

IGNACIO ARELLANO /

TEXTO Y SENTIDO DE LOS SUEÑOS DE QUEVEDO

Francisco de QUEVEDO: *Sueños y discursos*. Edición de J. O. Crosby. Madrid, Castalia, 1993, 2 vols.

(1) A estas dos partes básicas hay que añadir todo el resto de elementos citados: índices, bibliografía, descripciones textuales, etc., extraordinariamente útiles, sin duda.

(2) Ver en pp. 28 y ss. del vol. I los comentarios de Crosby sobre las ediciones de Maldonado, Ettinghausen, Etreros y Álvarez, y los errores y añadidos poco justificados o elecciones textuales problemáticas en algunos casos.

(3) Ver Crosby, I, 36, nota 8.

(4) El propio Crosby explica la construcción «ser acusado que» en la nota J278-280 (II, p. 1008), con más testimonios de Quevedo.

(5) Ver «Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro», en I. Arellano y J. Cañedo (eds.), *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, Pamplona, Eunsu, pp. 339-355; «Varias notas a lugares quevedianos. Fijación textual y crítica filológica», en *La edición de textos (Actas del I Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro)*, Londres, Tamesis Books, 1990, pp. 123-131; «Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro, Notas muy sueltas», en I. Arellano y J. Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1991, pp. 563-586.

(6) Subjetivismo que por más que se reconozca como principio crítico, y sea inevitable (y no necesariamente incorrecto), no deja de plantear problemas teóricos bastante irresolubles a quien declara optar por la «conservación».

(7) Por ejemplo, la insistencia en la rigidez de los signos de admiración o interrogación modernos es superflua: no hay en la puntuación moderna ninguna obligación de abrir y cerrar: si un pasaje empieza interrogativo y al alargarse cambia de entonación puede muy bien abrirse con signo y prescindir del signo en el cierre. Es algo que la misma Real Academia acepta explícitamente. La puntuación moderna puede ser bastante flexible.

Hace años que se esperaba la anunciada edición monumental de los *Sueños* en la que el profesor Crosby llevaba trabajando desde hace décadas. Se publica ahora en dos nutridos volúmenes que hacen en total cerca de 1.800 páginas. Crosby ofrece los textos de la tradición manuscrita, repertorios de variantes, un prólogo con reflexiones sobre la estructura y proceso de creación de los *Sueños*, estudio textual meticuloso, índices de personajes, índices de notas, descripciones y repertorios bibliográficos y un enorme aparato de notas explicativas rebosantes de documentación y detalles. El conjunto es sin duda un monumento de erudición y de trabajo textual, que aporta al especialista un conjunto de materiales prácticamente completos en cuanto al texto y las variantes. Igualmente rico es el conjunto de los datos recogidos en las notas del segundo tomo. La aportación de Crosby es, pues, impresionante y muy valiosa, sin duda, y merece una calurosa bienvenida.

Dicho esto, hay que señalar igualmente cierta desproporción en el valor de ese trabajo: en la edición de Crosby pueden distinguirse dos partes esenciales que corresponden a cada uno de los dos tomos (1): a) la fijación del texto y las variantes, y b) el aparato de notas a los *Sueños*. La primera admite algunas consideraciones respecto a los criterios de edición empleados, pero sustancialmente permite una lectura adecuada de la obra de Quevedo, enriquecida notablemente con las variantes de los diversos manuscritos y ediciones, en el panorama más completo de que un lector moderno puede disponer. La segunda parte, el tomo de notas, sin embargo, debería reescribirse, con criterios relativos a la anotación filológica más perfilados, precisando numerosos detalles y probablemente eliminando unos centenares de páginas: en el estado actual, a mi juicio, no constituye un modelo aceptable de anotación.

Acepto de antemano que la envergadura del trabajo de Crosby impide plantear con la extensión necesaria todas las reflexiones que suscita. Las líneas que siguen constituyen, pues, una suma de sugerencias y observaciones parciales sobre las que quizá habría que volver con más demorados argumentos. Repasaré, con la obligada brevedad, algunas cuestiones atañederas a las dos principales secciones de la edición que reseño.

La primera se abre con un prólogo en el que se plantean aspectos de la interpretación literaria y aspectos textuales. Lo que más me interesa resaltar es el apartado dedicado al relativismo de la crítica textual, donde se argumenta razonablemente que, siendo imposible recuperar el texto «auténtico» de Quevedo, el objetivo debe ser el de elaborar uno que sea relativamente fidedigno a partir de los testimonios conservados. Esta tarea la ejecuta Crosby con suma pericia, desde su exhaustivo conocimiento de los materiales textuales cuya filiación analiza con extraordinaria meticulosidad (I, pp. 43 y ss.). Incluye también un juicio de las principales ediciones modernas anteriores, donde se manifiesta la gran dificultad para llevar a buen término una aplicación coherente de los diversos criterios editoriales (2). La misma propuesta de Crosby no termina de escapar de los riesgos: por ejemplo, la mayoría de los once «errores» que advierte sin corregir en la edición de Maldonado no lo son (3): las mujeres que van camino del infierno, van ciertamente con pasos «más entretenidos» («lentos y espaciosos») y no «menos» (ver mi nota en *Cát.* p. 98); «dando lugar unas damas alcorzadas» puede estar bien sin necesidad de corregir «dando lugar a»: basta con entender que son las damas quienes dejan paso a los otros; «la acusó que» no hay por qué corregir en «la acusó diciendo que», puesto que *acusar* es verbo *dicendi* (4), etc. En cualquier caso, la cuestión nuclear aquí es la de los criterios del tratamiento textual. En otras ocasiones he defendido con argumentos que me siguen pareciendo

válidos la modernización de la acentuación y puntuación, y la de las graffias dentro de los límites fonéticos (5), Crosby opta por la conservación de las graffias, con una actitud que es igualmente aceptable. Sin embargo, las copiosas argumentaciones de Crosby sobre el tratamiento de la acentuación y la puntuación siguen manteniendo, a mi juicio, una apariencia hipercrítica que no llega a encubrir su esencial subjetivismo (6): «he optado por evitar la acentuación y la puntuación del siglo XX, porque creo haber observado que existía en el XVII un sistema que hoy da resultados que permiten a un especialista leer estos textos como literatura» (I, p. 109). Ese sistema cree advertirlo en algunas ediciones como la de *Juguete de la niñez*: hace Crosby, entonces, una abstracción del sistema de *Juguete* y lo aplica *cum grano salis* a su texto manuscrito: «he intentado facilitar la lectura mediante la aplicación consecuente y la extensión ocasional de los criterios de la acentuación de *Juguete*; pero por otra parte ni he logrado ni he querido eliminar del todo la vacilación tan típica de aquella época, y así la conservo...» (I, p. 111). En otras palabras, la puntuación «del XVIII» que aparece en su edición no está en ninguno de los testimonios: es la recreación hecha en el XX por Crosby de un modelo imaginario basado en una normativa que sigue siendo muy poco definida. No es que tenga mal resultado, pero desde un punto de vista crítico me parece confuso y menos eficaz que la aplicación modernizadora, que no es ni mucho menos tan inflexible como señala el editor (7).

En cuanto a las notas, siendo, como ya he dicho, impresionantes en su erudición y acumulación de documentos y detalles, resultan lo menos satisfactorio (8). Probablemente su redacción a lo largo de los años y quizá la falta de una revisión de conjunto final han provocado la falta de un criterio unitario. Hubiera sido necesario plantearse de manera mucho más definida el objetivo y la concepción misma de la anotación filológica: esto es, ¿para qué han de servir las notas a los *Sueños*? ¿Cuáles deben ser los límites y la precisión de las explicaciones y documentaciones de las notas? Crosby, que no parece haberse planteado estas cuestiones con la intensidad que los *Sueños* probablemente hubiesen requerido, apunta que uno de sus objetivos centrales es documentar las fuentes de la sátira (II, p. 921), pero no parece clara la idea de lo que es una fuente: numerosos motivos satíricos (cornudo, sátira de la mujer, congajas de los avarientos, etc.) son demasiado generales como para que se puedan señalar fuentes concretas, salvo en caso de cercanía textual evidente; de ahí que cientos o miles de referencias integradas por Crosby (a filósofos griegos, satíricos griegos y latinos, padrés de la iglesia, poetas de varia condición, época y nación) sean de dudosa oportunidad en tanto fuentes estrictamente hablando, y que gran cantidad de estas páginas tomen un aspecto de digresión cuyo interés no disculpa su poca pertinencia.

En resumen, se puede advertir en estas notas:

1. La mezcla poco discriminada de lo que es propiamente nota «filológica» (explicativa) y lo que es glosa literaria o estilística; esto aumenta de manera muy considerable la extensión y añade numerosas y muy extensas notas que no sirven a la explicación del texto, y que a menudo acaban forzando el sentido. No puedo señalar todas las notas o partes de notas que a mi juicio sobran en este aparato, pero sí puedo decir que son demasiadas: véanse páginas 927, 934, 1119, 1154, 1225, 1256, etc.

2. Una excesiva orientación erudita fuera de los límites del servicio a la explicación del texto. Aquí radica uno de los principales problemas de la anotación de Crosby, sobre todo en los frecuentes desvíos y digresiones más allá de lo admisible en el contexto, o en las acumulaciones de documentación innecesaria para expresiones o motivos comunes, muy generales o de obvia universalidad: por ejemplo, la documentación sobre la equivalencia de abogado y letrado (p. 1007), la crueldad de Nerón (p. 1014) y otros muchos casos igualmente obvios.

3. La acumulación de datos eruditos impide a menudo su explotación práctica: son, por ejemplo, sistemáticas las listas de referencias, mientras que se elude la cita textual de los pasajes pertinentes; tenemos así una larga lista de lugares en los que buscar la documentación, pero no tenemos a la vista el pasaje ilustrativo que hubiera agradecido el lector: ver páginas 993, 1007, 1025, 1074, 1075, 1110, etc.

4. Otro de los graves problemas de este segundo tomo, problema que ya se percibió en la edición de *Poesía Varía* (9), es la poca atención a la función delimitadora de los contextos. Por ejemplo, Crosby observa a menudo ciertas connotaciones en una palabra que usa Quevedo en determinada ocasión. Considera luego esas connotaciones propias y constitutivas de la palabra (cuando en realidad se generan en un contexto dado) y en consecuencia las aplica en otras ocurrencias de contextos que no las generan e incluso las prohíben. Esta técnica, muy recurrente en Crosby, provoca numerosas desviaciones en la interpretación que hubieran sido evitadas con un análisis filológico más correcto.

En síntesis, los señalados me parecen los principales problemas del aparato crítico de notas. No es del caso, naturalmente, revisar ahora los pasajes concretos, pero creo que son obligados algunos ejemplos significativos (10) espigados un tanto al azar de este tomo II, del que señalo la página correspondiente:

— 935: el pasaje comentado no se refiere a la destrucción del mundo, sino a la llamada al juicio final; no son los vivos los que muestran incompreensión al sonido de la trompeta,

HISPANIC REVIEW

DESDE 1933 LA MEJOR REVISTA
HISPANÍSTICA DE ESTADOS UNIDOSCrítica, historia literaria, lingüística
Cuatro números anuales (más de 500 páginas)Director: Russell P. Sebold. Subdirectores: Oreida Chú-Pund, Ignacio
Javier López. Redactores: Marina S. Brownlee, Peter G. Earle,
Paul M. Lloyd, José Miguel Oviedo,
José M. Regueiro, Jorge Salessi.

Suscripciones individuales: \$25,50 (dólares US) al año.

Bibliotecas y otras instituciones: \$35,50.

Dirigirse a: Hispanic Review, Williams Hall, University of Pennsylvania,
Philadelphia, PA 19104-6305, U.S.A.PRESIDENTE DE HONOR: JOSÉ LUIS CANO
DIRECTOR: VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA
COMITÉ DE DIRECCIÓN: ANDRÉS AMORÓS,
VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA, PERE GIMFERRER,ENRIQUE PUPO-WALKER, DARÍO VILLANUEVA, DOMINGO YNDURÁIN,
JON KORTAZAR (LETRAS VASCAS), ANXO TARRÍO VARELA
(LETRAS GALLEGAS) Y JAUME PONT (LETRAS CATALANAS)ÍNSULA 562
OCTUBRE 1993SECRETARIO: CARLOS ÁLVAREZ-DE
SUSCRIPCIONES Y ADMINISTRACIÓN:
MERCEDES DEL AMO
EDITA: ÍNSULA, LIBRERÍA, EDICIONES Y
PUBLICACIONES, S. A.
CARRETERA DE IRÚN, KM. 12,200
28049 MADRID (ESPAÑA)

2

sino los mismos muertos que resucitan; la palabra *oreja* no implica animalización (11). Intentar identificar las fuentes para los motivos generales del juicio final con la correspondiente acumulación de lugares eruditos me parece innecesario: todos son motivos mostrencos de uso común. Lo mismo sucede con el motivo de la congoja de los avarientos (nota J25-28), a cuyo propósito se aluden textos de la *Antología griega*, Séneca, Siro, Eurípides, López de Ayala, *Celestina*, etc., muy poco significativos en tanto fuentes. Podrían ser ilustrativos para dar idea de las dimensiones y matices del motivo, pero entonces hubiera sido mejor citar *textualmente* pasajes significativos y no sólo remitir a su localización. Lo mismo con la nota J43 sobre la lengua como imagen del maldiciente: es inevitable que aparezca la lengua como símbolo del maldiciente; todas las supuestas fuentes (Cervantes, Aranda, Rufo...) huelgan. Es también excesiva la documentación sobre el motivo de la sátira antifeminista (pp. 947 y ss., J60-63) y en otros cientos de casos más.

— 950: pasos *más entretenidos* es buena lectura, ya que *entretenidos* significa 'lentos'; no procede la enmienda propuesta ni la explicación dada a la misma; también habría que anotar el sentido de «acusar de secreto» (uno de los modos de acusación inquisitorial: ver Cát. 98).

— 951: todas las referencias al infierno en esta nota sobran: Crosby mismo señala que están en el valle de Josafad (el valle del juicio); por lo mismo la mención de precedentes gongorinos en el soneto «Valladolid, de lágrimas sois valle» (p. 953, J66) es errónea, ya que Góngora juega con la alusión a la Salve («en este valle de lágrimas», que no es el de Josafad, sino metáfora por la tierra).

— 953: toda la ilustración de la nota está totalmente errada por la mala interpretación de los textos sobre «los casados dos y tres veces», que se asimilan a la viuda múltiple. Crosby parece creer (fuerte cosa es) que en España se condenaba a muerte y azotes a los viudos que se volvían a casar; pero los textos que cita no tienen nada que ver con esto, y se refieren a los bigamos: «casados dos veces», «casados tres veces», etc., se refieren a los pícaros que engañaban y se «casaban» falsamente. Las viudas y viudos se podían casar cuantas veces querían, por más que se interpretara en el caso de las mujeres como cosa poco casta y algo indecente.

— 979: probablemente sí se inspira aquí en un pasaje virgiliano de la *Eneida*, VI, pp. 270 y ss., que habría que señalar (ver Cát. 107).

— 983: las iras gloriosas son las de Cristo juzgador (el día del juicio es el *dies irae*), no las de Herodes o Pilatos. Toda la nota para explicar la ira de Herodes y Pilatos como sinónimo de soberbia, etc., no hace al caso. Lo único que hay es un anacoluto emotivo, como en otros muchos casos que el mismo Crosby subraya a lo largo de los *Sueños*.

— 997: en «andaba con sus Sicelides musae diciendo que era el nacimiento de Cristo» Quedo no dice que Virgilio confundiera el día del juicio con el del nacimiento de Cristo. Parece claro que lo único que aduce Virgilio es el mérito de haber profetizado en su bucólica el nacimiento de Cristo (Cát. 118), como argumento para salvarse: la parte de la nota que insiste en la acusación a Virgilio de tonto, y otra serie de motivos sobre esta tradición de Virgilio como figura ridícula, está fuera de lugar.

— 1040: es un caso típico de nota desviada por exceso; a propósito de la referencia a la iglesia de San Pedro se pasa a la campana de San Pedro, a las supersticiones sobre las campanas, a los conjuros, a los conjuros y exorcismos en las fiestas de Ribadavia, a unos papeles en que se publican esos conjuros, se describen esos escritos, las ilustraciones de los escritos, la iconología de Santa Bárbara que aparece en uno de los susodichos, se señala que la santa es patrona de la artillería española, etc. Todo esto oculta el sentido del texto más que lo ilustra. Entre otros muchos casos destaca también la explicación de «por la boca de una sierpe de piedra sale un caño de agua» (que se refiere a una fuente con forma de sierpe como imagen de que puede salir algo provechoso de lo feo), que lleva a Crosby a un paseo extraordinario desde la sierpe del Paraíso al simbolismo de los rituales hindúes (pp. 1121 y ss.)...

— 1053: la referencia al blanco de México o de Segovia alude simplemente al dinero (ver Cát. 141); el contexto prohíbe ver en ella alusiones al motivo de los segovianos bellacos, ni a la abundancia de conversos en la ciudad.

— 1072: «brujuleando siempre los gustos sin poderlos descubrir» es frase de sentido sexual que juega con metáforas de naipes (ver Cát. 154); el sentido es claro y no hay otras grandes riquezas de matices sexuales como manifestar, destapar, hallar, registrar... y otras acepciones de *Autoridades* que señala Crosby.

— 1094: en «Tanuien querrás decir que no ay justicia en la tierra rebelde a Dios, y sugeta a sus ministros?», «rebelde a Dios» es obviamente un apóstrofe dirigido al diablo, en una sintaxis emotiva; toda la nota que intenta explicar la rebeldía como alusión al pecado original, etc., sobra. Conviene delimitar la frase con comas.

— 1154: Considerar dos poemas «de pensamientos excepcionalmente hermosos» a «Puto es el hombre que de putas fía» o «Quiero gozar, Gutiérrez, que no quiero» (uno de cuyos tercetos es «No quiero calidades ni linajes, / que no es mi pija libro del becerro / ni muda el coño por el don, visajes») es muestra de una amplitud de conceptos estéticos sumamente notable. Creo que ver en ellos una defensa del amor sexual libre y sin inhibiciones en un

ejercicio de libertad humana es un anacronismo, que no estaba en las intenciones del poeta, ni en el sentido de los poemas, bastante insertados en la comicidad grotesca de la *turpitud et deformitas*.

— 1211: hay varios errores en esta nota; señalaré sólo que «hauemos menester mosqueador de los rabos» no significa que los rabos sirvan como mosqueadores de los anos; rabo significa precisamente «culo»: necesitan mosqueadores para protegerse los traseros (Cát. 207).

— 1232: las mujeres que se están tomando puntos en la cara se maquillan, pero no se recosen el virgo, que no está en la cara, como es sabido.

— 1239: no se entiende por qué hay mujeres que se condenan por buenas si no se anota que *buena* significa 'puta' (Cát. 217).

— 1245: sólo un capón se puede condenar por llevar bolsas, se dice a propósito de Judas. El chiste radica en el sentido de *bolsa* 'escroto, bolsa de los testículos' (Cát. 221); los sentidos que ve Crosby en *bolsa* no funcionan en el contexto.

— 1262: «no hay quien este amor no dome»: el sujeto de *domar* es *amor* (Cát. 228); la interpretación de Crosby equivoca la sintaxis.

— 1294: los «particulares rostros de hombres» no se refieren a los de San Pedro, San Pablo o Judas, que ilustra Taisnier, sino a «rostros de hombres particulares» por oposición a los rostros de «príncipes»; los primeros no tienen libertad de mostrar su verdadero semblante y por tanto no sirven a los fisonomistas (ver Cát. 250).

— 1295: el Escoto del texto que aduce del poema «Un licenciado fregón» no es el Miguel Escoto astrólogo de Federico II (este sí es el de los *Sueños*), sino Duns Scoto, el filósofo: véase en el poema cómo se contraponen al tomismo (con varios chistes implicados).

— 1302: *cátedra de pestilencia* es expresión bíblica, de los Salmos, 1,1.

— 1398: toda la muy extensa nota sobre las actividades sexuales de los barberos está completamente desviada. Los barberos raspan o rapan la barba mientras tocan en la guitarra sus saltarines, y mano-sean la cara y la barba en el lavatorio y rasurado. Eso es todo. Crosby pasa de *raspar* a *rascar*, y ve en *rascar* connotaciones sexuales, aduciendo un texto de Góngora en el que, según Crosby, el locutor sale de un convento después de dedicarse a raspar a las monjas el vello del pubis, según interpreto. Pero el texto gongorino («Ya, señoras de mi vida, / dejando el rascar sabroso / salgo a misa de sarnoso / como a misa de parida») no dice nada de eso: el poeta escribe a unas monjas que está ya curado de su sarna y que podrá salir a «misa de sarnoso» (parodia de «misa de parida»): sale desde su casa donde se rascaba él mismo la sarna (en el pubis o donde le picara) para acercarse al con-

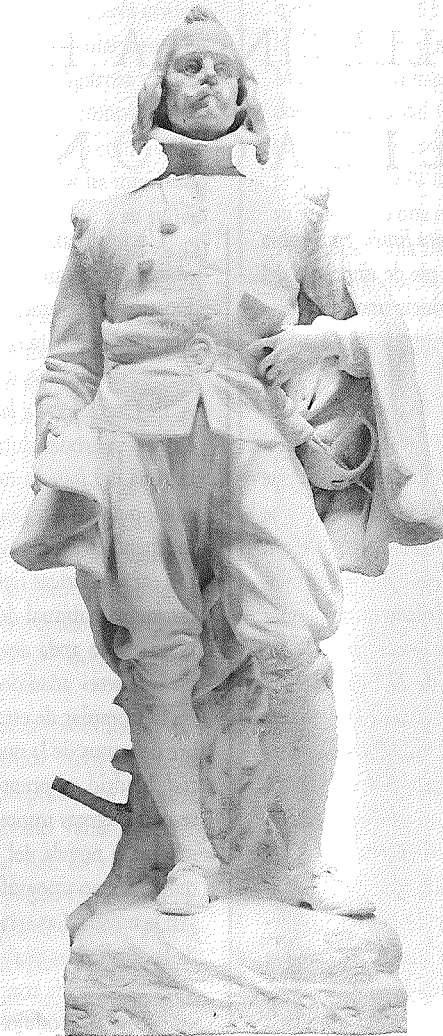
vento a oír misa. Las pobres monjas se estaban en sus celdas sin más. Este tipo de saltos semánticos incongruentes e injustificados, muy frecuentes en Crosby, me parecen sumamente graves y acaban difuminando la coherencia expresiva del texto; esta nota que comento prosigue con otros varios de la misma índole: por ejemplo, el barbero que estudia en pasacalles «lo que ejecuta en los miembros» (se «adiestra» golpeando la guitarra para las cirugías posteriores) lo ve Crosby como entregado a una actividad sexual irrefrenable con sus clientes por lo de los miembros y lo de tocar. La escena, grotesca y caricaturesca, sí, de los barberos con sus guitarras y sus rapamientos, la ve Crosby como una Sodoma de lujurias, lavatorios y rascaduras públicas, curiosa sin duda, pero inexistente en el texto. En cambio sí habría que señalar el sentido sexual de calzar, calzarse 'copular' (p. 1452) en el contexto «para calzarse las mujeres con más descanso» (Cát. 351); insisto, el contexto es fundamental.

— 1498: el pasaje de las dueñas creo que se ha transmitido con errores; tal como lo reproduce Crosby («poniéndose cada vna a las espaldas de su ama a entristecerlas, las asentaderas baxas, tropicando y dando de ojos, a donde en vna silla...») falta un verbo principal: ver mi propuesta de enmienda en Cát. 378 («poniéndose cada una a las espaldas de su ama a entristecerlas las asentaderas, bajar tropicando...»). Las lentejas no representan a las habas (y éstas a la hechicería); las lentejas representan a las lentejas, que tienen connotaciones de cosa triste, melancólica y sin gracia, propias de estas fúnebres dueñas (Cát. 378).

— 1523: en la frase «el color de los más maridos es moreno», el moreno no alude a la homosexualidad atribuida a los mulatos, sino a Diego Moreno, prototipo de cornudos: 'la mayoría de los maridos son cornudos', y no homosexuales.

— 1527: endurecer de cabeza los matrimonios es una referencia a los cuernos, sí; pero no tiene el matiz sexual de endurecimiento del miembro viril, que no está en la cabeza.

En fin, basten estos ejemplos como ilustración de algunos aspectos que convendría revisar en este aparato de notas. Respecto a la presentación, hubiera sido preferible ponerlas a pie de página: se hubiera ahorrado la repetición de prácticamente todo el texto de los *Sueños* en el segundo tomo (un centenar de páginas), y se hubiera facilitado enormemente la lectura. Las dimensiones actuales de las notas hacían inviable esta colocación, pero como ya he señalado, esas dimensiones probablemente son muy excesivas y hubiera sido factible otra disposición si hubiesen sido depuradas, por ejemplo, a la mitad de su extensión.



IGNACIO ARELLANO / TEXTO Y SENTIDO...

(11) Garcilaso la usa como término lírico («Tu dulce habla ¿en cuya oreja suena?») y lo mismo hace Quevedo, que la usa en contextos líricos, amorosos, morales, etc., sin ningún sentido peyorativo: véase los *Índices de la poesía de Quevedo*, de Fernández Mosquera y Azaústre, Barcelona, PPU, 1993, s.v. *oreja, orejas*, para la localización de los textos pertinentes.

Monumento a Quevedo en la Real Academia Española.

(8) Habría que decir de entrada que con el procedimiento de impresión seguido (composición por ordenador, reproducción de la impresión en láser, etc.) el aparato de notas hubiera admitido con pocas dificultades una actualización que no se ha hecho. Según se indica en el prólogo, las notas han sido redactadas entre 1974 y 1984. Su publicación en

1993 permitía considerar algunas aportaciones aparecidas en esos años de intervalo. Es comprensible que se mantengan las referencias de las innumerables ediciones utilizadas en la anotación, sin actualizarlas sistemáticamente (sería una historia interminable), pero es menos aceptable que no se incorporen obras específicamente quevedianas,

en las que se aborda precisamente el problema de la edición y anotación de esos textos: me veo obligado a señalar, por poco elegante que parezca, que mi propia edición de *Los sueños* (Madrid, Cátedra, 1991) apareció con tiempo suficiente para ser utilizada, si no de modo sistemático, sí al menos con cierta profusión, que hubiera ayudado, creo, a reducir

perceptibles en la realización de Crosby. Para abreviar mis argumentaciones sobre las notas e interpretaciones que siguen remitiré generalmente a mi edición de los *Sueños* en Cátedra, indicando Cát. y página: en esa página de mi edición se hallarán las documentaciones que apoyan mi comentario. Dicho sea de paso, esta edición de Cátedra

no se limita a reproducir el texto de la príncipe, como señala Crosby en su noticia bibliográfica, sino que incluye las versiones de *Jugetes* y *Desvelos*, es decir, todos los estadios principales de la tradición impresa. (9) Crosby publicó su *Poesía varia* de Quevedo en Madrid, Cátedra, 1981. Ver mis «Notas

a Quevedo», *Revista de Literatura*, XLIV, 1982, pp. 147-167.

(10) Me limito a apuntar en el orden del texto algunos pasajes. Remito, para mayor documentación de mis interpretaciones, a la citada edición de Cátedra.





IGNACIO
ARELLANO /
TEXTO
Y SENTIDO...

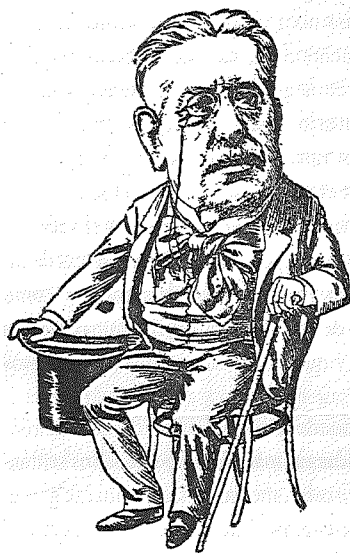
La dificultad de Quevedo no se le oculta a nadie. Los riesgos y peligros de errores en la interpretación son múltiples y explicables. Su relativa frecuencia no invalida, obviamente, el meritorio trabajo del profesor Crosby, ni la utilidad de los repertorios y materiales que ofrece. Desde mi amistad y admiración por su tarea lamento que no haya depurado en dimensión y precisión crítica

las notas, cediendo al exceso de una acumulación erudita con poca atención al contexto, pero celebrando en todo caso la publicación de sus *Sueños*, que habrán de ser material de consulta y manejo necesario para el especialista aurisecular.

I. A.—UNIVERSIDAD DE NAVARRA

LEONARDO ROMERO / PEPITA JIMÉNEZ EN FOLLETÍN: LA HISTORIA INTERMINABLE DE LAS PUBLICACIONES EFÍMERAS

Cuando en 1989 salió al comercio la primera versión de mi edición de *Pepita Jiménez* no había llegado a mi conocimiento el riguroso trabajo de Ana Navarro que lleva pie de imprenta del año anterior (1). En la cuarta salida (2) de mi edición sí he podido introducir una referencia a este importante trabajo bibliográfico y a las fundamentales aportaciones que contiene y que, en síntesis, suponen una revisión de las variantes observadas en once ediciones de la novela y el consiguiente establecimiento de las etapas de la historia editorial del texto: una primera fase, desde 1874 hasta 1890, con posibles intervenciones correctoras del escritor, y una segunda, desde que Fernando Fe en 1890 se convirtió en el principal editor de Valera, fase en que el novelista parece no intervenir ya en el texto. Estas observaciones y las advertencias que formula Ana Navarro respecto a las variantes de las tres primeras impresiones coinciden con



Juan Valera, en una caricatura de época.

lo que yo había anotado, del mismo modo que también coincidimos en nuestras infructuosas pesquisas para la localización de algún ejemplar de la impresión hecha en los talleres de *El Imparcial*.

El mismo año en que la *Revista de España*—la publicación cultural de José Luis Albareda— editaba la primera edición de *Pepita Jiménez* (1874), aparecía otra impresión de la novela, en volumen exento hecho en el taller madrileño de J. Nogueira. Pocos meses más tarde, en 1875, aparecía la edición de A. de Carlos e hijos, en cuyo prólogo afirmaba Valera ser esta versión «más esmerada» que las anteriores y que a la primera—la publicada fragmentadamente en la *Revista de España*— le había seguido una segunda por entregas («*El Imparcial* la publicó después en su edición de provincias, de la que hace una tirada de 30.000 ejemplares»). Siguiéron sufriendose las ediciones españolas, legales o fraudulentas, las impresiones traducidas a diversas

lenguas, los comentarios y las observaciones críticas, hasta el punto que *Pepita Jiménez* puede ser considerada como la novela española del siglo XIX que tuvo más llamativo éxito editorial. Cyrus DeCoster, Ana Navarro y yo mismo hemos avanzado datos bibliográficos que, algún día, permitirán reconstruir la historia editorial completa de este éxito de librería, sobre cuyos beneficios económicos su propio autor—no podría haber sido de otra manera— se habría de lamentar irónicamente.

Ni Ana Navarro ni yo habíamos conseguido localizar la edición realizada por *El Imparcial* y a la que aludía su autor sin ningún titubeo. Don Manuel Azaña y Cyrus DeCoster dieron por buena su existencia, sin ofrecer tampoco testimonios de una localización fehaciente. Ni en el folletín incluido en el tercio inferior de la primera página del periódico, para los años 1874 y 1875, ni en los más conocidos depósitos bibliotecarios conseguí localizar ejemplares de esa edición del diario madrileño cuya existencia acepté implícitamente en mi edición de 1989, aunque en la nota añadida en la cuarta reimpresión terminara hablando de la «fantasmal edición» de *El Imparcial*. Estas consideraciones responden a las dificultades bibliográficas con que, pese a las apariencias, tantas veces nos topamos los interesados en los impresos del siglo pasado. El volumen de lo editado en esa centuria y las dificultades de conservación del material bibliográfico efímero—hojas sueltas, pliegos de cordel, pequeños folletos, formularios, etc.— dan como resultado que, en muchas ocasiones, lo que tuvo existencia real y múltiple se nos haya convertido en un fantasma volatilizado. Y este es el caso de muchas de las impresiones de novelas por entregas, si no tuvieron una impresión simultánea en las páginas de un periódico o revista que también se nos haya conservado.

Un feliz hallazgo bibliográfico que me comunica el profesor Manuel Garrido Palazón me obliga a corregir lo que, en un exceso de pasión profesional, era una equívoca calificación. Existió, efectivamente, la edición de *El Imparcial*, y no sólo para la novela de don Juan Valera, sino también para otros éxitos de la narrativa de la época, como *Delfina*, de Ernesto Daudet; *La casa del silencio*, de A. Goitier; *El drama de La Sauvagerie*, de F. Andebrand (traducidas por A. de Oteiza), o *La huérfana de Gante*, de E. Berthoud (traducción del vizconde de San Javier), e impresas todas durante el año 1874. El gran diario de Gasset y Artime, que publicaba en la zona del folletín novelas de interés popular y que había iniciado el 27 de abril de 1874 la edición de los que llegarían a ser sus famosos *Lunes*, al parecer, realizaba también la impresión independiente de novelas, que cobijaba bajo la firma de empresa «Biblioteca de *El Imparcial*». Las características tipográficas en la impresión de estas novelas no coinciden con la que suele ser forma habitual de impresión en el folletín del periódico, por lo que probablemente Ana Navarro no anda descaminada al suponer que la edición de *Pepita Jiménez* podría tratarse de un «encarte» añadido como cuaderno suelto al periódico cotidiano.

El ejemplar de esta edición perdida, y ya recuperada, recoge en la portada el título y nombre del autor de la novela y las imprescindibles referencias editoriales: Biblioteca de *El Imparcial*, Madrid, imprenta de *El Imparcial*, Plaza de Matute, número 5, 1874. A la portada siguen sesenta páginas impresas, de una caja de tamaño muy distinto (27/17 cm.) de la que solía enmarcar la novela del folletín; páginas que se componen a doble columna y carentes de cualquier adorno tipográfico que no sean las líneas que separan las diversas secciones que constituyen la novela. Las erratas son abundantes y las variantes del texto, en una lectura comprobatoria de las realizadas por Ana Navarro y por mí, permiten afirmar que esta impresión de *Pepita Jiménez* coincide con la de *Revista de España* y Abelardo de Carlos, salvo en el fragmento que esta última introdujo respecto a la primera y que también aparece en la impresión de *El Imparcial*. Por todo ello resulta plausible sostener que *Pepita Jiménez* (edición de *El Imparcial*) es la segunda edición de la obra.

El hecho de que un escritor como Valera, tan atento a las reacciones del público lector y a las oscilaciones del mercado editorial, publicase las dos primeras ediciones de su primera narrativa en el popularizado medio de las entregas—en una revista intelectual, primero, y seguidamente en los encartes de un periódico que buscaba las más amplias capas de lectores (3)—, añade un dato más a la importancia que este procedimiento de difusión de impresos tuvo en buena parte del pasado siglo y primeras decenas del presente. La evolución de la novela moderna—y no sólo de la de «consumo popular», como he escrito hace tiempo, sino también de la novela de estricta voluntad artística— se realizó a través de este medio, que garantizaba niveles de lectura muy elevados y fórmulas de escritura y distribución hasta entonces insospechadas. Balzac, Dickens, Flaubert, Turguenief, Galdós, entre los grandes narradores de la centuria, emplearon el acreditado procedimiento, y a él prestó singular confianza el «aristocratizante» novelista andaluz, la mayor parte de cuyos relatos se hicieron públicos en versiones fragmentadas de periódicos y revistas.

Los treinta mil ejemplares de la versión periodística a que él mismo aludía en el prólogo de la edición de 1875 coinciden con los datos sobre la tirada del periódico que recordaba Juan Pujol en un texto memorativo: «*El Imparcial* fue el primer periódico de su tiempo en nuestro país; cuando las comunicaciones eran mucho más difíciles que ahora y el número de analfabetos infinitamente mayor, llegó a tirar treinta mil ejemplares» (4). Otra cuestión es que la amplia difusión que consiguió para su novela, desde los primeros meses de su carrera editorial, fuera seguida de significativos ingresos económicos (5); es proverbial su lamento de senectute sobre la reducida rentabilidad que le habían proporcionado las ediciones de su más famosa novela, que ni siquiera le habían valido para pagar a su mujer un vestido de Worth.

L. R.—UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

INSULA ~ 544



MIGUEL HERNÁNDEZ

(1) Ana Navarro, «Historia editorial de *Pepita Jiménez*», *Cuadernos de Investigación de la Literatura Hispánica*, 10, 1988, pp. 81-103.

(2) Juan Valera, *Pepita Jiménez*, edición de Leonardo Romero, Madrid, Cátedra, 1992 (4), cf. pp. 114 y 118.

(3) Las colaboraciones de Valera en periódicos y revistas le despejaron los caminos de su primera fama literaria y justificaron su ingreso en la Academia. Del importante papel que concedía a la prosa crítica aparecida en las publicaciones periódicas hay

abundantes testimonios en sus cartas y en sus ensayos; el «industrialismo» literario del que habló en ocasiones era esta forma de edición, a la que se refiere, por ejemplo, en esta opinión confiada a Menéndez Pelayo: «No me incomoda poco en Catalina (Severo) su desdén aristocrático por los periódicos. Nada más cómico.

INSULA 562
OCTUBRE 1993

4

Cierto que no son los siete sabios los que en los periódicos escriben, pero son los más seguros medios de publicidad, de hacer que las cosas se sepan, se divulguen y aun adquieran buena fama entre la multitud» (*Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo*, 1877-1905, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, pp. 390-391).

(4) Juan Pujol, prólogo de Manuel Ortega y Gasset, *El Imparcial. Biografía de un gran periódico español*, Zaragoza, Librería General, 1956.

(5) Jean-François Botrel, en un trabajo clásico sobre crematística y creación literaria («Sur la condition de

l'écrivain en Espagne dans la seconde moitié du XIX^e siècle», *Bulletin Hispanique*, LXXII, 1970, pp. 292-310), destacó los más significativos asertos del autor cordobés a propósito de sus ingresos económicos.