

Obra completa. I. Poesía desconocida

SILVA Y MENDOZA, DIEGO DE, CONDE DE SALINAS

Ed. Trevor J. Dadson, Madrid, Real Academia Española/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles (Anejos de Biblioteca Clásica), 2016. 90+316 pp. ISBN: 978-84-608-5936-9

No es un valor deleznable, ni mucho menos, incrementar el corpus de textos de la poesía áurea. Si, al paso, se esclarecen algunas de las dudas acerca de atribuciones y paternidades, la aportación alcanza una relevancia notable. Cuando a todo esto sumamos que se trata de un autor de primer orden y de una significación especial, por su estatuto social y por lo irreductible de su lírica a los patrones al uso en la crítica más establecida, nos hallamos con esta edición ante un hito de los que no resultan frecuentes y que merecen ser señalados con una piedra blanca, según hacían los antiguos romanos con los días fastos. Además, como consciente de todas estas circunstancias, el paciente investigador, afortunado descubridor y muy fino editor que es Trevor J. Dadson remata un acontecimiento como este con una presentación del texto, en su materialidad y en su comentario, digna del conde de Salinas y de la importancia incuestionable de los materiales que ahora se presentan, listos para su lectura y para su estudio.

El relato del encuentro con los papeles del conde por parte del investigador tiene mucho de novelesco, como la propia investigación y aun la vida de Salinas y de su familia. La experiencia de Dadson en archivos y bibliotecas en pos de las huellas documentales de la trayectoria vital y creativa de don Diego de Silva y Mendoza, como antes lo hiciera con Bocángel o los moriscos, es el telón de fondo y, sobre todo, el factor que le otorga un valor especial al hallazgo, cuando una circunstancia casi accidental hace aflorar en la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional en Toledo, en forma de un legajo ligado a la casa de Osuna, uno de los objetos más perseguidos en la investigación de la poesía áurea. Allí, de manera desordenada por la transmisión y una manipulación no muy cuidadosa, se hallaba, si no un autógrafo completo del conde con un cancionero ordenado de sus versos, lo que más podría aproximarse a esta condición y, lo que es más importante, en una

forma que un resultado concluido y cerrado no podría proporcionar. La condición heterogénea del material y su naturaleza *in fieri* nos proporcionan, junto a los valiosos versos del poeta, una información preciosa sobre su taller y modo de trabajo, un verdadero tesoro y no sólo para los entregados a las bondades de la crítica genética, ya que lo que revelan las páginas de archivo ahora pulcramente ofrecidas por Trevor Dadson supera con mucho lo específico de la obra de Salinas y ofrece perspectivas impagables sobre el *modus operandi*, al menos, del perfil de poeta que el conde representa. Comencemos por lo primero, antes de valorar la trascendencia de la aportación y la labor filológica que en ella ha desplegado el editor.

Sus palabras me parecen la obligada puerta de acceso a esta valoración, por lo conciso y preciso de su dictamen sobre la importancia del descubrimiento: “el mayor hallazgo [...], y lo que lo convierte en algo sensacional, es que la gran mayoría, más del 90% de los poemas del legajo, son completamente desconocidos para los estudiosos de la poesía del Siglo de Oro español” (p. 11 del estudio). Esto, dicho en el presente momento de repertorios multiplicados y herramientas

informáticas, desde lo certero de su valoración es un hecho cuya trascendencia no es fácil de reducir a la definición cuantitativa. Algo mejor se aprecia cuando Dadson se refiere específicamente a la incidencia de la compilación en la constitución del corpus de la poesía de Salinas: “El descubrimiento de este legajo de originales y copias, con 161 poemas seguros y probables completamente desconocidos, más que duplica el canon de la obra poética de Salinas: pasamos de 98 poemas a 259. Y es más, gracias a su contenido, podemos ahora pasar de la categoría de autenticidad probable a segura” once poemas (p. 12 del estudio). De nuevo la frialdad de las cifras palidece ante la trascendencia real del hecho en el plano de la historia literaria y de la crítica, ya que, al avanzar en el diseño de una imagen más completa de la obra de un autor (en su resultado material y en su proceso de creación), matiza no en medida menor la imagen del poeta áureo y de su práctica, en algo tan determinante (y a veces considerado con unas fronteras excesivamente rígidas) como la separación o convivencia del manuscrito y el impreso, ya que solo en algunos casos podemos hacer estas prácticas de transmisión (y constitución) de los textos equivalentes,

de modo respectivo, a descuido o voluntad de fijación *ne varietur*. Como bien muestran los distintos estratos de composición del legajo (y Dadson resalta con precisión y pertinencia), en ningún momento podemos confundir el desinterés de Salinas por la impresión de sus versos con desafecto, despego o desdén por pulirlos, darles forma definitiva y preservarlos para su adecuada transmisión.

La historia de dicha transmisión se había compuesto hasta este momento a partir esencialmente de siete manuscritos principales, sobre los que el estudio preliminar vuelve, no tanto para un análisis exhaustivo (sí para una sintética y adecuada presentación) como para permitir la relación que es posible establecer entre los ya conocidos y el que ahora se incorpora a esta categoría; una relación que afecta, lógicamente, a las variantes ofrecidas por algunos poemas o su reconocimiento definitivo, y de manera aún más trascendente a lo que sabemos del proceso de escritura y de ordenación del corpus.

Al tratar el apartado “El legajo y su organización”, el estudio preliminar ya avanza los datos esenciales para entender la complejidad y el mimo con que el conde de Salinas concebía y desarrollaba el

paso de los versos desde su primera intuición en la mente del poeta hasta su materialización en un texto definitivo; en el proceso podían intervenir distintas manos y, desde luego, reflejaba distintas fases de redacción, con correcciones y enmiendas, cuando no verdaderas variantes más o menos adiaóforas. La intervención de manos diversas en la versión conservada del poema (sobre la existencia de distintas escrituras en el conjunto de textos) le sirve al editor para postular con base sólida un proceso de revisión que operaba primero en manos del propio poeta y volvía a repetirse una vez que una pluma profesional fijaba en buena letra la última versión considerada por el autor, lo que permite ver la superposición de estadios redaccionales, desde la enmienda minúscula a la reelaboración de un verso o un pasaje de cierta amplitud. Si esto ya es bastante significativo, ofreciendo una imagen de escritura muy alejada de la simple improvisación en el salón de palacio o la realización oral y efímera, más si cabe lo es el horizonte de fijación y clave de lectura que se percibe en la labor del calígrafo y, sobre todo, la de una verdadera edición, pues, además de sacar una copia en limpio, se trata de preparar el texto para una

adecuada lectura y ofrecer el conjunto en un orden significativo. Al respecto, concluye Dadson que el secretario Sagastiberria (habitual escriba en las tareas administrativas y públicas del noble), “después de haber pasado a limpio el original que recibía de Salinas, daba al poema las siguientes indicaciones: un título (normalmente, el primer verso, o parte de él, del poema), una designación métrica (...), una fecha (a veces, día, mes y año), un contexto (la razón del porqué se hizo el poema, o de qué o quién se trataba, o para quién era), una rúbrica (a veces de Sagastiberria, otras veces de Salinas, y algunas de ambos), como señal de «terminado», y, lo más revelador, un número de folio” (pp. 31-32 del estudio); lo primero borra las hipotéticas fronteras entre el código manuscrito (no el simple cartapacio de acarreo) y el libro impreso, y piénsese en el precioso testimonio que en este punto estableció Chacón para la poesía de Góngora; lo segundo atenúa la consciente distancia que separa la circunstancia original del poema y su escenario de lectura, al modo en que funcionan los epígrafes impresos, lo que permite intuir la voluntad de trascender los límites, no sólo del tiempo, sino también de una trans-

misión reducida y ceñida al círculo más inmediato; finalmente, la rúbrica del poema y la propuesta de ubicación en el código nos hablan de una fijación ligada a la escritura, a la estabilidad del texto y del macrotexto, en una dimensión dual, relativa a la voluntad autorial y a la propuesta de lectura.

El estudio de Dadson muestra cómo los inevitables avatares truncaron la posibilidad de alcanzar el deseado estatuto definitivo, y su investigación se basa con rigor e inteligencia en el estadio conservado, o mejor cabría decir en la recomposición del estadio en que quedó el legajo a la muerte del autor, ya que lo que el investigador encontró en Toledo era un conjunto desordenado de papeles, en el que cabía, no obstante, recomponer una disposición a partir de las numeraciones conservadas, y que remitían, a juicio del editor, a una posible compilación de hojas sueltas, reunidas tras dejar Salinas sus cargos en Portugal, con la perspectiva de una vida más sosegada; el carácter final del proyecto se muestra, por ejemplo, en la existencia de poemas no recogidos en cartapacios de autor previos, y, en particular, en las enmiendas introducidas a algunos textos anteriores. Es en esta perspectiva en la que adquiere pleno sentido la labor

de edición diseñada por el autor y más o menos cumplida en su realización. La indagación de Dadson también pone de manifiesto que un designio tan propio de la moderna actitud autorial no está exento de la contaminación con prácticas de escritura más generales, las mismas que rigen la compilación de la mayor parte de los cartapacios conservados, si no es que en el caso de un poeta como Salinas esa inclinación por conservar copia de poemas admirados no forma parte de una más compleja labor de escritura basada en la glosa y la imitación; en cualquier caso, un ejercicio de intertextualidad, con un reflejo claro en la polifonía (o poligrafía) del legajo toledano y, más allá, de una parte sustancial de la poesía cultivada por Salinas en el fértil suelo de la herencia cancioneril castellana. Volviendo a la consideración material del legajo, apunta Dadson la idea de que los poemas ajenos se hubieran incorporado a los 100 primeros folios del códice resultante, pues ninguna numeración más baja de esta cifra aparece acompañando los textos de inequívoca filiación con Diego de Silva; si la hipótesis es correcta (y tiene todos los visos de serlo), nos encontraríamos ante una diferencia sustancial con el modelo impreso de cancionero de autor, en

una imagen palpable de la hibridación entre el cartapacio y el volumen editorial, y ante la prueba más palpable de la consideración que, incluso las sensibilidades más refinadas y cultivadas, podían tener en este momento sobre lo permeable de la frontera entre los versos ajenos y los propios, entre la lectura y la composición, siempre concebida como un verdadero ejercicio de reescritura.

El de la ordenación del corpus, uno de los problemas esenciales en la consideración de la lírica áurea y no sólo de su edición, queda en cierta forma circunscrito con la numeración incorporada a los textos por el copista y su remisión a los folios definitivos del códice, pero no deja de proyectar dudas y reservas a la hora de resolver todas sus implicaciones en una edición moderna. En líneas generales, Dadson opta por respetar la propuesta contenida en el legajo, determinado por la coincidencia que parece manifestar con la de otros manuscritos y que el propio editor mantuvo en su antología de 1985, la más reciente y valiosa aportación para el acceso actual y fiable al texto de Salinas. Sin llegar a la regularidad con que el señor de Polvoranca ordena los textos gongorinos, siguiendo un riguroso criterio métrico, el formal

es el que parece imponerse en este corpus saliniano, si atendemos a los indicios de foliación de los textos del legajo, aunque no falten agrupaciones de carácter más temático, en la línea del principio rector que se impondrá más tarde en el *Parnaso español* de Quevedo. No obstante, cabe calar más hondo en esta conclusión, más aparente que real, ya que, junto a la aparición de algunos grupos temáticos (como el formado por la infrecuente poesía religiosa del conde), la variación métrica se mueve en una banda bastante estrecha, delimitada por las formas del octosílabo en sus distintas combinaciones estróficas, con muy pocos poemas en verso de arte mayor. De hecho, como el mismo editor señala, resulta llamativo que en el conjunto sólo se registre un soneto, lo cual dice mucho acerca de lo limitado de restringir el panorama de la poesía a unas pocas categorías, por muy dominantes que sean. Otro ejemplo en el plano métrico que linda con un aspecto subgenérico es la preferencia de Salinas por las dobles quintillas, frente a la décima, ya muy extendida en las primeras décadas del siglo XVII. Es uno más de los aspectos en los que se muestra el arraigo en una poética propia del cancionero cortés del siglo XV, incluidos su gusto por el conceptismo

y su inclinación por lo jocoso, como tendiendo un puente retrospectivo por encima del petrarquismo.

La *varietas* temática (y pragmática) que se impone con la renuncia a la construcción de un cancionero unitario plantea situaciones tan significativas como la contigüidad de unas redondillas donde el juego mezcla la clara alusión sexual con la materia escatológica, y un madrigal amoroso entre la reflexión filográfica y la tendencia a lo sublime. Aun cuando los casos no son tan extremos siempre, esta alternancia es reveladora de la práctica poética del conde, que no debía de ser una excepción en el panorama del momento. El gusto por las redondillas, el recurso a la lírica tradicional para extraer versos y convertirlos en estribillos o materia para las glosas, y, en especial, el juego de los motes vienen a dar cuenta de una actividad esencialmente cortesana, manteniendo viva una tendencia que se convertirá en base sólida para la poética bajobarroca en la segunda mitad del siglo. En este punto destaca la abundancia de la representativa modalidad de los motes de palacio. Su existencia no era desconocida, pero el testimonio ahora publicado muestra el peso adquirido en los juegos sociopoéticos del autor. Su cuida-

doso registro en el legajo permite apreciar el valor de las cabezas de motes y la amplia implicación de caballeros y damas en el juego propuesto, dándole nueva vida a este ejercicio que proliferó en la poesía cortés, mantuvo su vigencia en la literatura caballeresca y tuvo un ejemplo destacado en el libro de Luis de Milán (1535). El legajo recoge y Dadson edita, con buen criterio, una detallada presentación en prosa de las reglas de este juego cortesano, en el que hay indicios de que Salinas pudo contar con la colaboración de su amada Leonor de Pimentel.

Lo distintivo de Salinas, y queda bien patente en la edición, es el modo en que conjugó esta práctica social de la poesía, de naturaleza performativa y vocación natural de efímero, con la voluntad decidida y constante de fijarla en texto e integrarla con el resto de sus composiciones, sin dejar solución de continuidad más allá de la tendencia a la agrupación en el diseño del códice en ciernes. Se trata del mismo cuidado autorial con que el conde cuidó la composición de sus textos y aun el registro de esta actitud, de lo que dan prueba los abundantes casos, recogidos en la anotación de Dadson, en que el autor reescribe un verso y deja constancia de sus

tanteos. Valga como ejemplo el v. 4 del poema 39, “pues, de amor suspendido, amar no puedo”, del que las páginas conservadas recogen hasta cinco de los pasos que han llevado hasta él: “pues que ni amar ni dar un paso puedo”, “pues que ni amar ni respirar ya puedo”, “pues, turbado de amor, amar no puedo”, “pues, ardiendo de amor, amar no puedo” y “pues, de amor suspendido, amor no puedo”, con los indicios y marcas gráficas suficientes para recomponer el orden con que ahora se presenta. De manera paralela podrían considerarse los varios ejemplos en los que el poeta insiste con distintos ensayos a partir de un mismo verso de glosa, dando lugar a diferentes poemas, como ocurre con los construidos en torno al octosílabo “Virgen, hacéis de manera”, alguno de los cuales muestra las mismas huellas de haber pasado por distintas fases redaccionales.

El estudio preliminar de Dadson no insiste en estas cuestiones, sino que opta más bien por ofrecer los datos esenciales para construir con solvencia una interpretación crítica. Es el caso del apartado rotulado “Contexto” y consistente en una síntesis biográfica de la que el investigador ya había dado estudios ejemplares; se trata de una revisión detallada y documentada sobre al-

gunas de las circunstancias vitales que ayudan a entender la práctica y el sentido del verso en Salinas, incluyendo las relaciones familiares (especialmente con su madre) y matrimoniales, las vicisitudes económicas, los vínculos con Leonor de Pimentel y la continuidad en el cultivo del verso, en períodos mucho más avanzados de su vida que los que hasta ahora conocíamos, incluyendo los que siguen a su paso por las responsabilidades en Portugal, como presidente de su Consejo y virrey, lo que extiende la cronología de su escritura a las mismas fechas, prácticamente, que Góngora, al que tanto admiró, pero del que se mantuvo tan distante en su estética y en su práctica del verso.

Volvemos con ello a la labor filológica y editorial de Trevor Dadson, impecable en el primero de sus aspectos y quizá algo condicionada en el segundo. La importancia de su descubrimiento y su profunda alteración del corpus y la visión que teníamos de la poesía de Salinas podría haber hecho aconsejable el intento de una edición global, sin la separación editorial en dos tomos (I, *Poesía desconocida*, y II, *Poesía conocida*, según se anuncia). Sin embargo, y sin descartar el posible interés de la colección en que aparece por potenciar

los efectos de este descubrimiento, un más que razonable respeto por la “realidad histórica” de la transmisión de los textos le lleva a renunciar a lo que bien podría haber sido una sugerente “construcción crítica”, que en nada desdijera del rigor ligado al respeto por la materialidad de los testimonios. Queda, en todo caso, en manos del lector interesado, porque Dadson ofrece, junto a una edición escrupulosa y bien contextualizada de los textos, todos los materiales necesarios para una cabal comprensión de lo que este corpus significa en cualquiera de las perspectivas en que se quiera contemplar. Además de separar con fino juicio crítico los poemas por su autoría (segura, probable, posible o dudosa) y resolver de manera razonable el problema de la ordenación, los poemas aparecen, tras su presentación, con un texto limpio, seguido de un ceñido e ilustrativo comentario general, a partir de la indicación de su ubicación en el legajo y la transcripción de la nota de contexto que lo acompaña, imprescindible muchas veces para reponer un sentido, por lo demás huidizo; el complemento natural son las anotaciones adecuadas para ello, incluyendo relaciones intertextuales y variantes significativas.

Junto a ello, el especialista y el

lector interesado en estas cuestiones pueden disponer de unos muy útiles apéndices, en los que resultan esenciales las reproducciones del manuscrito, hechas con tan buena calidad técnica como fino criterio en la selección, para poner *ante oculos* las peculiaridades analizadas en el estudio preliminar. A ellas se suman dos cartas de Leonor Pimentel conservadas en el legajo, con declaraciones tan iluminadoras de las relaciones entre los amantes como de la realidad social de los juegos de la poesía; verbigracia cuando la dama hace alusión a la cojera del galán y hace chistes con los pies métricos, o cuando escribe: “mando una y dos y tres veces que a los mis cabellos hagáis un soneto, a los ojos una octava rima, y a las sombras de mi rostro unos tercetos de redondillas”.

La labor se completa con unos laboriosos y utilísimos índices que permiten recomponer otras lecturas del legajo y, desde luego, percibir su complejidad. Las tablas elaboradas son las de poemas por orden de edición y correspondencia con número y folio en el legajo, incluyendo forma métrica e indicaciones; poemas ordenados por número de folio y correspondencia con orden de edición y numeración en el legajo; poemas con indicaciones de datación, ordenados

por número de edición y por fechas (2 tablas); de primeros versos, separando, por un lado, autoría segura o probable y, por otro, posible y dudosa; y un índice de nombres, concretamente antropónimos, incluyendo poetas, personajes de ficción y estudiosos. Una precisa bibliografía, ceñida a los términos de la edición y el estudio, sin alharacas eruditas ni pretensiones de exhaustividad respecto a la crítica de la lírica barroca, completan los *instrumenta* al servicio de una lectura aún más rica que la encontrada en las páginas de presentación y en la impecable edición.

En definitiva, nos hallamos ante una aportación de referencia en el panorama de la poesía áurea y su crítica de las últimas décadas, ya que al incuestionable valor del descubrimiento del legajo, por la cantidad de poemas y por su naturaleza, se une un trabajo filológico de primer orden y, sobre todo, el más oportuno por lo que añade al testimonio en cuestión. Sólo las puertas que deja abiertas a la crítica y a la reflexión historiográfica son comparables a la magnitud de este acontecimiento.

Pedro Ruiz Pérez
Universidad de Córdoba