

El manuscrito como transmisor de las humanidades en los Siglos de Oro

Cuando se habla de la cultura medieval se suele caer en una exageración explicable, si se quiere, porque los medievalistas intentan, con toda razón, corregir la imagen de una etapa bárbara y oscura que contrasta con la Antigüedad clásica y el Renacimiento, sustituyéndola por la de un largo periodo de actividad intelectual, aunque restringida a medios monásticos y universitarios, sin la cual la cultura moderna no sería lo que es. Ahora bien, prescindiendo de las escuelas filosóficas, y de los escritores o tratadistas más importantes, conviene recordar dos hechos: la Edad Media no supuso, desde el punto de vista humanístico, una época creadora, salvo en casos contados. Aquella actividad intelectual, en gran medida, se redujo a una transmisión de saberes consistente en copiar, traducir y glosar. Cada biblioteca monástica poseía un número de códices preciosos cuya conservación era problemática, por lo que urgía copiarlos, reproducirlos, lo más posible. Incontables frailes dedicaron así sus vidas a esa tarea artesanal del pendolista, intermedia entre la del amanuense y la del dibujante, y gracias a su esfuerzo muchas cosas han podido preservarse y llegar hasta hoy. El otro hecho, conectado con éste, es que en la Edad Media no había, o apenas había, papel, invento lejano que no se aclimató

Antonio Carreira. Doctor en Filología Románica (Universidad Complutense de Madrid), catedrático de Lengua y Literatura Españolas, Instituto Calatalifa (Villaviciosa de Odón, Madrid).

El soporte de los textos era el pergamino, tan caro y escaso que a veces se aprovechaba escribiendo primero en renglones horizontales y luego en otros perpendiculares.

en Occidente hasta el siglo xv.¹ El soporte de los textos era el pergamino, tan caro y escaso que a veces se aprovechaba escribiendo primero en renglones horizontales y luego en otros perpendiculares. Hoy nos cuesta trabajo imaginar ese mundo casi sin papel, o sin escritura, en el que, no habiendo nada que leer, apenas nadie sabía hacerlo. Dicho de otra forma, aprender a leer carecía de utilidad. Un entremés cervantino, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, obra no ya medieval sino de comienzos del siglo xvii, pone en escena a un rústico, Humillos, que presume de no saber leer ni él ni nadie de su linaje. El texto es irónico: Cervantes se ríe de quienes creen que leer es arriesgado porque lleva a la herejía, y propio de judíos, gente que está siempre dando vueltas a un único libro. Pero la propia burla demuestra que la creencia era vulgar y estaba difundida. Un siglo antes tendría menos sentido, y siglo y medio antes no tendría ninguno, porque analfabetos eran la mayor parte de los nobles y monarcas, alguno de los cuales sólo llegaba a estampar su firma con mucho trabajo, y quizá sacando la lengua.

La Edad Media, simplificando algo, se nos muestra, pues, como un filtro que deja paso a unas cosas y retiene otras muchas de las legadas por la Antigüedad. Entre las que no pasaron están, por ejemplo, la mayor parte de las obras helenísticas conocidas por Focio y otros sabios bizantinos, de las cuales sólo poseemos extractos y vagas noticias. Pero también las propias creaciones verbales de la Edad Media han perecido en gran número: de los cantares de gesta que se compusieron en Castilla apenas ha sobrevivido uno, y por milagro, en un códice tardío también único. Del teatro y de la lírica anteriores al siglo xv no queda prácticamente nada, salvo fragmentos como los de las jarchas, salvados por azar y de lectura controvertida a causa de la transliteración y de su falta de vocales breves. La Edad Media, en cuanto a vida cotidiana y artes temporales, tiene así mucho de pre-

¹ Cf. Agustín Millares Carlo. *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*. México: Fondo de Cultura económica, 1981, p. 23-25.

histórica, no por la inexistencia sino por la marginalidad de la escritura.

La imprenta, desde mediados del siglo xv, contribuyó más que ninguna otra invención a alfabetizar el mundo occidental. Con ella empieza la llamada galaxia Gutenberg, expresión también algo hiperbólica, porque la letra impresa tardó mucho en ser dominante. Tuvo, en cambio, ese efecto menos conocido de asentar la escritura y la lectura como dos actividades esenciales del espíritu humano. Quevedo escribió un célebre soneto en elogio de la lectura, aquel que comienza: "Retirado en la paz de estos desiertos, / con pocos pero doctos libros juntos, / vivo en conversación con los difuntos / y escucho con mis ojos a los muertos", mérito que él atribuye a la imprenta.² Esto, en principio, no es del todo cierto, ya que a los muertos se los puede escuchar gracias a la escritura, aun sin mediar la imprenta, y tal cosa, como veremos, era muy común en tiempo del propio Quevedo; pero es verdad, en el fondo, que fue la imprenta la que democratizó la lectura, antes reservada a unos cuantos exquisitos, poniendo los libros al alcance de todas las fortunas y haciendo que la letra, cualquier letra, desde la tallada a cincel en una piedra hasta la impresa con caracteres góticos o humanísticos, llegase a ser algo familiar, que todos manejaban en multitud de ocasiones. Aún así, hubo que esperar bastante a que se enseñara a leer a las mujeres, que en las escuelas aprendían únicamente a coser y bordar.

Esa contraposición entre lo popular y lo refinado, que hoy podemos cifrar en la edición barata, de bolsillo, y la de bibliófilo, impresa en buen papel y de corta tirada, existió ya en los siglos xvi y xvii entre los libros impresos y los libros de mano, como entonces se denominaba a los manuscritos. Éstos, curiosamente, presentaban ciertas ventajas, sobre todo en el género lírico: la primera es que el colector podía seleccionar las obras de su gusto dejando fuera las otras, y haciendo un cancionero, por así decirlo, a la

² Cf. Jesús Neira. "El sentido de la lectura en Quevedo". En *Archivum*, xxvii-xxviii. Oviedo: 1977-1978, p. 37-50; E. Carilla. "Quevedo y su soneto Desde la Torre". En *Philologica Hispaniensi in honorem Manuel Alvar*. Madrid: Gredos: 1986, iii, p. 47-60; D. Villanueva. *La poética de la lectura en Quevedo*. Manchester: University, 1995; A. Carreira. "Quevedo y su elogio de la lectura". En *La Perinola*, 1. Pamplona, 1997, p. 87-97.

El libro impreso, sin negar su utilidad, fue visto a veces con recelo, no sólo por atribuirle mayor descuido, sino también porque se había convertido en mercancía.

propia medida. La segunda es que en la transmisión y confección de tales manuscritos no intervenía más censura que la de los sucesivos propietarios, con lo cual quedaban a salvo géneros peligrosos, como las sátiras personales y políticas, o la poesía erótica, que abundan en ellos extraordinariamente.

Pero hay otro aspecto del código que no se puede olvidar, y es su carácter de objeto precioso, raro, que pocos poseen. Muchos textos de aquel tiempo dejan entrever que hubo cierta devoción por el manuscrito, que los autores competían por alcanzar el más preciado, el más fiable, pues para ellos, en resumen, la verdad de los textos se encontraba antes en el manuscrito que en el impreso. El colmo de la fidelidad lo representaban, naturalmente, los autógrafos; luego venían los idiógrafos, los apógrafos y demás, que eran coleccionados con fruición por eruditos y aficionados. El libro impreso, sin negar su utilidad, fue visto a veces con recelo, no sólo por atribuirle mayor descuido, sino también porque se había convertido en mercancía: el libro debía ostentar su precio en la tasa que figuraba obligatoriamente, con el privilegio y la aprobación eclesiástica, en su pliego inicial. Los manuscritos, en cambio, cuando se vendían eran más caros, y lucían ese prestigio de lo hecho a mano frente a lo reproducido mecánicamente y dirigido al vulgo. Por todo ello hubo escritores que se negaron a imprimir sus obras, e incluso miraron con desdén a quienes hacían gemir las prensas. Hay que tener en cuenta que la intervención de los autores en la génesis del libro impreso era mucho menor que en nuestros días, por ello el libro pasaba por ser algo más manipulado y menos controlado que el manuscrito, en líneas generales. Volviendo a Cervantes, recordemos que en el capítulo 23 de la primera parte del *Quijote* aparece Sancho sin burro, porque, según dice, se lo había robado el galeote Ginés de Pasamonte, aunque tal hecho no se menciona con anterioridad. Cervantes, en la segunda parte, echa la culpa del des-

cuido al impresor. En la segunda edición intentó resolverlo con un largo párrafo que describe el robo. Pero el párrafo se insertó en un lugar equivocado, de tal forma que en esa edición y sus derivadas hay unas páginas en las que no se sabe bien si Sancho tiene o no calbaldura. Huelga decir que si algún día se encontrara el manuscrito original de la novela, podríamos aclarar ése y otros pasajes que han hecho verter tinta a los cervantistas. Lo que demuestra el episodio es que Cervantes no corrigió pruebas de la primera ni de la segunda edición de su novela, ni vigiló en ningún momento lo que hacía Juan de la Cuesta. Los libros se elaboraban en la imprenta, pero el autor no trataba con ella sino con el librero, que es quien le pagaba, a él y al impresor. Los libreros, durante mucho tiempo, además de vender libros los editaban; equivalían, pues, a nuestros modernos editores. Lo cierto es que el funcionamiento de las imprentas antiguas es bastante diverso del actual, y depende en gran medida del manuscrito mismo: si está o no bien organizado, si su letra es clara o enrevesada, si lleva tachaduras, citas en otras lenguas, etcétera; los cajistas tenían prisa y escasa preparación humanística, y no pocas veces, después de tirados unos pliegos, advertían un error, iban al plomo, lo corregían y seguían imprimiendo, con lo cual ejemplares de la misma tirada no coinciden. Hubo una institución oficial, mucho tiempo vinculada a la familia de los Murcia de la Llana, que era la del corrector de erratas, a quien se pagaba para que los impresos concordasen con los originales aprobados para publicación, y así aparecen salvadas algunas, en el primer pliego de muchos libros, que era por ello, obligatoriamente, el último en imprimirse, y llevaba paginación aparte. Pero todo parece indicar que se consideraba un trámite de poca importancia, porque la mayoría de ellas subsisten.

Aparte de eso se dio también en el Siglo de Oro un auténtico furor papelista: los papeles, cualesquiera





ra que fuesen, adquirieron prestigio. Hoy decimos un papel, y la expresión es neutra o casi despectiva, debido a la avalancha de letra impresa que todos sufrimos a diario. Entonces, según se ve en el teatro áureo, papel significaba algo importante, un billete, carta, poema, en resumen, un texto de contenido interesante, digno de ser leído. Un rey papelista, Felipe II, fue quien más hizo por reunir y conservar todos los documentos concernientes a la inmensa monarquía hispana en el castillo de Simancas, y allí están, desde el siglo XVI, perfectamente conservados, a cubierto de incendios, humedades, robos o deterioros por cualquier causa, montañas de legajos de valor histórico inestimable.³ Más tarde, eruditos como don Jerónimo de Mascarenhas, obispo de Segovia, o el genealogista don Luis de Salazar y Castro, reunieron, copiaron y clasificaron miles de manuscritos de asunto heráldico, histórico o anecdótico, que son una mina de datos y noticias aún sin agotar. Toda esa enormidad de materiales, a los que se deben agregar multitud de relaciones diplomáticas, cartas, crónicas, informes civiles, militares y eclesiásticos, como las célebres Relaciones topográficas ordenadas por el propio Felipe II, la correspondencia entre Felipe IV y sor María de Ágreda, de volumen impresionante, códices y códices dedicados a los asuntos más dispares, desde los más graves hasta los, a nuestro juicio, más banales, como las disputas en torno a la Inmaculada Concepción, los desagravios por ciertos sacrilegios, para no hablar de los interminables procesos incoados por la Inquisición de Cuenca, Toledo, Sevilla, el Archivo de Indias, donde se registraba todo cuanto concernía al comercio y gobierno de tales partes, las cartas de jesuitas, llenas de chismes interesantísimos, que ocuparon seis gruesos volúmenes al imprimirse en el siglo XIX, los *Avisos* de Pellicer y Barrionuevo, las *Cartas* de Almansa y Mendoza, todo ese océano de materiales donde yace gran parte de la historia y también de la intrahistoria, o historia menuda, de medio

³ En rigor, la idea viene de tiempos de Fernando el Católico. Cf. F. Rodríguez Marín. *Guía histórica y descriptiva de los Archivos, Bibliotecas y Museos arqueológicos de España*. Madrid, 1916-1921, 827 p.

mundo durante los siglos XVI y XVII, ha usado casi en exclusiva el manuscrito, en una época en que las imprentas trabajaban sin descanso. No hará falta recordar que los archivos parroquiales y los de protocolos notariales, desde su origen hasta hace pocos años, funcionaron sólo con manuscritos, y no se puede dar un paso en los terrenos histórico, biográfico, político y económico sin consultarlos, como tampoco sin acudir al *Diccionario bibliográfico-histórico de los antiguos reinos, provincias, ciudades, villas, iglesias y santuarios de España*, publicado por Tomás Muñoz y Romero en 1858, donde se enumeran cuantos textos pudo conocer su autor relativos a localidades y comarcas del país, la mitad de los cuales, como mínimo, eran manuscritos cuando él los describió, y entre ellos abundan los redactados en los siglos que ahora nos ocupan.

Hay una zona de la literatura áurea que cuenta con abundantes impresos: los relatos, informes, crónicas y gacetas relativos a los viajes de españoles por todo el mundo, y que constituyen una parcela importantísima de nuestro pasado, si bien conocida por los especialistas, apenas visitada por los aficionados a las humanidades. Un erudito del siglo XVII, don Antonio de León Pinelo, elaboró y publicó una bibliografía titulada *Epítome de una Biblioteca oriental y occidental* (1629) que, enormemente ampliada en el siglo XVIII por don Andrés González de Barcia, describe miles de obras conocidas respecto a tal actividad de los españoles.⁴ Muchas de esas obras eran manuscritos de todos los tamaños imaginables, y de ellas sólo una pequeña cantidad ha superado ese estadio. En algún trabajo sobre este asunto hemos recordado que nuestro país no posee nada parecido a la Hakluyt Society inglesa, que se dedica, desde hace mucho, a recabar y publicar cuanto los ingleses han navegado, descubierto, conquistado, explorado y observado por el mundo adelante. Si se juzga por tal anomalía se obtiene la impresión, tristemente cómi-

Hay una zona de la literatura áurea que cuenta con abundantes impresos: los relatos, informes, crónicas y gacetas relativos a los viajes de españoles por todo el mundo, y que constituyen una parcela importantísima de nuestro pasado.

⁴ Esta versión ampliada (1737-1738), ya reproducida en facsímil, consta de tres tomos: el primero reúne los escritos acerca de las Indias Orientales, el segundo, los de las Indias Occidentales, y el tercero, los tratados acerca de geografía y viajes.



Unidad Nacional de Investigación
 Instituto de Investigación de este
 La reprografía de este
 o el disfrute de este

ca, de que hay imperialismos buenos y otros malos, porque a muchos españoles su propio pasado los avergüenza hasta el punto que no quieren saber nada de él. España, decía Caro Baroja, tiene una increíble capacidad de olvido, autodesprecio y desestima de sus mejores valores. Y sin embargo, bastaría con asomarse al legado cultural dejado por otras potencias en sus ex colonias, y compararlo con el dejado por nuestros paisanos, para curarse el complejo. Pues bien: parte del legado es precisamente ese inmenso tesoro bibliográfico, que revela cosas tan peregrinas como que, muchos siglos antes de la guerra de Vietnam, había ya españoles que andaban por aquellas tierras y escribían libros sobre ellas; como escribían sobre Filipinas, Japón, la China, el Tíbet, la India, Persia, Arabia, Etiopía, las islas Molucas, el mar Caspio, el río Volga, sin dejar rincón de Europa y América, porque de nuestros antepasados podría decirse lo que dijo Camões de los portugueses: que si más mundo hubiera, allá llegarán. Todas esas andanzas, que tienen muy poco que envidiar a las de los ingleses, no nos dicen nada porque nuestra incuria depende de nuestro sistema educativo, y nuestro sistema educativo depende de políticos incultos, y unos y otros carecemos de la curiosidad y la energía necesarias para romper el círculo vicioso. Hoy, de lo escrito nos interesan casi en exclusiva las novelas que obtienen premio, y si se convierten en película, mejor. Todo lo demás, manuscrito o impreso, cubierto de polvo en archivos y bibliotecas, espera generaciones y tiempos mejores que los nuestros.

Dejando esto a un lado, si nos atenemos a lo estrictamente literario, hay que distinguir mucho entre los géneros, porque unos requieren más que otros el concurso de la imprenta. Como ha dicho Fernández Montesinos, no se concibe que alguien escriba una novela de las dimensiones, por ejemplo del *Quijote*, y no piense en imprimirla, ya que la novela es un género que se dirige a un público amplio y no espe-

cialmente formado. A pesar de ello, extensos libros de caballerías, empezando por *El caballero Cifar*, que es del siglo XIV, circularon manuscritos mucho tiempo antes de estamparse, y hace poco se ha publicado otro compuesto en 1599, cuando Cervantes arremetía contra el género y escribía unas novelitas ejemplares que, todavía inéditas, amenizaban la sobremesa del cardenal Niño de Guevara, arzobispo de Sevilla. En el mismo *Quijote* nos habla de un ventero que guardaba manuscritas varias de ellas en una maleta, y, aunque analfabeto, se deleitaba con ellas cuando alguno de sus huéspedes sabía y quería leerlas de la manera como se solía leer en aquellos tiempos, en voz alta. También a la hora de plantearse el posible autor del *Lazarillo* se ha esgrimido el nombre de un fraile en cuya celda se habría encontrado manuscrito: probablemente no se trata del autor, sino de alguien que por alguna razón prefirió copiar el impreso.

Hay un género típicamente renacentista, el diálogo humanístico, que se inició y difundió con muy escasa participación de la imprenta. No vamos a recordar ahora su evolución y taxonomía, pero sí que en él se encuentran obras maestras tan formidables como el *Diálogo de la Lengua*, de Juan de Valdés, o el anónimo *Viaje de Turquía*, uno de los libros más cáusticos e inteligentes del siglo XVI; ambos permanecieron inéditos hasta nuestros días. No se puede generalizar, pero algo tendrá que ver con el fenómeno el que ideas audaces, cuando no disolventes, variedad de perspectivas y pareceres, se expusieran en tales diálogos ya desde los de Erasmo, y naturalmente la teocracia no era partidaria de tanta apertura. He ahí cómo el manuscrito vino a representar en ciertos casos un reducto de libre pensamiento frente al impreso, más conformista y domado por la censura. Los estudiosos del diálogo han hecho inventario de los conocidos: sólo en el siglo XVI hay 173, desde los muy breves a los que ocupan varios volúmenes.⁵ No conocemos inventario de los del siglo XVII, donde el género se

A la hora de plantearse el posible autor del *Lazarillo* se ha esgrimido el nombre de un fraile en cuya celda se habría encontrado manuscrito: probablemente no se trata del autor, sino de alguien que por alguna razón prefirió copiar el impreso.

⁵ Cf., por ejemplo, Jesús Gómez. *El diálogo en el Renacimiento español*. Madrid: Cátedra, 1988, p. 217-230.

Los orígenes del teatro no sólo están vinculados al manuscrito, sino que siguieron estándolo mucho tiempo, a todo lo largo del siglo xvii.

practicó bastante. De todos ellos puede decirse que buena parte no han sido editados hasta los últimos siglos, otros permanecen manuscritos, y hay noticia de varios más perdidos.

Los orígenes del teatro no sólo están vinculados al manuscrito, sino que siguieron estándolo mucho tiempo, todo a lo largo del siglo xvii. Sabemos que los poetas, es decir, los dramaturgos, vendían sus manuscritos a los autores, como se llamaba a los empresarios, y no volvían a verlos hasta mucho más tarde, si por casualidad caía en sus manos alguna copia, tan alterada que les costaba trabajo reconocer la propia obra: "Mis comedias andaban tan perdidas —dice Lope de Vega—, que me ha sido forzoso recibirlas como padre y vestirlas de nuevo, si bien fuera mejor volverlas a escribir que remediarlas".⁶ Como se sabe, el concepto de propiedad intelectual no existía, por lo que un empresario que compraba una comedia se consideraba con derecho de hacer en ella variaciones a su antojo, para halagar al público o adaptarla a las conveniencias de su compañía. Por ello el propio Lope, harto de ver sus textos estragados y los ajenos impresos bajo su nombre, decidió ocuparse de imprimirlos, desde la Parte ix de sus comedias (recuérdese que cada parte constaba de doce), aprovechando que su amo, el duque de Sesa, coleccionaba obras y cartas de su secretario. Es de gran interés repasar los prólogos y las dedicatorias de Lope por las noticias que dan, muy de primera mano, acerca de la circulación y avatares de los originales. En una de ellas, dirigida a su hijo en 1620, dice haber escrito "novecientas comedias, doce libros de diversos sujetos, prosa y verso, y tantos papeles sueltos de varios sujetos que no llegará jamás lo impreso a lo que está por imprimir".⁷ El Fénix aún había de vivir quince años más, y el volumen de su obra manuscrita e impresa, ya considerable, se hizo descomunal. Pero al margen de ese hecho inusitado, Lope, en otra dedicatoria, pide que se destierren "de los teatros unos hom-

⁶ *Las dedicatorias de partes XIII-XX de Lope de Vega*. Ed. de T. E. Case. Valencia: Estudios de Hispanófila, 1975, p. 70-71 de *Santiago el Verde*.

⁷ *Las dedicatorias...*, p. 105 de *El verdadero amante*, en la parte xiv.

bres que viven, se sustentan y visten de hurtar a los autores las comedias, diciendo que las toman de memoria de sólo oír las".⁸ Recuérdese que cuando se decía *autores* se quería decir representantes. En principio, pues, los despojados por los llamados "memorillas" eran los empresarios, que habían pagado por la comedia la cantidad estipulada. Pero también el hurto alcanzaba a los poetas; de hecho, varios de los entremeses atribuidos a Quevedo se han transmitido de esa forma. Sigue diciendo Lope:



Esto no sólo es en daño de los autores, por quien andan perdidos y empeñados, pero, lo que es más de sentir, de los ingenios que las escriben; porque yo he hecho diligencia para saber de uno de éstos, llamado el de la gran memoria, si era verdad que la tenía; y he hallado, leyendo sus traslados, que para un verso mío hay infinitos suyos, llenos de locuras, disparates e ignorancias, bastantes a quitar la honra y opinión al mayor ingenio en nuestra nación, y las extranjeras, donde ya se leen con tanto gusto.⁹

En otro lugar nos aclara que hubo una guerra entre los empresarios y los libreros, porque aquellos se quejaban de que los dramaturgos publicasen sus obras después de habérselas vendido. Y también algunos dramaturgos se querellaron contra los libreros que las publicaban sin contar con ellos, tal como llegaban a sus manos, pleito que los ingenios perdieron, porque se falló que, una vez que habían cobrado el precio de ellas, ya no les pertenecían. Al fin se alcanzó un acuerdo, por el cual los libreros no podrían imprimir comedias sin avisar al poeta para que las corrigiese, pero todo indica que en muchos casos no fue respetado.¹⁰ Este conflicto, naturalmente, no contribuyó al prestigio de la imprenta. Por otra parte, hubo también la costumbre de la reescritura, no sólo por los poetas, que corregían y actualizaban sus obras viejas, sino por parte de otros ingenios que se dedica-

⁸ *Las dedicatorias...*, cit. p. 55 de *La Arcadia*.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Prólogo a la Parte xvii, reproducido por T. E. Case en *Las dedicatorias...*, p. 160.

ban al plagio puro y simple, metiendo baza en las comedias ajenas y vendiéndolas o publicándolas como si fuesen de su minerva, con título cambiado. Como se ve, hay en la transmisión manuscrita del teatro áureo una auténtica picaresca, que no se da en los otros géneros, o se da en mucho menor medida, porque el dramático era el único que proporcionaba dinero. En cuanto al volumen que pudo alcanzar tal transmisión, bastará un dato para hacernos una idea: en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional se conservan 4 471 piezas dramáticas anteriores al siglo XIX, en su mayoría del siglo XVII, aunque las copias sean posteriores, cosa que para nuestros efectos es irrelevante, ya que se hicieron sobre dechados de aquel tiempo. Estas obras están descritas con detalle en la segunda edición del *Catálogo* elaborado por don Antonio Paz y Mélia. Pero, según es notorio, comedias y entremeses manuscritos del Siglo de Oro existen en todas las grandes bibliotecas, como la del Institut del Teatre de Barcelona, la de Menéndez Pelayo en Santander, la de Bartolomé March en Palma de Mallorca, la Palatina de Parma, la de la Hispanic Society de Nueva York, la British Library y muchas otras de Portugal, Francia, Italia y otros países: se han encontrado comedias manuscritas de Calderón hasta en la República Checa.

Recogiendo ahora algo de lo apuntado antes, veamos qué sucede con la poesía lírica en los Siglos de Oro, prescindiendo de la épica, menos representativa. En principio, el sistema seguido es muy similar al medieval: los poetas, según van escribiendo, más pronto o más tarde, pasan o hacen pasar en limpio sus borrones, y los van agrupando u organizando, posiblemente no en carpetas como hoy, sino trasladándolos a códices, tal vez a cuadernillos susceptibles de ser cosidos y encuadernados. Muchos de los conservados muestran en blanco varios folios o varios cuaterniones (cuadernillos de ocho folios, es decir, 16 páginas), lo que acredita que podían coserse

incluso antes de estar escritos, aunque esta práctica presenta obvios inconvenientes. Hoy estamos acostumbrados a cuadernos o libros con lomo cortado y pegado, lo que en inglés se llama *paperback*, y cuando un libro pierde alguna página la pegamos con algún producto. Los antiguos cosían los pliegos para que eso no ocurriese y, como es sabido, ponían reclamos al pie de cada plana para que, si por accidente se desgarraba algún folio, se supiera que el texto estaba incompleto. Esta costumbre de escribir ya en códices y no en papeles sueltos explica cosas que nos sorprenden. Algo tan sencillo como una ficha, o cédula de cartulina, como se denominó antes, que estuvo en uso hasta no hace mucho, no se empleaba entonces, y así un lexicógrafo como Covarrubias va paciente-mente redactando las entradas de su *Tesoro* una tras otra, en varios casos define de nuevo una voz sin advertir que ya había aparecido antes con otra grafía, y apenas hace referencias internas porque ni sabe lo que va a escribir ni tiene a la vista lo escrito, o al menos no le resulta fácil consultarlo. La obra adquiere, pues, un carácter mucho más lineal, como el discurso hablado, debido a que su soporte gráfico es un *continuum* en el que apenas cabe hacer correcciones ni reajustes. Algo similar se observa en los cancioneros poéticos: si el poeta sigue vivo, o si se espera obtener más texto de su obra cuando ha fallecido, el colector o el copista suelen dejar folios en blanco, en espera de lo que pueda venir. Y, por otra parte, no es raro que una obra incompleta se interrumpa con una nota advirtiendo que más adelante, o en otro volumen, se encuentra su continuación.

El proceso de pasar en limpio las obras, paradójicamente, es responsable de muchos errores en la transmisión textual de nuestra literatura áurea, y no sólo de la poesía, porque la realizan gentes asalariadas, amanuenses o escribientes, que no tienen por qué entender bien la letra, las tachaduras y las enmiendas de los borradores, y que suelen estar horros de la



San Juan es de los poetas cuya obra no podía encontrar problemas de publicación, y de hecho se imprimió relativamente pronto, pues sólo tardó 27 años desde la fecha de su muerte.

necesaria cultura para captar las alusiones mitológicas, históricas y bíblicas, los neologismos y las sutilezas de léxico y puntuación. La copia queda muy clara, por lo cual parece muy correcta, pero no lo es casi nunca, a menos que el autor la haya revisado cuidadosamente, igual que sucede con las pruebas de un impreso. Lope de Vega, poniéndose como ejemplo de poeta fluido y fecundo —se ha calculado que escribía un promedio de 300 versos diarios— encarece la dificultad de realizar la copia misma con estas palabras que dice un personaje de *La Dorotea*: "Yo conocí un poeta de maravilloso natural, y borraba tanto, que sólo él entendía sus escritos, y era imposible copiarlos. Y riéte, Laurencio, de poeta que no borra". Este texto, que destacó Machado en su *Juan de Mairena*, explica también la escasez de autógrafos poéticos conservados, porque aunque hay algunos, la mayoría de los no dramáticos ha desaparecido. El fetichismo actual por los autógrafos era entonces infrecuente, porque también lo era que un poeta perdiese el tiempo en pasar en limpio sus borrones, cuando había gentes que vivían de hacerlo cobrando poco por la tarea. Y en cuanto al borrador mismo, una vez desentrañado y trasladado, lo mejor era eliminarlo. Se conservan autógrafos de Santa Teresa, pero no los de San Juan de la Cruz, aunque los carmelitas, en su devoción por su hermano de hábito (que no fue canonizado hasta 1716) hicieron varias copias pulquérrimas de su obra —poemas y comentarios en prosa—, entre las que destacan las conservadas en los conventos de Sanlúcar de Barrameda y Jaén, una de ellas revisada por el poeta, y con apostillas de su puño y letra. El hecho es curioso, porque San Juan es de los poetas cuya obra no podía encontrar problemas de publicación, y de hecho se imprimió relativamente pronto, pues sólo tardó 27 años desde la fecha de su muerte. Con todo, hay unos ochenta códices de sus obras, algunos posteriores a la edición, y concretamente el de Jaén, con más de 300 folios, es decir, 600 pági-

nas, lo que prueba lo que antes dijimos, que se prefería la difusión manuscrita, aun de obras voluminosas.

Caso semejante a éste es el de Góngora, el poeta más célebre e influyente en el ápice del Siglo de Oro. Cuando Góngora era un mozalbeta de 19 años le encargaron ya un poema para anteponer a la versión castellana de *Os Lusíadas*, el gran poema épico de Camões, tarea que desempeñó con éxito. A la misma edad compuso el romancillo "Hermana Marica", que lo catapultó a la fama, por decirlo así, tanto que las damas de la corte preguntaron por el autor, y éste, desde Córdoba, les envió su autorretrato burlesco, también en verso. "Hermana Marica", que sepamos, circuló tan sólo en manuscritos desde 1580 hasta 1627, en que se imprimió con las demás obras de Góngora; casi medio siglo, en el que sus derivados e imitaciones se estamparon sin cesar. Otros poemas asimismo juveniles, sonetos, romances y letrillas, se difunden por ambas vías indistintamente con tal intensidad que Góngora, a comienzos del siglo XVII, era ya tenido por poeta insuperable. En la segunda década se libera de la asistencia al coro de la mezquita-catedral y compone sus dos máximas creaciones: el *Polifemo* y las *Soledades*, que circulan profusamente en copias manuscritas. La controversia que se organiza en Madrid y en todo el cotarro literario es de tal envergadura que dura todo el siglo XVII, y la última defensa conocida se publica en Lima, en 1662. Aunque pronto aparecen comentarios impresos, otros, muy voluminosos, permanecen manuscritos, y hoy siguen en tal estado, como los del doctor Serrano de Paz, que conserva la Real Academia Española. En 1617 Góngora va a Madrid, se ordena sacerdote y se convierte en capellán de honor de Felipe III. Sigue escribiendo poemas de todo tipo, entre los que destacan el *Panegírico al duque de Lerma*, incompleto, y una de sus obras maestras, *La fábula de Píramo y Tisbe*. Los nobles, incluidos el duque de Alba y pronto el



conde duque de Olivares, lo cortejan, lo solicitan para que publique sus obras dedicadas a ellos. Góngora se resiste y sólo al fin de su vida, acosado por las deudas, hace un esfuerzo que culmina, no en una edición, sino en un manuscrito, el más limpio y precioso del Siglo de Oro: el llamado manuscrito Chacón, por el nombre del prócer que consiguió que Góngora revisara el antígrafo y, muerto el poeta, lo hizo copiar en preciosa vitela por un conocido pendolista, y se lo dedicó al valido en 1628. De toda la poesía del Siglo de Oro este manuscrito, en tres volúmenes, es el único que nos da las fechas exactas de cada poema, y de muchos las circunstancias. No hace falta ser especialista para saber que tal cosa, inaudita en todo el ámbito europeo, es algo de valor inestimable. Meses antes, en diciembre de 1627, la obra de Góngora había aparecido impresa por alguien que confiesa en el prólogo haberse abstenido de hacerlo en la vida del autor, por saber que no gustaba de ello. Nueva edición, mucho menos pulcra, se hace en 1633, con una segunda tirada el mismo año, otra en 1634 y así sucesivamente. Pues bien, a pesar de esto, los aficionados y amigos, descontentos con las impresiones, siguieron reuniendo manuscritos gongorinos, que a veces son tan buenos como el de Chacón o, en ciertos detalles, mejores: así el que poseyó Rennert, el de Estrada, alguno de la Hispanic Society y varios de la Nacional. Por ejemplo, ofrecen algunos poemas auténticos que Chacón había suprimido, cuidan más la puntuación y ofrecen saneados los pasajes que en el otro estaban estragados. Son, además, obras caligráficamente valiosas, laboriosísimas: hay que pensar lo que es copiar unos quinientos poemas, algunos muy extensos, poniendo atención a los pormenores todos, y a sabiendas de que, a poco costo, se podían adquirir impresos. Esto es un buen ejemplo de la devoción inusitada de que fue objeto don Luis de Góngora, a quien sus contemporáneos llamaron el Homero español, y cuya obra se imprimió, con rara

celeridad, sólo meses después de su muerte: se conservan más de treinta manuscritos *íntegri* de su obra, es decir, de los que pretenden abarcarla en su totalidad, esparcidos por diversas bibliotecas del mundo, y formados casi todos en un lapso no superior a los veinte años; hay noticia de que uno de ellos fue a parar a manos del rey de Fez a fines del siglo xvii. Los manuscritos *mutili*, que la copian en parte, se cuentan por centenares.

En la formación de cancioneros intervienen también otros factores. Cuando un poeta hoy compone unos poemas, lo habitual es que los dé a conocer en cualquier revista antes de reunirlos en libro. En épocas anteriores, el poema suelto circula sólo si alguien se molesta en copiarlo. El poeta se limita a conservar una de tales copias, con vistas a revisarla y pulirla, antes de verterla en su cancionero o publicarla. Pero imprimir un libro de poemas en los siglos xvi y xvii era muy costoso y requería un mecenazgo no siempre fácil de encontrar. Por ello gran cantidad de poetas murieron sin entregar su obra a la imprenta, incluso sin prepararla para la estampa o la reproducción manual, lo que origina problemas graves de ordenación y autoría. Aparentemente no debería ser así, ya que el cancionero de un poeta recoge su obra, y lo allí copiado a él le pertenece mientras no se indique lo contrario. Sin embargo, hay un hecho menudo que complica las cosas. Un poeta, cuando traslada a un códice su obra en marcha sabe que es suya, y a veces no se molesta en hacerlo constar. A su muerte, si el poeta ha quedado inédito, puede ocurrir que alguien escriba el nombre del autor en la portada, pero ya se sabe que las primeras páginas de un manuscrito son las más propicias a perderse, por lo cual abundan los códices acéfalos, y cuyo contenido se ignora a quién corresponde. Si, en cambio, el códice va a parar a manos poco piadosas, con el paso del tiempo acaba por olvidarse a quién perteneció, aunque siga flotando la vaga idea de quién fue su autor. Si tenía

Los filólogos prefieren pecar por carta de más que por carta de menos, cuando lo único científico sería distinguir grados de autenticidad en una obra, ofreciendo como cierto lo seguro y como dudoso lo demás.

cuadernillos en blanco puede ocurrir que alguien le añada textos, que tarde o temprano se achacan al primero. Al parecer, algo así sucedió con poemas atribuidos a fray Luis de León y que son de su sobrino, quien también era fraile. Pero hay otras posibilidades: es el caso de Quevedo, cuya obra poética quedó en manos de un amigo, quien sólo publicó parte de ella en el *Parnaso* de 1648. El resto, con todos los papeles poéticos de su legado, fue a parar también a un sobrino, Pedro Aldrete, quien no supo distinguir entre lo que pertenecía a su tío y lo que no, porque un poeta no sólo copia su propia obra, sino muchas veces la ajena, en ocasiones incluso tomándola de impresos. El resultado es que en el libro titulado *Las tres últimas musas*, dado a la estampa por Aldrete en 1670, hay docenas de poemas que no pertenecen a Quevedo, sin que sea posible, salvo en contados casos, precisar su autor. Y hoy tales poemas pasan por suyos indebidamente en las mejores ediciones: de alguno se ha probado que estaba ya impreso cuando Quevedo tenía dos años de edad. Porque en la actividad filológica se da la manía de barrer para adentro, como se dice vulgarmente, cuando se allega la obra de un poeta, es decir, que los filólogos prefieren pecar por carta de más que por carta de menos, cuando lo único científico sería distinguir grados de autenticidad en una obra, ofreciendo como cierto lo seguro y como dudoso lo demás. Recordemos que el criterio del estilo es muy poco de fiar. Uno de los poemas considerados más quevedescos por la forma de su expresión y de su contenido se ha demostrado recientemente que es obra de un poeta mucho menos célebre, Rodrigo Fernández de Ribera, porque apareció un pliego suelto donde está impreso a su nombre. El caso de Quevedo es algo especial: desde el momento en que sale de la prisión de San Marcos de León, en 1643, hasta su muerte en 1645, dedicó buena parte de sus últimos años a preparar sus poesías para publicación, junto con su amigo el humanista don

Jusepe González de Salas, que es, como antes se dijo, quien cuidó el *Parnaso* de 1648, libro póstumo en que la intervención del editor es bastante amplia, según él mismo confiesa. Por preparar la edición hay que entender no sólo organizar los materiales, sino pulir e incluso completar los poemas menos maduros, ponerles epígrafes y notas, tarea que sólo en parte pudieron realizar juntos ambos amigos. Tras la muerte de Quevedo, es de suponer que la labor de don Jusepe habrá consistido en terminar lo comenzado y cuidar las pruebas del libro.

Hasta aquí, nada hay de raro en la actitud de Quevedo, puesto que ya antes se dijo que lo normal es que los mayores poetas de aquel tiempo hayan muerto sin imprimir su obra. Lo extraño es que don Francisco, habiendo escrito más de un millar de poemas a lo largo de casi medio siglo de actividad literaria, no los haya dejado copiar, porque muchos de ellos no aparecen en los manuscritos del tiempo. Cuando se habla del maleficio de lo inédito se alude a una especie de impotencia que sobreviene a los autores que no aciertan a dar salida a su obra, sino que la conservan volviendo sobre ella una y otra vez. Esto no fue evidentemente el caso de Quevedo, que publicó más obras doctrinales que nadie en su siglo, pero nos obliga a preguntarnos las causas de la anomalía concerniente a su obra poética. Como hasta la fecha los quevedistas no han dado respuesta satisfactoria, por nuestra parte hemos propuesto dos, que son las siguientes: su interés en crearse una imagen de político serio y pensador grave, que no se compaginaba bien con alguien que imprimía versos amorosos o burlescos, y también el haber llegado tan tarde a la palestra literaria y haberla encontrado dominada por la figura de Góngora, poeta archifamoso que había transformado la lengua literaria y contaba con infinidad de admiradores e imitadores. Esto último nada tiene que ver con la supuesta rivalidad de ambos poetas, que es todo un montaje anacrónico por parte



La primera recopilación manuscrita del sevillano Baltasar de Alcázar, obra de algún paisano suyo, es sesenta años posterior a su muerte, y no llegará a verse impresa hasta comienzos del xx.

de los manuales de historia literaria y de algunos biógrafos noveleros: Quevedo y Góngora probablemente no se encontraron nunca, el primero era casi veinte años más joven que el segundo, y éste nunca menciona a Quevedo ni en sus poemas ni en sus cartas. Incluso buena parte de las sátiras antigongorinas atribuidas a Quevedo son de dudosa autoría, ya que proceden de un único manuscrito tardío y de escasa fiabilidad.¹¹

No se puede olvidar que lo que hoy nos preocupa y estudiamos en distintos niveles de la enseñanza apenas interesaba a nuestros antepasados. Y no les interesaba porque las glorias casi siempre eran locales y no se había establecido un canon, por así decirlo, de referencia, como el que nos da hecho cualquier historia de la literatura. Unos ingenios, como Ledesma, disfrutaron de fama muy amplia; otros, como Aldana, muy restringida. Pasó el tiempo y se invirtieron las tornas. Hoy nos parece que Gutierre de Cetina es un importante poeta renacentista. Los códices de su obra se perdieron, y lo que llegó a sobrevivir sólo vino a estamparse en el siglo xix; posiblemente no se conoció en absoluto en todo ese tiempo. Algo similar pasa con la obra de Arguijo, Rioja y muchos más. La primera recopilación manuscrita del sevillano Baltasar de Alcázar, obra de algún paisano suyo, es sesenta años posterior a su muerte, y no llegará a verse impresa hasta comienzos del xx. El conde de Salinas, muerto hacia 1636, no se imprime tampoco hasta muy avanzado el siglo xx. Damasio de Frías, poeta del xvi cuya obra figura en un manuscrito del Palacio de Oriente, sigue esperando ser editado. Otros ingenios, como Rodríguez de Ardila, Berrío, Garay, Vadillo, Luis de Vargas, Juan Bautista de Vivar fueron famosos en su tiempo y hoy apenas queda nada de cuanto escribieron, como sabemos que se perdió, acaso en un naufragio, todo un cancionero manuscrito de Sebastián Francisco de Medrano. No coinciden nuestro inventario y nuestra jerarquía de

¹¹ Un estado de la cuestión puede verse en Amelia de Paz. "Góngora... ¿y Quevedo?". En *Criticón*, núm. 75, 1999, p. 29-47.

valores con los existentes en otro tiempo. De hecho la literatura castellana no se empezó a tratar como algo digno de estudio casi hasta finales del siglo XIX, y la cosa no es grave porque una literatura no hay que estudiarla necesariamente, lo que se debe hacer es disfrutarla, conocerla por la lectura o por otros medios, como la representación dramática o la transmisión oral. Desde el momento en que el concepto de Literatura se confunde con el de su Historia surge el afán por catalogar las obras de cada autor, como si no pudiéramos disfrutar de ninguna sin tener las demás a la vista. Cuando salió el *Lazarillo* a nadie quitaba el sueño averiguar quién era su autor; lo fundamental es que la novela era buena y decía cosas agudas. Y con la poesía pasaba lo mismo. Antes hemos hablado de los cancioneros de autor, monográficos, que son escasos y en ocasiones coexisten con las ediciones, como sucede con el príncipe de Esquilache. Pero los más abundantes son los colectivos, donde predomina la anonimidad y las falsas atribuciones. Una colección muy rica, que para en la Biblioteca del Palacio Real y está siendo publicada por José J. Labrador y sus colaboradores, fue formada por el conde de Gondomar, diplomático gallego del reinado de Felipe III; en ella se encuentra manuscrita buena parte de la poesía del siglo XVI, con códices muy valiosos como el de Francisco Morán o el llamado de Montesol, que presenta buenas versiones de fray Luis. Otro, que para en Florencia, es un caso que seguramente llegó a ser típico: es el códice reunido por un italiano, Girolamo da Sommaia que vino muy joven a estudiar a Salamanca y, a medida que aprendía castellano, fue copiando los poemas que le gustaban, donde los de asunto clandestino llevan la palma.¹² Muchos más del buen tiempo los reunió otro bibliófilo ilustre a fines del siglo XIX: el marqués de Jerez de los Caballeros, y hoy están en Nueva York, después de que el prócer vendiera su biblioteca al hispanista y millonario Archer M. Huntington, creador de la

¹² Cf. *Diario de un estudiante de Salamanca*. Ed. de G. Haley. Salamanca: Universidad, 1977, y M. Massoli. "Avant-propos ad una edizione critica del *Cancionero salmantino* di Girolamo da Sommaia". En *Lavori ispanistici*, v. Pisa, 1986, p. 117-163.

Cancioneros áureos se conservan en la biblioteca del Museo Lázaro Galdiano, recientemente catalogada.

Hispanic Society of America. Los pertenecientes a los duques de Gor paran en la biblioteca de don Bartolomé March, en Mallorca, que también posee varios de las casas ducales de Osuna y Medinaceli. Otros han acabado en nuestro principal depósito bibliográfico, la Biblioteca Nacional, que contiene más de un millar de cancioneros del Siglo de Oro, cuyo catálogo se está elaborando ahora; hasta la fecha se han descrito aproximadamente la mitad, y ocupan cinco gruesos volúmenes impresos a dos columnas.¹³ Cancioneros áureos se conservan en la biblioteca del Museo Lázaro Galdiano, recientemente catalogada, y una riquísima colección, la formada por el erudito don Antonio Rodríguez-Moñino, pertenece ahora a la Real Academia Española, y aún no se sabe del todo lo que contiene. Uno de los cancioneros más valiosos, compilado hacia 1628, pertenece a la Biblioteca Universitaria de Zaragoza y fue objeto de publicación parcial hace medio siglo. Lo mismo puede decirse del perteneciente a la Caja de Ahorros de Antequera, que son cuatro volúmenes, de los que sólo vieron la luz el primero y una selección de los restantes. Sevilla, Barcelona, Lisboa, Coimbra, Oporto, Roma, Nápoles, Florencia, París, Londres y otros lugares albergan asimismo cancioneros manuscritos del Siglo de Oro, porque es preciso advertir una cosa: la poesía áurea no es, sin más, la compuesta en aquella época, como podría decirse de la del XVIII o la del XIX. No: la poesía áurea es la compuesta en la mejor época de la literatura española, sería más justo decir de la europea, porque no hay nada parecido en ningún país, si se exceptúa, tal vez, Italia. En el siglo XX la poesía española se ha levantado de la postración en que yació durante doscientos años, por lo cual se ha bautizado su primer tercio como edad de plata, pero ni en cantidad ni en calidad se ha dado un fenómeno tan increíble como la floración poética de la Edad de Oro, que rebasa con mucho las fronteras nacionales. Nada más ilustrativo de ello que la multitud

¹³ AA.VV. *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Arco, 1998.

de cancioneros colectivos, que dan fe no de un negocio, como los impresos, sino de una afición muy generalizada, tanto como la del teatro. No todo lo que contienen los cancioneros es de calidad excelsa, por supuesto, y dista mucho de ser satisfactoria la forma en que se nos transmite. Pero la cantidad es tal, que constituye una selva donde resulta fácil perderse.

Los cancioneros colectivos tienen orígenes muy diversos. Los frailes, los jesuitas, los canónigos, los reunieron o compraron en muchas ocasiones. No es raro encontrar un cancionero, por ejemplo, de jesuitas, donde se recogen las composiciones poéticas de hermanos de la orden, a veces sin indicar su nombre, sino tan sólo: "uno de la Compañía". No se olvide que lo que hoy consideramos un hombre de letras era entonces casi siempre un clérigo, que primero fue estudiante y luego acabó siendo más o menos humanista. La pertenencia a la Iglesia era, mucho más que una vocación, una forma de vida, y también la garantía de acceso a una buena biblioteca. Lo raro es un humanista laico, como lo fue Quevedo, porque las humanidades, si se exceptúa el ámbito universitario, no daban de comer. Y muchos otros colectores de cancioneros eran simples aficionados, nobles, gente acomodada, muchas veces devotos, que comenzaban con mucha unción copiando poemas religiosos, y poco a poco iban dando entrada a los profanos. Porque se debe tener en cuenta que un cancionero se diferencia de un libro en que éste se compone de una vez, mientras que la composición de un cancionero puede durar cien años y más. De hecho hay algunos manuscritos colectivos, por ejemplo en la Biblioteca Nacional, que agrupan cuadernillos de varios siglos, del XVI al XVIII. Consecuencia de ello es que las intenciones del primitivo colector no se mantienen ni la poesía representada es de la misma época ni, sobre todo, se puede otorgar el mismo crédito a los textos recogidos en el códice, y menos aún a sus atribuciones.

**Los cancioneros
colectivos tienen
orígenes muy
diversos.**

**Los frailes, los jesuitas,
los canónigos, los
reunieron o compraron
en muchas ocasiones.**



Ya dijimos antes que averiguar la autoría de un texto nos parece hoy cosa crucial, para podernos orientar en la cronología y características de los estilos, mientras que para los antiguos la obra era lo importante. Se copiaba mejor o peor, casi siempre haciendo poco caso de la puntuación, que los autores mismos descuidaban, y con frecuencia separando las sílabas o juntando las palabras de una forma que hoy perturba al lector no especialista. Si en el epígrafe figuraba el nombre del autor, se ponía allí o al margen. Pero al cabo de varias copias acaba por desaparecer, o figurar tachado o rectificado, por razones que ignoramos, unas veces con tinta del tiempo, que era de color marrón claro, como hecha de agallas de roble, otras con la tinta más negruzca empleada en el siglo XVIII. Es decir, que no sólo el interés por consignar el autor de un texto era menor que en la actualidad, sino que el crédito que merecían los nombres explicitados era también muy escaso. Cualquier colector sabía que el dechado que copiaba no derivaba de fuente segura, sino que por alguna razón de contenido, por asignación de campos semánticos o figuras estilísticas a tal o cual poeta conocido, alguien ponía su nombre como quien hace una conjetura. Por ejemplo, es frecuente que el romance "Rosas deshojadas vierte" se atribuya a Góngora, porque se sabía que éste había compuesto uno sobre el mismo tema de Angélica y Medoro, pero no es suyo, sino de López de Zárate; y a López de Zárate se le ha atribuido un soneto escrito de su puño y letra, pero es imposible que le pertenezca porque se trata de un elogio dirigido, precisamente, a López de Zárate.¹⁴ El caso inverso es el de un soneto atribuido a Góngora, que no puede ser suyo porque es una sátira en su contra, según demostró Dámaso Alonso.¹⁵ También a Góngora se le atribuyó un célebre romance escatológico, "Al corral salió Lucía", porque alguien asoció su nombre con ese tema, que hoy nos parece más propio de Quevedo, pero como ya se dijo, la difusión impresa y manus-

¹⁴ Cf. A. Carreira. "Algo más sobre textos y atribuciones en la lírica áurea". En *Voz y letra*, II, 1991, p. 34.

¹⁵ "Un soneto mal atribuido a Góngora". En *Estudios y ensayos gongorinos*, 2a. ed. Madrid: Gredos, 1960, p. 263-275.

crita de la poesía de este ingenio es muy tardía: en realidad su imagen de gran poeta que hoy circula se fragua en el siglo XVIII y tendemos a creer, erróneamente, que la tuvo en vida. Esto equivale a afirmar que nadie o casi nadie sabía de sus aficiones poéticas, y por tanto no sólo no le atribuían poemas, sino que lo despojaban de los suyos. De hecho, varios de los poemas de Quevedo que figuran en manuscritos suelen estar adjudicados a Góngora, mientras que nunca sucede lo contrario, y otros parecen anónimos. Recientemente se ha impreso un soneto de Góngora en la edición italiana de un poeta gallego del XVIII, Pedro de Andrade, porque sin duda el autor lo había copiado de su puño y letra, y luego su moderna editora no supo identificarlo. Rodríguez-Moñino, en el libro fundamental que escribió sobre la realidad histórica de la poesía española de los Siglos de Oro, pone un ejemplo aún más peregrino: el de poemas de Juan del Encina, ingenio del siglo XV, impresos en las obras de Espronceda, que es tres siglos posterior.¹⁶ Y en tiempos actuales podemos recordar a un humilde autor que protestó en una revista por haber visto poemas suyos impresos en las obras completas de García Lorca.

En esto de las atribuciones se da una especie de gravitación: el ingenio de mayor renombre en su tiempo es quien las atrae. Por ello, la norma filológica ha llegado a la conclusión de que cuando un poema se atribuye a dos ingenios, uno famoso y otro desconocido, o mucho menos conocido, éste será el autor más probable. Pero lo habitual es que los poemas no estén atribuidos a nadie. O que lo estén de forma perezosa y poco clara, con la mención "del mismo", latiguillo tan frecuente, que al cabo de unos cuantos folios el lector ya desconfía de que se refiera al último autor mencionado, que queda muy atrás; puede bien suceder que los arquetipos de donde se fueron trasladando ostentaran ya la frase, que se repite mecánicamente, y que si en algún momento de la trans-

Varios de los poemas de Quevedo que figuran en manuscritos suelen estar adjudicados a Góngora, mientras que nunca sucede lo contrario, y otros parecen anónimos.

¹⁶ *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Valencia: Castalia, 1968, p. 45.



misión fue cierta, dejó de serlo al trastocarse los pliegos o los cuadernillos. Por eso hay, como antes señalamos, cantidad de poemas apócrifos que se dan como obra de Garcilaso, de fray Luis de León, de Cetina, de Diego y Antonio Hurtado de Mendoza, Góngora, Quevedo, Villamediana, el doctor Salinas, el conde de Salinas y otros muchos ingenios, poemas que sólo con mucho trabajo, y a medida que se van estudiando, depurando y publicando los cancioneros colectivos, se pueden o desechar o restituir a su verdadero autor, con sólidas razones en ambos casos. Un gran proyecto que dirige José Labrador en la Universidad de Cleveland, y tardará años en estar terminado, ha reunido y alfabetizado ya, con ayuda de ordenadores, más de doscientos mil primeros versos de poemas áureos, añadiendo su localización y, eventualmente, su atribución en manuscritos o impresos. Cuando esté concluido, se aclararán bastantes cosas, y aquí hemos de entender que también desatribuir poemas a un autor, o dar como inseguro lo considerado seguro, es una manera de aclarar lo que estaba turbio. Con ayuda de eso y sus inevitables consecuencias científicas, se podrá conseguir el objetivo propugnado hace un cuarto de siglo por Rodríguez-Moñino, el hombre que más supo y trabajó en nuestro tiempo sobre la transmisión poética en el Siglo de Oro: que la construcción crítica vigente en los tratados de historia literaria se ajuste, en lo posible, a lo sucedido en la realidad histórica.