En el ámbito portugués, Sara Rodrigues de Sousa (“Derivaciones manuscritas del *Cancioneiro geral*, de Garcia

de Resende: el manuscrito CXIV/1-41 de la Biblioteca Pública de Évora”, pp. 193-210) se refiere a la *princeps* de 1516 como a “una posible variante impresa de textos cuya existencia puede haber dejado, en algunos casos, otras huellas materiales” (p. 194), cuya evidencia manuscrita permite a la autora cuestionar la preeminencia del impreso con un trabajo que siembra muchas dudas respecto a la selección de autores, las constantes reelaboraciones textuales, la promoción de unos autores a costa de otros nombres que habían quedado omitidos en la tradición manuscrita y, de forma general, sobre el valor de las variantes manuscritas, desatendidas por la valoración del impreso, que parece no del todo definitivo. María D’Agostino (“¿‘De carne de ángeles’ o ‘Con grande perfección hechas’? La poesía de Juan Fernández de Heredia del manuscrito a la versión impresa”, pp. 35-60) demuestra la superioridad de los testimonios manuscritos en cuanto a la conservación de composiciones que no pasaron al impreso de 1562, preparado en su opinión para burlar la vigilancia inquisitorial. En una lógica diferente, pero complementaria, Nancy F. Marino (“Las poesías olvidadas de Juan Fernández de Heredia: entre el *Cancionero general* y la edición impresa de 1562”, pp. 95-104) estudia lo que podría ser el cancionero más temprano del autor y otro testimonio de la parcialidad con la que se trata su obra poética en el impreso de 1562. En su colaboración, Manuel Moreno (“El canon de Mena en la imprenta”, pp. 119-140) presenta un estudio de conjunto sobre la paulatina formación del corpus de Juan de Mena en la imprenta, con atención especial a los poemas menores que, en hipótesis del autor, debieron haberse transmitido como meros textos de relleno para completar los cuadernillos de obras mayores y más prestigiosas como el *Laberinto de Fortuna* o la *Coronación*, de modo que no es raro que el sentido de la transmisión vaya unas veces del impreso al manuscrito. En su contribución, María Mercé López Casas (“Las variantes de imprenta en la edición *D* de Ausiàs March [Valladolid 1555]”, pp. 79-94) presenta un estado de la cuestión de las variantes en el testimonio impreso de 1555, procedente con toda seguridad de la edición de Carles Amorós, cuya ordenación y clasificación (reinterpretación y enmienda, selección de lecciones de otros testimonios y creación de nuevas lecciones sin apoyo documental) permite advertir la relativa facilidad con la que los impresores asumían la tarea de mejorar una obra en el tránsito de una nueva impresión.

En un par de casos, autoras y autores coinciden en otorgar un voto de confianza a la equidad entre manuscritos e impresos, condición que parece haber quedado implícita para los lectores del período según los resultados de diferentes análisis en la obra de autores muy distintos. Así, María Jesús Díez Garretas (“La transformación textual en la *Confesión rimada* de Fernán Pérez de Guzmán: las variantes de los impresos”, pp. 61-78) impulsa los cinco testimonios de la

Confesión rimada: tres manuscritos y dos impresos. En un recorrido a través de ejemplos escogidos por su claridad, Díez Garretas muestra que los impresos debieron de haberse basado en un estadio anterior hipotético, demostrado durante la compulsa que no proceden de ninguno de los tres manuscritos conservados y que, pese a su cercanía como miembros de la misma rama del *stemma*, el texto de 86*RL se distingue por ser el más cuidadoso y conservador. Andrea Zinato (“De VM1 a los impresos: autores, textos y variantes”, pp. 227-246) recuerda, por su parte, un trabajo previo donde demostró que el cancionero de Hernando del Castillo “comparte sólo 23 textos con uno, más o todos los cancioneros de la familia *an*, es decir, una aportación mínima” (p. 228); en esta nueva incursión, su interés por el tema de la autoría de las obras lo conduce a estudiar las causas contextuales probables detrás de la selección de los autores en los manuscritos para inferir las modas editoriales y poéticas del momento, como el contraste entre la *antigua poetría* española frente al estilo veneciano.

Quisiera subrayar la riqueza de contar con un conjunto de visiones y resoluciones sobre problemas compartidos por quienes editan cancioneros y romanceros en un libro compuesto de partes muy diversas, unidas por un sistema eficiente de vasos comunicantes. Constituido desde la práctica y la sabiduría diaria del trabajo en los archivos, *La poesía en la imprenta antigua* despliega ante los lectores un catálogo de las múltiples situaciones donde se gestan las variantes, de la errata manuscrita a las decisiones editoriales expresas, para sembrar la desconfianza sobre la autoridad de los impresos y, de forma simultánea, proponer patrones de conducta dentro de las imprentas que nos permiten entender mejor el panorama general donde se insertaron los cancioneros y romanceros de la época.

KARINA ZAMORATEGUI

Universidad de Roma “La Sapienza”

ANTONIO GARGANO (dir.), MARÍA D’AGOSTINO y FLAVIA GHERARDHI (eds.), *Difícil cosa el no escribir sátiras. La sátira en verso en la España de los Siglos de Oro*. Academia del Hispanismo, Vigo, 2012; 350 pp.

El volumen reúne once artículos que tienen por objetivo estudiar las diferentes etapas del género satírico en España durante los siglos XVI y XVII. Cada trabajo está elaborado a partir del análisis de casos que los críticos han considerado ejemplares y que han seleccionado desde un punto de vista diacrónico al aproximarse a los textos. En su mayoría, el grupo de hispanistas e italianistas comienza por admitir, en su momento, el problema de la cuestión genérica, tema que no