

“Primero, no desesperarás”: algunas reflexiones sobre la contaminación y la zarzuela *Acis y Galatea* de Cañizares

GIUSEPPE MAZZOCCHI

Universidad de Pavía

Título: “Primero, no desesperarás”: algunas reflexiones sobre la contaminación y la zarzuela *Acis y Galatea* de Cañizares.

Title: “First, thou shalt not despair”: Some Reflections on Contamination and the zarzuela *Acis y Galatea* by José de Cañizares.

Resumen: Este ensayo analiza la tradición textual de la zarzuela *Acis y Galatea* de José de Cañizares (1708) a la luz de un testimonio hasta ahora no tenido en cuenta. De ahí, se desarrollan unas consideraciones sobre la transmisión del teatro musical y más en general sobre la conducta del editor neolachmanniano ante el fenómeno de la contaminación.

Abstract: This essay analyzes the textual tradition of zarzuela *Acis y Galatea* by José de Cañizares (1708) in light of a so far unstudied manuscript. This case study encourages some reflections on textual contamination in musical theatre and more in general on the conduct of a neo-lachmannian editor studying such a phenomenon.

Palabras clave: José de Cañizares, *Acis y Galatea*, textos teatrales, contaminación, método neolachmanniano.

Key words: José de Cañizares, *Acis y Galatea*, Dramatic Texts, Contamination, Neo-Lachmannian Method.

Fecha de recepción: 8/11/2016.

Date of Receipt: 8/11/2016.

Fecha de aceptación: 9/11/2016.

Date of Approval: 9/11/2016.

Es evidente que hoy, en el debate que en ciertas áreas culturales pone en cuarentena la solvencia del método del error significativo, la contaminación se esgrime como argumento de peso contra el mismo. Se viene insistiendo, en primer lugar, en la extensión supuestamente pandémica del fenómeno, en su presencia poco menos que constante en la tradición de los textos que estudiamos; en segundo lugar, se resalta la falta de remedios efectivos, a partir de la famosa frase de la *Text Critik* de Maas

sobre la carencia de una hierba medicinal adecuada¹. Así incluso se llega a negar la aplicabilidad del método, tildándolo de herramienta no solo superada, sino además ilusoria y tramposa. Esta difundida actitud lleva, desde la contaminación, al editor contaminador: arrojando la toalla ante la imposible reconstrucción de la genealogía de los testimonios dentro de una tradición sistemáticamente contaminada, el editor que se autodefiene como ecléctico², guiado por ningún criterio que no sea su supuesto olfato, salta de flor en flor, de testimonio en testimonio, produciendo un texto altamente contaminado. Ya ha pasado al recuerdo histórico, en muchos casos, la prudencia suma de Bédier que, a partir de la supuesta imposibilidad de constituir el estema³, recomendaba concretamente que se siguiera el testimonio más de fiar, el "bon manuscrit", enmendándolo (con la posible ayuda de la tradición) solo en los casos donde presentase errores indiscutibles.

Quisiera que nunca se olvidase que el concepto de contaminación solo cobra su sentido y su lógica dentro del método del error significativo; y que tan solo la aplicación de las fases de análisis de la tradición que el método prevé permite demostrar —o sospechar— la existencia de la contaminación. Otra precisión metodológica que quisiera consignar en el pórtico de esta reflexión sobre un caso, es que probablemente se insiste demasiado en el concepto de "contaminación", cuando sería más correcto trabajar con el más amplio de "perturbación"⁴; es decir, que cualquier in-

-
- 1 Hierba que con poderes curativos no existe todavía, ni probablemente existirá jamás; lo cual no justifica, por cierto, la descalificación de la farmacopea abundante y rigurosa que se ha venido desarrollando en la reflexión de estas últimas décadas.
 - 2 Sería interesante, dentro del estudio del léxico intelectual y su evolución, detectar cómo algo negativo en el campo de lo moderno (ni los filósofos eclécticos ni los arquitectos eclécticos han dejado marca en sus ámbitos, ni tienen hoy un gran séquito de entusiastas seguidores), se convierte en positivo para las ciencias filológicas. Sobre el problema terminológico-apreciativo, véase Paolo Trovato, *Everything You Always Wanted to Know about Lachmann's Method. A Non-Standard Handbook of Genealogical Textual Criticism in the Age of Post-Structuralism, Cladistics, and Copy-Text*, Padua, Libreriauniversitaria.it, 2014, pp. 174-178.
 - 3 Actitud, por otra parte, que en el gran filólogo hizo convivir con una residual aspiración al estema, según sugiere la profunda reflexión de Gian Battista Speroni, *Divagazioni su due maestri*, en *Due seminari di filologia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, pp. 153-168.
 - 4 Véase sobre todo Elio Montanari, *La critica del testo secondo Paul Maas. Testo e com-*

tervención activa del copista en el proceso de reproducción del texto tiene consecuencias muy serias para nuestros intentos de reconstruir la historia de su transmisión y devolverlo, en la medida de lo posible, a lo que era según la voluntad del autor.

Poco importa si un copista contamina o si corrige solo *ope ingenii*: lo que importa son las consecuencias (idénticas) que esto supone para la labor del editor. Y en función de esta última, casi es de preferir la tan odiada contaminación a la intervención libre y creativa (y estimulada por razones que pueden ser de índole dispar), porque, cuando la contaminación se da de forma intraestemática (o sea, a partir de testimonios conservados y considerados por el editor a la hora de reconstruir la tradición del texto)⁵, a menudo se da también la posibilidad de detectarla (y no solo en los casos de dobles lecciones presentes en los testimonios, esto es, de contaminación ingresiva y continuativa)⁶. No hay que desesperar *pour parti pris*: sin olvidar nunca, por cierto, que el estema no es un derecho del editor crítico de un texto, sino simplemente su deber averiguar si el estema se puede llegar a trazar. Hay que aplicar las fases sucesivas de trabajo que el método enseña, y ante la sospecha o evidencia de contaminación, tratar de entender lo que puede haber pasado, y ponerle en lo posible lindes a dicho fenómeno. Si la *collatio* y la *selectio* han dado resultados aprovechables y suficientes para proponer un estema, no hay que ignorar ni minimizar los elementos que lo pueden contradecir; pero tampoco hay

mento, Florencia, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2003, en particular § 37 (pero no se deje de consultar también la entrada *perturbazione* en el *Indice degli argomenti*).

5 Sebastiano Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann, con una presentazione e una postilla di Elio Montanari*, Turín, UTET, 2010, p. 153.

6 Elio Montanari, *op. cit.*, § 10. 6. 3, p. 47: "In ordine alla contaminazione (ovvero l'indebita presenza di lezioni provenienti da esemplare diverso da quello utilizzato come modello principale) si deve dunque distinguere fra quella che può essere denominata «ingressiva» (ovvero la prima aggiunta di una lezione desunta da altro testimonio), che effettivamente inaugura la contaminazione senza però perfezionarla, dal momento che non scaccia la lezione originaria del modello principale; quella che può essere denominata «continuativa», che in successivo passaggio modello/copia riproduce la molteplicità di lezioni tipica della contaminazione «ingressiva» (vuoi esattamente, vuoi con inversione), e infine quella che può essere denominata «conclusiva» qualora —in successive fasi— la lezione originaria del modello principale non sia più riprodotta pe essere sostituita dalla lezione aggiuntiva".

que dar al traste con todo sin afanarse en encontrar una explicación para lo que contradice la hipótesis estemática que al editor le han sugerido datos más numerosos y de fiar: la estadística, para la contaminación, nos echa una mano, y una mano importante.

* * *

La historia textual de la zarzuela modélica⁷ *Acis y Galatea* de José de Cañizares (música de Antonio Literes), que se estrenó el 19 de diciembre de 1708 en el Alcázar de Madrid para celebrar el veinticinco cumpleaños de Felipe V, presenta una tradición manuscrita bastante rica, donde podemos distinguir entre fuentes musicales (que suelen omitir las partes dialogadas) y libretos, que no llevan la partitura. Disponemos de dos ediciones recientes, en el haber, respectivamente, de Luis Antonio García Marín (2002) y María del Rosario Leal Bonmati (2011)⁸.

Para fijar el texto del libreto, el primer editor trabaja con dos manuscritos de la Biblioteca Nacional de España; la segunda, con los mismos y añade un manuscrito de la Biblioteca Municipal de Madrid. Resumo aquí la información esencial, indicando también las siglas (que coinciden con las de la edición Leal) con las cuales a partir de ahora se hará referencia a tales testimonios. En la tabla siguiente figura también un cuarto testimonio (al cual le asigno la sigla *Pr*), que ninguno de los editores anteriores conocía, y que se halla en los ricos fondos teatrales españoles de la Biblioteca Palatina de Parma, dentro de la colección *Diferentes autores*⁹:

-
- 7 "Un hito en la historia de la zarzuela, y un paradigma de lo que habría de ser la trayectoria futura del género" (José Máximo Leza, "El teatro musical", en *Historia del teatro español. II: Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1687-1713, p. 1704).
 - 8 Antonio Literes, *Acis y Galatea: zarzuela en dos jornadas, libreto José de Cañizares*, ed. Luis Antonio González Marín, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002; José de Cañizares, *Acis y Galatea*, ed. María del Rosario Leal Bonmati, Madrid, Iberoamericana-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011.
 - 9 Antonio Restori, "La collezione CC*IV 28033 della Biblioteca Palatina di Parma", *Studi di Filologia Romanza*, VI (1891), pp. 1-156 (se remite a nuestro manuscrito en la p. 33); Paola Miazzi Chiari, "Il fondo spagnolo della Biblioteca Palatina di Parma e in particolare la collezione CC*IV 28033", *Archivio storico per le Province*

C= en papel, [45] fol., 21, 5x15 cm, letra del siglo XVIII, 4 manos, protegido por tapas de cartulina blanca exentas. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss. 14605-6.

D= en papel, [41] fol. de texto, 22x15 cm, letra del siglo XVIII, una mano, encuadernado en media piel marrón y papel jaspeado marrón. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss. 15207.

M= en papel, [38] fol., 22x15 cm, letra del siglo XVIII, una mano, guardado en funda de plástico transparente y cubierta de papel de tamaño inferior que el de los folios. Madrid, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Tea I-5-12.

Pr= en papel, [36] fol., 21, 5x15 cm, letra del siglo XVIII, una mano (pero en tinta de color diferente y posiblemente de otra mano, varias anotaciones sintéticas para la puesta en escena), reunido con otros 7 manuscritos teatrales en un tomo encuadernado en pergamino maculado con tejuelo en piel en el lomo. Parma, Biblioteca Palatina, CC* IV 28033, tomo 66 (*Acis y Galatea* es el primer texto de la miscelánea).

De entrada, hay que precisar que ambos editores fundamentalmente ignoran, para su reconstrucción del texto poético, los manuscritos musicales, que llevan la partitura y a veces también el texto de las partes cantadas; esto implica una cuestión metodológica, pero merecedora, en un futuro y por parte de alguien que reúna la doble competencia de crítico textual y filólogo musical, de una valiosa profundización. Hay casos donde, en efecto, esta rara coincidencia ha dado resultados excelentes¹⁰; y

Parmensi, IV s., XX (1968), pp. 261-272; *ead.*, *I manoscritti teatrali spagnoli della Biblioteca Palatina di Parma. La collezione CC*IV 28033*, Parma, Università degli Studi di Parma, 1995 (referencia al manuscrito en las pp. 6-7); María Teresa Cacho, *Manuscritos hispánicos de las bibliotecas de Parma y Bolonia*, Kassel, Reichenberger, 2009, p. 91.

10 Distante, por cierto, de la época y el género de nuestra zarzuela, me parece en todo caso muy sugerente para cualquier crítico textual que trabaje con textos que han tenido acompañamiento musical el detallado estudio de Paola Elia y Francesco Zimei, *Il repertorio iberico del Canzoniere N 871 di Montecassino. Musica e poesia alla corte*

además también los manuscritos musicales, en un principio, nos pueden ofrecer datos importantes para la reconstrucción del texto verbal, amén de informarnos sobre su aprovechamiento por parte de los cantantes a la hora de la ejecución; incluso dentro de una perspectiva estemática, saber en qué zonas del estema se sitúan los musicales, y si viven la misma vida ajetreada de los libretos (o, al contrario, otra más estable), no deja de ser importante. Separar los dos universos tiene su lógica codicológica, pero en términos textuales la misma no resulta tan evidente.

Otra aclaración necesaria es que ninguna de las dos ediciones aludidas ofrece un texto reconstruido según el método del error significativo.

García Marín explica de esta forma su línea editorial:

Este conjunto de fuentes musicales y libretos ha sido sometido a un cuidadoso cotejo, del que resulta una gran abundancia de variantes. La mayoría de ellas se anotan en el aparato crítico tras la preferente lección de lo que se ha considerado más logrado u original y, por tanto, más digno de figurar en el texto (musical o literario) que se presenta. Otras variantes, sin embargo, debido a su magnitud, han exigido soluciones de distinto carácter, como la doble versión (incluyendo en el discurso la versión considerada "mejor", más interesante desde el punto de vista musical y dramático, y enviando al apéndice la versión alternativa) o la inclusión en ocasiones de dos pautas de acompañamiento (una procedente de *M* y la otra de *E*) cuando las diferencias entre ambas son considerables

Para dar una idea global del drama y del espectáculo, aun prescindiendo necesariamente del aparato escenográfico del que, para esta obra, no conozco otro rastro que las acotaciones de los libretos, el cuerpo principal de la edición ofrece la sucesión de partes con música y partes *representadas* tal como se desprende de los libretos; esto es, entre los diversos números musicales aparecen ya intercalados los textos en sus lugares correspondientes, de modo que la obra puede

aragonese di Napoli, Como-Pavía, Ibis, 2005. Véase en particular el principio enunciado en la p. 28: "Nel caso del repertorio di Montecassino, trattandosi di poesie che si diffusero parallelamente con il rivestimento della musica, la *recensio* deve necessariamente comprendere anche i manoscritti notati, sia per stabilire i rapporti tra i due canali di trasmissione, sia per contribuire a far luce sui sistemi di compilazione degli stessi canzonieri musicali che a tutt'oggi presentano problematiche non ancora risolte".

leerse, con texto y música, de principio a fin, circunstancia necesaria para la comprensión de la obra en su totalidad, y en especial de determinadas escenas en las que dialogan personajes que cantan y personajes que *representan*. También se incluye, en todo caso, una edición separada y anotada del texto a partir de los libretos mencionados (la edición conjunta de texto y música ha sido, sin embargo, descargada de notas críticas relativas al texto)¹¹.

Esto supone en la práctica un "texto del libreto" reconstruido a partir de los dos manuscritos de la Nacional (*C* y *D*), y un texto musical reconstruido por separado e integrado con el mismo texto del libreto. El aparato del libreto recoge, de forma no exhaustiva (no se aclara el criterio de selección), las variantes de los códices literarios; y parece ser que se dan en general por buenas las versiones extensas, a pesar del principio declarado de elegir la "mejor". La colocación en el apéndice de materiales alternativos extensos se limita a ciertos pasajes de la partitura.

Por su parte, Leal Bonmati restringe su estudio a los manuscritos *C*, *D* y *M*, a pesar de recoger en su aparato, me parece que con exhaustividad, las variantes verbales de las dos fuentes musicales *P* y *E*. En primer lugar, evidencia lo incorrecto que resulta *C* en comparación con *D* y *M*, y las coincidencias entre *C* y *D*, no en errores conjuntivos sino en las lecciones equipolentes: "Desde el punto de vista interno, *C* y *D* se muestran relacionados por numerosas lecciones iguales y, a la vez, equipolentes a *M* que este generalmente trivializa, llegando en algunas ocasiones a producir malas lecturas o a cambiar la palabra"¹². Se nota, por este comentario, que no se le da ningún valor genealógico a las "malas lecturas" (es decir, errores) de *M*. El valor estemático de la lección equipolente queda reafirmado poco después para evidenciar la disposición irregular de las mismas entre los testimonios; hay coincidencias en ellas entre *C* y *M* contra *D*, o de *D* y *M* contra *C* que, según Leal Bonmati, contradicen la relación anteriormente evidenciada entre *C* y *D*:

11 Antonio Literes, *op. cit.*, p. XIII. *E* y *M* (*E* y *P* respectivamente en la edición Leal), son las dos fuentes musicales más importantes. Solo quedan excluidas del examen ecdótico de García Marín unas fuentes musicales secundarias (por fragmentarias) que naturalmente, en una visión de conjunto, habría que considerar.

12 José de Cañazares, *op. cit.*, p. 123.

También encontramos lecciones equipolentes entre los tres testimonios [entiéndase entre dos de los tres, y de forma irregular], y por el número que hemos encontrado (Blecua 1983: 49), nos lleva a considerar especialmente la relación de *M* con *C* y *D* [ya que *M* coincide en equipolentes a veces con *C* y otras con *D*]¹³.

Aquí es necesario precisar que la autoridad del maestro Blecua se aduce, creo, con un malentendido de fondo. En el lugar de su *Manual* al que se remite (el extenso párrafo "Lecciones equipolentes", capítulo I, 3), Blecua dice que, antes de que se llegue a fijar el estema, hay que recoger, además de los errores, todas las variantes equipolentes (singulares o compartidas que sean), porque podrían confirmar luego la solidez del estema, fijado inevitablemente a partir de errores; en ningún momento Blecua insinúa que, por sí misma, la coincidencia en variantes no erróneas (no importa si numerosas o escasas) demuestre el parentesco entre dos o más testimonios¹⁴.

Un fenómeno en el cual la editora insiste debidamente es el de la gran abundancia de versos (incluso tiradas bastante largas) que solo figuran (o no figuran) en uno o dos de los tres testimonios:

Esto [las coincidencias en adióforas entre *C* y *D*] nos indica que *C* y *D* podrían provenir de una misma fuente, sin embargo, se diferencian por la ausencia / presencia de versos; en el primer acto de *C* encontramos más número de versos que no están presentes ni en *D* ni en *M*, como por ejemplo los vv. 207-234. Sin embargo en el segundo acto es en *D* donde se aprecia un mayor número de versos que se omiten en *C* y en *M* o solo en *C*, entre ellos, podemos citar los siguientes: vv. 1108+, 1375+ y 1649+.

13 *Ibidem*, p. 124.

14 "Estas lecciones enfrentadas [...] en principio no sirven para filiar los testimonios pero no deben considerarse ni indiferentes ni insignificantes cuando opongan dos o más testimonios a otros que igualmente leen en común. Deben, por lo tanto, seleccionarse para ser utilizadas posteriormente cuantitativa y cualitativamente en la *corroboración* de la filiación que, como veremos, se lleva a cabo a partir de errores" (Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, p. 49, subrayado mío). Nunca se insiste lo suficiente en un hecho elemental: ante dos adióforas opuestas entre sí, jamás, sin estema, sabremos cuál era la del original, y cuál representa un desvío del mismo, es decir, una perturbación.

Con respecto a *M*, podemos seguir explicando que muestra numerosas supresiones de versos presentes en *C* y *D* o de aquellos versos que solo están en *C* o en *D*, aparte de los ya citados vv. 311-317, 908-911, 1330-1335, 1477+ y 1768+. Finalmente *M* incorpora versos nuevos que no aparecen ni en *C* ni en *D*: vv. 1-2, 873-883, 1887-1991 y 1892-1899¹⁵.

El fenómeno —sobre el que volveremos después— de porciones incluso extensas de texto que aparecen y desaparecen según el testimonio es muy común en piezas teatrales, y máxime del teatro musical, donde decorado y música terminan reduciendo la importancia del texto poético, a menudo más descriptivo y glosador de lo afectivo que propiamente narrativo. En función de la censura, o de las exigencias de la representación, es corriente que se supriman partes del original consideradas innecesarias; el proceso inverso de agregación de texto que en el original no estaba era mucho más raro, hecha la salvedad de pequeñas intervenciones de conexión, que pretenden facilitar el trabajo del actor, normalmente aclarando los puntos de pasaje de la acción dramática.

Como resultado final de sus reflexiones de crítica textual, la editora llega a la conclusión de que es imposible la *constitutio stemmatis*:

Según estas lecciones, establecer un *stemma* de los distintos manuscritos nos parece arriesgado, ya que no contamos con errores suficientes que nos lleven a constituirlo¹⁶.

Y aboga, con prudencia y sin ceder al eclecticismo, por seguir el texto de *C* (de hecho, todo el apartado textual va bajo el epígrafe de "El manuscri-

15 José de Cañizares, *Acis y Galatea*, p. 124. Por lo que se refiere a los versos "nuevos" de *M*, obsérvese que en el caso de los vv. 1-2 y 1887-1891 nos las hemos con lecciones en sí equipolentes (en el segundo caso un aria sustituye a versos no cantados); y para los vv. 873-883 y 1892-1899 con partes cantadas, donde (a la espera por supuesto de la confirmación del estema) parece que las dos opciones que ofrece la tradición surgen de las alternativas aprovechables que ofrecía el repertorio musical. No consigo encontrar en el aparato de la edición, en cambio, nada para los vv. 1887-1891 que no sea su omisión en *M*.

16 *Ibidem*.

to editado")¹⁷, aun a sabiendas de que no es expresión del estreno¹⁸:

Consideramos que el manuscrito completo más antiguo de la obra y, por tanto, el más cercano al original, sería *C* y es el texto base para nuestra edición.

La decisión entre *C* y *D* reconocemos que ha sido salomónica, pero no podemos olvidar que el manuscrito *D*, aun siendo un texto más cuidado, con un segundo acto con numerosos versos dialogados directamente alusivos a Felipe V que no aparecen en *C* (v. 1918+), carece de referencias respecto a su datación y no sabemos si fue utilizado realmente para una representación o no y su relación con Cañizares, por lo que surgen numerosas incógnitas: ¿finalmente se puso en escena?, ¿cuándo se copió antes o después de él?, ¿se hizo para un círculo cercano al autor?¹⁹

De esta cita sale confirmado el valor supremo que le da la editora a la antigüedad del testimonio; es más, a la fecha que lleva, ya que al parecer desconfía de la posibilidad de fijar la relación genealógica entre los manuscritos de los que dispone. También está claro que su objetivo es el de fijar el texto del estreno, más que el original del autor; y no se plantea el problema de si el texto representado en ocasión de funciones posteriores no refleja más fielmente la concepción autorial de la obra. Hay que desconfiar de la datación de los testimonios, simplemente porque "recentiores non sunt deteriores", según nos enseñó Pasquali; y el bien estudiado caso de una obra de Zamora lo demostró²⁰. Es de observar también que Leal no usa nunca el término *contaminación* (ni sus derivados), pero lo

17 *Ibidem*, p. 122.

18 *Ibidem*, pp. 101-117 (páginas importantes, como en general todo el estudio literario y dramático que ofrece la introducción, para comprender el significado de la pieza dentro de su contexto histórico y cultural).

19 *Ibidem*, pp. 124-125

20 Renata Londero, "Notas para una edición crítica de *Duendes son alcabuetes y el Espíritu Foletto* (I parte 1709) de Antonio de Zamora", en *Actas del X Congreso Internacional de AISO*, Venecia, Edizioni Ca' Foscari, en prensa. El editor de la obra siguió el manuscrito más antiguo, que a la luz del estema trazado por Renata Londero termina aislado en una de las tres ramas por las cuales se reparten los testimonios (impresos y manuscritos), junto con otro códice posterior que brinda el mismo nivel de autoridad (dentro de su propia rama) que este.

sobreentiende, al ser la única explicación posible para una situación a su juicio tan contradictoria, donde constantemente un dato niega lo que otro sugiere. En la visión editorial, la naturaleza del texto tratado parece apuntar a una situación donde entre la representación de *Acis y Galatea* y su texto, vista la especial maleabilidad de este bajo las manos de los profesionales de las tablas, resulta imposible (lo leemos con frecuencia en ediciones de textos dramáticos) remontarse al original.

¿Adónde nos puede llevar un proceso de *examinatio* y *selectio* aplicado a las variantes de los testimonios? Dispongo de la *collatio* realizada hace varios años, y antes que viera la luz la edición Leal, entre *C*, *D* y *Pr* por una alumna mía de doctorado, Rossella Cabras; un trabajo que queda por extender de forma sistemática a los testimonios musicales y a *M*. Sin embargo, y con la ayuda imprescindible del aparato de la misma edición, ya puedo adelantar un dato interesante. En primer lugar, los tres testimonios cotejados integralmente por Cabras, muestran cada uno de ellos abundantes errores individuales (lo cual excluye que ninguno haya podido ser fuente de otro del trío)²¹. Los que en cambio escasean son los errores conjuntivos. No se encuentran, de entrada, errores comunes a los tres testimonios (lo cual nos llevaría a suponer un arquetipo perdido), pero sí tres que comparten *D* y *Pr*, a saber:

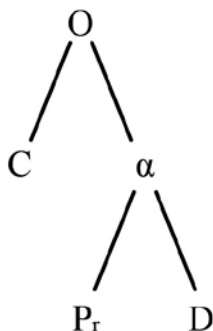
	<i>D</i> y <i>Pr</i>	<i>C</i>
v. 37	entren	entre ²²
v. 1547	a ese	ese
v. 1549	a ese	ese ²³

Esto nos llevaría a trazar este árbol:

21 Se trata de 7 errores de *D*, 13 de *Pr*, y de varias decenas para el muy incorrecto *C*. Omito, por razones de espacio, su referencia.

22 La numeración de los versos corresponde siempre a la edición Leal. De la misma copio el contexto de cada error; vv. 35-40: "...que a tu despecho estremeces / esos mares y estas selvas? / Siendo así que, aunque entre cuantos / rigores el hado observa... / ...no hay otras iras que deben temerse / en cielo y tierra...".

23 vv. 1546-1549: "Por ver si te daba susto / que a ese villano nombrase, / a ese frenético, risa / de estos bosques y estos valles, / llegué invocándole...".



El estema, por otra parte, resulta contradictorio respecto al error conjuntivo que comparten Pr y C contra D :

	D	C y Pr
v. 505	blanda	banda ²⁴

Y no hay que desconocer que este último error resulta relevante ante el número (escaso) y la naturaleza (no muy fuerte) de los errores del α de nuestro estema, hasta el punto de quitarle fuerza al axioma de que es mejor un estema débil, siempre que el editor sea consciente de su debilidad, a la falta de estema²⁵. Así las cosas, en su día nos pareció útil, a Rossella Cabras y a mí, el examen de la presencia / ausencia de porciones de texto en los testimonios, que por lo general no produce daños ni al sentido ni a la métrica en ningún caso donde haya coincidencia entre dos testimonios en este aspecto, y que por tanto no puede teóricamente considerarse como error que sirva para constituir el estema, aunque el alto nivel de probabilidad de que se haya abreviado en lugar de ampliar haría legítimo

24 vv. 504-507: "En el dulce fruto / de esta blanda paz, / nazca del desprecio, / la seguridad".

25 El axioma habría que integrarlo con otro: no todos los nudos de un estema tienen por qué tener la misma fuerza; nada le resta a la dignidad de un editor distinguir por grados diversos de seguridad las relaciones entre los testimonios que propone.

el salto hacia la categoría de error²⁶. Ante la situación poliorientada que correctamente esboza Leal Bonmati, y que nos deja entrever la acostumbrada abreviación del texto por iniciativa de los autores de la compañías que lo llevaron a la escena, *Pr* parece conocer las dos ramas de la tradición (representadas por *C* y *D* respectivamente), aunque de forma distinta. En efecto, todas las parcelas del texto de *C* que le faltan a *D*, también faltan en *Pr*, con la excepción de dos (vv. 311-317 y 1213-1217), que sin embargo resultan marcadas por el enjaulado (la línea continua que en los manuscritos teatrales encierra o evidencia en el margen las partes de texto que hay que considerar como suprimidas), añadido por el copista de *Pr* en una fase de revisión de la copia que había confeccionado, y con la indicación clara en el primer caso de "no" al principio y al final. Obsérvese, de momento, que ambos *loci* se cantaban. Por lo que se refiere en cambio a *C*, es notable que para la segunda jornada (y solo para ella) *Pr* realice, con un ejemplar que ya coincidía con los mismos cortes de *C*, un cotejo de su texto ya copiado, indicando la supresión del texto que en dicho ejemplar no existía, pero que sí figuraba en la fuente que *Pr* utilizó para la copia (el α del estema antes propuesto, o un descendiente suyo). *Pr*, por razones que se antojan complicadas de definir, y que sin embargo parece legítimo relacionar con la representación y la producción abundante de copias del texto integral que la misma exigía (dejo de lado la cuestión de los papeles de actor)²⁷, una vez hecha la copia a partir de α o de un descendiente de este, para la segunda jornada solamente adapta su texto al de la otra rama. Desgraciadamente, en la primera jornada no se detectan pasajes ausentes en *C* y presentes en *D* y *Pr*, lo cual ofrecería la prueba definitiva de una verdad (la restricción a la segunda jornada de la contaminación) que me parece demostrada, no obstante, por la general coincidencia en la primera jornada entre *D* y *Pr* contra *C* por lo que atañe a la falta de versos; por otra parte, si el objetivo de *Pr* era el de abreviar el texto una vez que lo

26 Naturalmente, cuando observamos en un solo testimonio el desgaste métrico producido por la supresión de versos, tenemos simplemente un error individual más.

27 Sobre la cual, más allá del estudio del grupo de documentos concretos, es de gran relieve metodológico, y textual, la monografía de Debora Vaccari, *I "papeles de actor" della Biblioteca Nazionale di Madrid: catalogo e studio*, Florencia, Alinea, 2006; me permito remitir también a mi reseña del libro, que salió en *Il Confronto Letterario*, XXV (2008), pp. 203-208.

había copiado, de poco le valía un cotejo con *C* para la primera jornada, habida cuenta de que *C* presenta en ella muchos pasajes que no leemos ni en *D* ni en *Pr*, según apuntó ya Rosario Leal.

Las supresiones sugeridas por los enjaulados son exactas, y procuran no producir estragos en el sistema métrico, según es acostumbrado en la historia textual del teatro barroco español²⁸. A veces se recoge la solución que también *C* ofrece: así, en el v. 1375, *Pr* coloca el enjaulado después de "labrado" (primera palabra del verso), porque el mismo vocablo llega a formar con "ten el centro" (parte final del verso, del cual el enjaulado corta el principio "los humos") un octosílabo perfecto; de este modo, el copista de *Pr* reproduce la misma situación que se registraba en *C*. Asimismo, los versos que en *D* y *Pr* figuran después del v. 1649, mientras que en *C* y *M* no figuran, en *Pr* están enjaulados²⁹. Sucede lo propio con el recitado que sigue al v. 1913 de la edición Leal: se trata de un pasaje celebrativo del rey que solo figura en *D* y *Pr*, y que en este último se enjaula³⁰.

28 Así lo podemos comprobar en los grandes autores, como por ejemplo Lope de Vega, que cuando interviene en sus autógrafos modificando lo escrito, muy raramente produce daños métricos (Marco Presotto, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Reichemberger, 2000, p. 29), pero también en las libres intervenciones de los autores de las compañías del Barroco teatral tardío. Léanse por ejemplo las conclusiones que se deducen del estudio del entremés del *Pleito del mochuelo*, pieza de teatro breve de tradición muy compleja y recreadora, con una gran fortuna impresa y manuscrita a lo largo del siglo XVIII: "Como se ha visto, el entremés presenta una situación textual bastante compleja. Los cambios e innovaciones que la pieza sufre atestiguan una evidente preocupación textual por parte de profesionales del teatro, y también el hecho de que estos hombres tenían las capacidades técnicas para trabajar sobre el texto, dándole nueva forma. Lo que queda patente es que si las tablas se imponen sobre la voluntad del poeta, no hay representación sin un texto, y además tendencialmente regularizado. Una prueba más de cómo se distancian la técnica de representación española y la italiana en la misma época" (Ester Cicchetti, "El *Pleito del mochuelo*: cómo vive un entremés", *Il Confronto Letterario*, XXV [2008], pp. 329-366, [p. 351]). Sobre la visión de la palabra teatral subyacente a esta situación textual común, véase Giuseppe Mazzocchi, "Italia y España: la cuestión de la lengua en las tablas", en *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XVI-XX*, Valencia, Universitat de València, 2006, pp. 71-78.

29 Consúltese el aparato de la edición Leal: José de Cañizares, *op. cit.*, p. 241. En *Pr* son 12 versos, y no 11 como en *D*, porque este omite uno, con interrupción irregular de la alternancia de la asonancia en el romance.

30 *Ibidem*, p. 245.

La situación perfilada no deja de presentar ciertas complicaciones, que sin embargo no menoscaban los datos (en su conjunto mucho más relevantes) que se acaban de indicar. En primer lugar, la operación de amoldamiento de la segunda jornada de la zarzuela a partir de *C* realizada por *Pr*, no excluye alguna leve incongruencia: *Pr* (como *D* y *M*) ofrece sin enjaulado, después del v. 1108, 26 versos que *C* ignora; y después de los vv. 1325, 1477 y 1663, *Pr* y *D* presentan breves series (de 8, 6 y 4 vv. respectivamente) que *C* no ofrece, y que *Pr* no enjaula: téngase en cuenta, a luz de uno de los comentarios finales que seguirán, que se trata en los cuatro casos de partes cantadas. Además, después del v. 1569 ("tu muerte pueden borrar") *C* carece de casi treinta versos, que tampoco figuran en *M*, pero sí en *D*, y el parlamento de Doris queda truncado:

DORIS Es verdad, pues que con solo
tu muerte pueden borrarse...

[*Vase*]

ACIS ¡Qué poco a asustar llega
esa ira, esa cólera, ese amago!

La editora comenta en una nota:

A esta oración le falta el sujeto y así parece en *C*; en *D* continúa con "mis agravios". A la hora de editar el texto nos hemos planteado si corregir con *D* [obsérvese que esto iba a producir un verso hipermétrico, siempre que la editora no pensase recuperar varios versos de *D* que en *C* no figuran] o dejarla así. Hemos optado por esto último, porque también puede entenderse que el siguiente personaje le corta la frase, ya que están en un momento álgido de ira, y esto lo hemos transcrito en puntos suspensivos.

En *Pr* los versos que faltan en *C* y *M* tampoco aparecen, pero con coherencia mayor a la de *C*, la lección del v. 1569 en *M* y *Pr* queda remendada así:

tu muerte puedo vengarme.

No abrigo dudas sobre la mayor proximidad al original (por imperfecta) de la solución de *C*, pero supongo, en efecto, a la luz de la relación es-

pecial que une la segunda jornada de *Pr* a *C*, que ya en el ejemplar de *Pr* existiera una indicación para la supresión de estos versos, según una línea confirmada, después de la confección de la copia, por los enjaulados.

De la situación que he tratado de resumir de la forma más clara y concisa posible, creo que se derivan dos consecuencias importantes:

1) En primer lugar, una vez que la lección manifiestamente errónea "banda" por "blanda" no figura en *D*, pero sí en *C* y en *Pr*, lo más probable es que figurara en α (el antepasado compartido por *D* y *Pr*), y que *D* la haya corregido *ope ingenii*. En efecto, la contaminación de *P* con la rama de *C* queda demostrada solamente para la segunda jornada, y no para la primera (a la cual pertenece el *locus criticus* con "blanda" / "banda"); y en todo caso el cotejo del texto de la segunda jornada copiado por *Pr* con el de la familia de *C*, produce una serie de enjaulados, pero no afecta a la lección de los versos presentes en ambos testimonios³¹;

2) Es de suponer una confección por *pecia* autónomas de *Pr*³²: dada la premura de disponer de las copias necesarias para la representación y los trámites legales, y teniendo en cuenta la confusión en la cual debían conservarse y transmitirse los apuntes teatrales (que se recuperan incluso una vez transcurridos varios años desde el estreno, con vistas a nuevas representaciones), resulta bastante obvio que los copistas aprovecharan a la vez varias fuentes no homogéneas, y que la jornada representase la

31 Además *Pr* no lleva prácticamente enmiendas. La única excepción interesante (no importan las escasísimas correcciones inmediatas de mínimos deslices) es la representada por la sustitución de la lección "Juan Quinto" con "Felipe" de *D* en v. 1960 (la corrección no se realiza en los vv. que *Pr*, junto con *D* y *P*, presenta después del v. 1913 de *C*: "Juan Quinto" queda sin enmendar. No creo que aquí haya sido necesario el apoyo de la lección de *C*: simplemente, una alusión al rey de Portugal Juan V, resultante de una representación en ámbito filoportugués de la obra, se remoja, devolviéndole el contexto español a la celebración política. No se olvide, en efecto, que, durante la Guerra de Sucesión, Portugal apoyaba, como Inglaterra y demás aliados, al archiduque contra Felipe V; en los años 1708-1711, las campañas militares portuguesas en el conflicto son constantes, con asiduas invasiones del territorio de ambos reinos por parte de los adversarios: puede verse un útil esquema cronológico de las mismas en A. H. Oliveira Marques, *História de Portugal*, Lisboa, Palas, 1984¹⁰, II, p. 349.

32 Sobre este aspecto de la confección de copias en relación con la contaminación, es fundamental la reflexión de Elisabetta Tonello, publicada en esta misma sección de *Creneida*.

unidad codicológica de producción de nuevas copias, como en muchos casos se comprueba: de hecho, también el ms. *Pr* está constituido por dos pliegos (de 18 folios cada uno) hoy cosidos entre sí, pero en origen independientes. Por otra parte, según aclara el maestro Segre, no es de extrañar que la contaminación se dé en parcelas definidas del texto cuya delimitación es en este caso evidente, y que se limite al cotejo con un ejemplar distinto del principal;

3) No quiero dejar de subrayar cómo la tan desprestigiada *contaminatio*, en el caso que presento aquí, es, a fin de cuentas, el elemento que nos orienta para darle solidez a nuestro primer estema. La cosa no deja de ser paradójica, y termina convenciéndonos de que tampoco al filólogo le conviene abandonar el axioma terenciano "nihil humani a me alienum puto", donde la *contaminatio* termina siendo, evidentemente, algo de lo más humano. No desconozco, por cierto, que la serie de enjaulados de la segunda jornada de *Pr* representa un caso privilegiado, ya que evidencia en su conjunto lo que ha pasado, al mostrarnos a la vez el estado previo a la contaminación (la copia sin enjaulados) y el siguiente, y también los límites de esta contaminación (que no afecta a la lección, sino a los cortes, y queda limitada a una jornada). ¿Detectaría el filólogo la contaminación si, por ejemplo, tuviese a la vista no *Pr* sino una copia del mismo que hubiese omitido ya todos los textos enjaulados en el mismo *Pr*?³³ Creo que sí³⁴, y esto a partir del hecho de que el descendiente de *Pr* (hecha la obvia salvedad de los testimonios musicales) figuraría en todo caso como el texto más breve, y recogiendo supresiones que figuran en una u otra rama de la tradición, con la práctica totalidad de las de *D*, y la limitación a la segunda jornada para las de *C*.

33 Sería el estadio "conclusivo" de la contaminación, según lo perfila Montanari (ver nota 6).

34 Y me confirman en ello varios casos afines. Véase por ejemplo, en el texto de la comedia *El hechizado por fuerza* de Antonio de Zamora (1697), cómo se puede individuar la contaminación, y encontrar a la vez una solución editorial razonable gracias a los resultados de la *examinatio* y la *selectio*; y esto con una tradición impresa básicamente dieciochesca, caracterizada, como es normal y sabido, por un afán de depuración y corrección editoriales del producto tipográfico desconocido en el siglo anterior: Renata Londero, "Hacia una edición crítica de *El hechizado por fuerza* de Antonio de Zamora", en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, II, pp. 1177-1185.

Por supuesto, el lector no tiene que olvidar que estamos trabajando con una parte de la tradición, y que el cotejo deberá extenderse a todos los testimonios conocidos (incluso todos los musicales). Es cierto que el día que alguien lleve a cabo este trabajo, con miras a otro texto crítico de la pieza, el estema parcial que aquí se ha propuesto no resultará desmentido, sino (probablemente) enriquecido por más ramas, resultando así todavía más útil para la fijación del texto (¡Qué maravilla si llegásemos a disponer de un estema de tres ramas!)³⁵. Cabe observar que con frecuencia los editores viven la aparición de testimonios de su texto que no conocían en el momento de cerrar su edición como una desgracia que puede convertirse en ataque a su reconstrucción; recuerdo en cambio (y en más de una ocasión) la fruición intelectual profunda con la cual Cesare Segre vivía este evento³⁶, que de hecho permite consolidar el trabajo realizado, y sobre todo profundizar en el estudio de la transmisión y la fortuna de un texto y su reconstrucción textual, que no deja nunca de ser incompleta y parcialmente aleatoria, ya que es normal que trabajemos con tradiciones lagunosas³⁷.

Pero, con todo, y volviendo a nuestra zarzuela, de momento, por ejemplo, es de notar (me fundo en el aparato de la edición Leal) que *M* no comparte ninguno de los errores individuales de *C* (particularmente numerosos, como ya se ha dicho), *D* o *Pr*; ni tampoco los escasos errores conjuntivos de *D* y *Pr*. Abunda en cambio en errores individuales, varios de los cuales son de peso³⁸. Lástima que suprima, entre otros, el

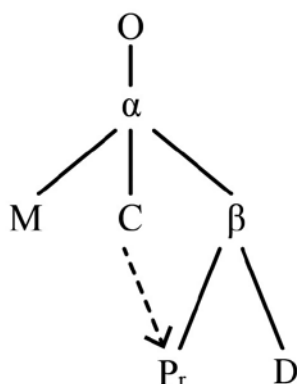
35 Como en el caso aludido de Zamora (nota 20).

36 Léanse expresiones tan intensas como "Nessuna conferma migliore di quella che dà l'ampliarsi limpido di uno stemma", o "Risultò gloriosamente che si poteva subito attribuire il codice a un preciso subarchetipo dei due da me individuati..." (Cesare Segre, *Problemi teorici e pratici della critica testuale, Opera critica*, Milán, Mondadori, 2014, pp. 356-373, pp. 367-368).

37 Explica de forma meridiana las consecuencias de esta realidad, que pueden ser muy graves en función de la posible exactitud de la reconstrucción de un texto, Pasquale Stoppelli, *Filologia della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2008, pp. 70-71 (1.8 *Stemma dei codici e albero reale*).

38 Me limito a indicar los más evidentes, remitiendo como siempre al aparato de la edición Leal. Tenemos omisiones de versos que ni el metro ni el sentido admiten (v. 349), lecciones sin sentido (vv. 429, 1171, 1232, 1258, 1570), o que el metro revela como errores (vv. 977, 1068, 1324, 1635, 1744).

dichoso v. 505, de modo que no podemos saber si leía "banda" o "blanda", y de momento podríamos hipotetizar, a la luz de lo que hemos comentado y de la contaminación detectada, un arquetipo que contuviera dicho error, luego corregido por *D*. Y, si todo esto resultase cierto, también habría que imaginar, por supuesto, un estema algo distinto al anteriormente dibujado, donde habría que indicar el hecho de la parcial contaminación de *Pr* con la otra rama (mejor dicho, directamente con *C*, al desconocerse otros miembros de la misma, y al no encontrarse elementos que obstan para ello), y la colocación aislada de *M* en una rama aparte. Al no poder estudiar ahora de forma profundizada este testimonio ni los musicales, pase esto como una esperanza que podría llegar a florecer, y ayudarnos a entender cada vez mejor la enrevesada historia de nuestra zarzuela.



Si, después de las debidas revisiones e integración de los musicales, quedase confirmado, sería un lujo, evidentemente, trabajar con un estema así, habida cuenta de que nos permitiría escoger para el texto crítico las variantes equipolentes que comparten dos de las tres ramas. Con el primer estema trazado, en cambio, ante la contraposición entre adiaíforas de α ($Pr+D$) y adiaíforas de *C*, la elección no podría ser estemática, y resultaría por tanto mucho menos segura. En todo caso, al no reconocerles el método valor conjuntivo o separativo a las equipolentes, la distribución de las mismas en el segundo estema trazado resultaría problemática solo

si *Pr* o *D* coincidieran con lecciones individuales de *M* o de *C* contra los otros dos testimonios, ya que esto llevaría a sospechar la contaminación. Con el primer estema, en cambio, la dificultad no llega a darse, ya que, al contrario, el acuerdo entre *C* y *Pr* (o *D*) viene a confirmar la lección de β , y por tanto de *O*. Un cruce entre las tablas de lecciones individuales de *D* y *Pr* que recogió Rossella Cabras, y el aparato de Leal Bonmati por lo que se refiere a *M*, no evidencia casi nunca coincidencias en adióforas entre, como digo, *Pr* o *D* y *M* o *C*³⁹. También es de observar que la extensión a un nuevo testimonio (*M*) no enflaquece, sino que, al contrario fortalece nuestras posibilidades de aprovechamiento del estema, regalándonos quizás un árbol de tres ramas⁴⁰. No apresuremos conclusiones, pero los motivos para la esperanza no faltan.

En la posible futura utilización del estema para fijar el texto, habrá que tener muy en cuenta las partes musicales (que cubren aproximadamente

39 Se trata de aplicar aquí lo que, en relación a equipolentes, recomienda Blecua en el pasaje del *Manual* citado en la nota 14. Sobre las "confirmatory lessons" son relevantes también los comentarios de Paolo Trovato, *op. cit.*, pp. 116-117. Siempre que sea posible el cotejo con *M* (me fundo, de nuevo, en el aparato Leal), en las 19 lecciones en que *Pr* y *C* se contraponen a *D*, *M* lee como ellos contra *D* (con la muy poco relevante excepción de "que" de *M* y *D* contra "el que" de *Pr* y *C* en el v. 386). Y, simétricamente, en las 21 lecciones equipolentes donde *C* y *D* se contraponen a *Pr*, *M* (si es cotejable) siempre lee como *C* y *D* contra *Pr*: excepciones "exhalan" (*M* y *Pr*) contra "causan" (*C* y *D*) en el v. 71; y el menos importante "los ojos" (*M* y *Pr*) contra "mis ojos" (*C* y *D*) en el v. 736. ¿Golondrinas de la contaminación? Es posible, pero golondrinas aisladas, que no nos impiden ver en el cielo del estema la dirección marcada por la bandada entera, que anuncia el verano. Obsérvese también que el v. 71 se canta, y que también la memoria pudo jugar su papel: sobre todo para las partes con acompañamiento musical. Se trata de otro factor a tener en cuenta para copistas que hacían su labor entre bastidores, con ensayos y repetidas funciones; sobre el reflejo del texto memorizado en la transmisión escrita es fundamental la reflexión de Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

40 Un regalo, por cierto, que se ganan los exploradores más atentos y desafortunados de las posibilidades que el método ofrece; recuérdense, en particular, los dos casos modélicos del *Saint Alexis* (1970) y de la canción de cruzada de Guiot de Dijon (1978) cuando llegó a considerarlos (en el segundo caso a la luz de un testimonio desconocido antes) Contini: cf. Cesare Segre, *op. cit.*, p. 362; Gianfranco Contini, *Frammenti di filologia romanza*, Florencia, Edizioni del Galluzzo, 2007, II, pp. 957-1060.

una tercera parte del total de versos). Es evidente que las omisiones de partes amplias de texto sin música en los manuscritos musicales corresponde a la falta de interés por los mismos, ya que no llevan partituras. Por otra parte, los mismos manuscritos musicales, como es normal, tienden a omitir texto si el mismo va a tener el mismo acompañamiento, así como los libretos, al indicar a menudo de forma abreviada (por ejemplo, el primer verso y la abreviatura de *etcétera*)⁴¹ la repetición idéntica de los estribillos, invitan a los copistas a omitirlos no por una voluntad precisa, ni por desidia, sino como omitiendo algo que se iba a ejecutar en todo caso, y que estaba indicado en las partituras que los cantantes estudiaban. Le sugeriría al futuro editor que distinguiese también, por lo que se refiere a la mayor o menor amplitud del texto, entre partes con acompañamiento musical y partes que no lo llevan; y que se centrara, para fijar el estema, más en los errores textuales que en la mayor o menor superposición de las secuencias del texto, una vez que se ha visto que es en este ámbito dónde, y *pour cause*, se encierra la contaminación. El hecho de que ocasionalmente *M* y *Pr* coincidan en omisiones contra *D* y *C* (así para los vv. 405-426, una vez más cantados) no nos lleva, de momento, a desesperar por lo que toca al segundo estema lanzado hacia el futuro; entre otras cosas conociendo la tendencia abreviadora de *Pr*, y disponiendo de muchos casos donde *Pr* sí coincide en dar o no dar versos con *M*, pero a la vez con *D* contra *C*: el problema, para este caso aislado, podría cifrarse en *D*, lo cual no excluiría tampoco para explicar la ya comentada coincidencia de lección de *Pr* y *M* en el v. 1569. Todo esto implica también el corolario de que el uso automático del estema para excluir del texto crítico secciones de texto que figuran solo en una rama de la tradición deberá ser muy prudente.

41 Es frecuente, en efecto, que estribillos que se repiten resulten transcritos en su totalidad en *D*, y en esta forma abreviada en *Pr*.