

INTRODUCCIÓN A LOS ESTUDIOS HISPÁNICOS

MARIA GONZÁLEZ AGUIRRE
FILOLOGÍA HISPÁNICA

TEMA 1: La Literatura Española como materia histórica: cronología y periodización.

La historia trata de interpretar el pasado empleando la periodización, es por esto que se organiza en torno a una serie de momentos históricos.

- Literatura medieval (s. XIII-XV). Las obras de referencia para esas fechas son el *Cantar del Mio Cid*, cuyo manuscrito más antiguo sería de 1207, y *La Celestina*, de 1499, obra ya de transición hacia el Renacimiento. En este periodo podemos encontrar géneros de carácter popular (ej. las jarchas) y géneros de carácter culto (mester de clerecía). Se puede hablar de un prehumanismo, que es otra característica que lo diferencia del anterior período. Durante toda esta edad la lengua que predomina es el latín, y en el último siglo las lenguas vernáculas (modernas).¹

- Siglo(s) de Oro (s. XVI-XVII). Antes se refería solamente a la época de Cervantes y Calderón, pero, sucesivamente, la historia de la literatura fue reivindicando la importancia del siglo XVI, y al final este fue añadido a la época. Se diferencian dos grandes movimientos artísticos y culturales:
 - Renacimiento (XVI)
 - Primer renacimiento: Importación de las formas literarias, inspirados en las novedades italianas. De esta época podríamos mencionar a Garcilaso de la Vega. (Reinado de Carlos I-reforma)

 - Segundo renacimiento: cultura y literatura marcadas por el fenómeno de la **contrarreforma**. Aparece el humanismo cristiano y su principal representante es Frai Luis de León. (Reinado de Felipe II)

 - Barroco (XVII). Movimiento artístico y cultural caracterizado por una evolución de las ideas y aspectos temáticos formales del Renacimiento. Trae consigo mismo una renovación de técnicas y de estilos.

¹ El término es usado en el contexto del lenguaje cuando el idioma usado en un área del conocimiento es distinto a la lengua materna de los hablantes (y a esta última es a la que se le llama vernácula). La lengua «no vernácula» por excelencia fue durante varios siglos el latín, que era la lengua propia de los romanos.

→ **Siglo XVIII:** No forma parte de los Siglos de Oro, pero tiene una relación muy estrecha ya que al principio hallamos una fuerte presencia del Barroco.

En la primera parte se aprecia el estilo barroco, pero empieza a predominar el neoclasicismo², podemos mencionar como representante a Meléndez Valdés. En los años 30 Ignacio Luzán publica un libro en el que pide la vuelta del clasicismo.

En España los criterios adoptados en el Concilio de Trento frenaron la renovación ideológica. La Ilustración es un fenómeno tardío y para muchos minoritario y la literatura se convierte en vehículo de transmisión de las ideas ilustradas. La medida y la razón triunfan frente a la imaginación de épocas anteriores. Aparece también un movimiento de romanticismo, en la 2ª parte del siglo, aparecen manifestaciones literarias que rechazan la normativa neoclásica. Ensalzaban los sentimientos sobre la razón y gustan de una naturaleza estridente. Jovellanos, Cadalso y otros.

En definitiva, se podría decir que durante el siglo XVIII conviven cuatro movimientos:

- Barroco.
- Neoclasicismo.
- Ilustración.
- Romanticismo.

→ **Siglo XIX:** en este siglo encontramos varios movimientos literarios:

- Romanticismo (Larra, Espronceda) → llega a su apogeo hacia 1830. Es un movimiento cultural originada como una reacción revolucionaria contra el racionalismo de la Ilustración y el Neoclasicismo, confiriendo prioridad a los sentimientos. Encontramos poesía lírica, teatro.
- Realismo (Galdós, Clarín) → Predomina hacia la segunda mitad de siglo. Es una corriente estética que supuso una ruptura con el romanticismo. Los escritores dejaron de centrarse en sí mismos y pusieron su interés en la sociedad, observando y describiendo objetivamente los problemas sociales, y para ello se valieron de un nuevo tipo de novela, la novela burguesa. Encontramos teatro, novela.

² Clasicismo: recuperan las ideas antiguas de la literatura (empieza en el s. XVI)

Conviene no olvidar que el Romanticismo anticipa el Realismo, y que este último contiene elementos románticos. Existe entre los dos una dialéctica, de hecho, el Realismo es una respuesta al Romanticismo.

- A finales de siglo encontramos un rechazo por el realismo y se adoptan dos movimientos literarios que se solapan; comparten algunos elementos e incluso autores:
 - Modernismo: tuvo más éxito en Hispanoamérica y su principal representante es Rubén Darío. Es un movimiento que se desarrolló fundamentalmente en la poesía y cuyo objetivo era la renovación en la creación; valiéndose de los nuevos recursos del arte poético, y dejando las tendencias antiguas a un costado, por no considerarlas eficientes.
 - Generación del 98: es el nombre con el que se ha reunido tradicionalmente a un grupo de escritores, ensayistas y poetas españoles que se vieron profundamente afectados por la crisis moral, política y social desencadenada en España por la derrota militar en la guerra hispano-estadounidense y la consiguiente pérdida de Puerto Rico, Guam, Cuba y las Filipinas en 1898. (Baroja, Azorín, Maeztu...)

→ **Siglo XX** → Ese rechazo del realismo y de la ideología cientista y positivista dará lugar a la época de las vanguardias, que durará hasta la II Guerra Mundial. Se caracteriza por la indagación y experimentación con el arte, el artista indaga sobre el lenguaje artístico. Encontramos dos generaciones:

- Generación del 14 o Generación de Ortega y Gasset, cuya representante sería Juan Ramón Jiménez.
- Generación del 27 (Miguel Hernández)

→ **Guerra civil/ II G.M. (S. XX)** → Las vanguardias dejan de estar en el centro de la creación literaria y encontramos:

- Literatura teñida de existencialismo. (Blas de Otero)
- Literatura social. (Blas de Otero)

Entre las vanguardias y el existencialismo hay una última vanguardia llamada surrealismo.

TEMA 2: Herramientas para el estudio de la Literatura Española.

2.1. Historias de la Literatura Española.

- *Historia de la Literatura Española* dirigida por Royston Oscar Jones.

- *Historia y crítica³ de la Literatura Española* por Francisco Rico.

En este último, cada volumen corresponde a un período y cada capítulo está elaborado por un especialista. La estructura de los capítulos es la siguiente:

1. Presentación de los datos y conceptos fundamentales que corresponden al capítulo. El autor va indicando las fuentes bibliográficas.
2. Bibliografía amplia y selecta (ocupa un número considerable de páginas).
3. Constituye una antología de la materia a través de la presencia de extractos de otros libros.

La obra de Jones se trata de una obra para **estudiar**, pero, sin embargo, la de Rico no. Esta última es para **profundizar** ya que nos abre la visión a distintas perspectivas que la crítica ha ido adaptando respecto a la literatura española. Por lo tanto, es muy útil para realizar trabajos y ensayos.

Las obras de Jones y Rico son dos obras de planteamiento muy diverso pero que resultan **complementarias**, ya que primero se estudia el manual de Jones para aprender lo que hay que saber y luego se enriquece ese relato con la lectura de la obra de Rico.

Aun así, estos dos manuales son bastantes viejos y hay bibliografía que se ha publicado tras su publicación, por lo tanto, es recomendable la lectura de:

-*Historia de la Literatura Española* José-Carlos Mainer (2010) → esta obra ha tenido en cuenta casi toda la bibliografía, es el manual más actualizado que tenemos. Además, tiene la virtud de que incluye documentos muy útiles para comprender muchas de las características de cada periodo.

Otro manual que se caracteriza por la abundancia de datos que contiene:

-*Manual de Literatura Española* Felipe B. Pedraza Jiménez.

³ Al ser una crítica, tiene un punto de vista distinto.

2.2. Ediciones escolares de textos literarios.

Para ver las características de las ediciones escolares de los textos literarios, vamos a utilizar *Milagros de nuestra señora* M. Gerli (Colección “letras hispánicas” de la editorial cátedra).

- En primer lugar, nos encontramos una **introducción**, una presentación del texto, con el objetivo de proporcionar al lector las claves indispensables para entenderlo. Estas claves, normalmente, consisten en explicar el contexto al que pertenece la obra. Se divide en distintos apartados:
 - Vida y obra del autor.
 - El *Mester de Clerecía*: género y movimiento literario al que pertenece *Milagros de Nuestra Señora* → contexto específico de la obra.
 - Mariología. Literatura mariana → la figura de la Virgen María tiene una gran importancia en esta época → contexto cultural sin el cual la obra nos resulta incomprensible.
 - Fecha y fuentes de los *Milagros de Nuestra Señora*. Fuentes = aquellas obras de las que se ha servido el autor para componer la suya, es decir, qué textos le han servido para inspirarse y documentarse.
 - Lengua y estilo de los *Milagros*.
 - Estructura y temas.
 - Rasgos generales de Berceo → aclaraciones lingüísticas sobre su lenguaje.
 - Los manuscritos → explicación sobre cómo nos ha llegado esta obra.
 - Esta edición → Gerli explica los problemas que esta obra presenta desde el punto de vista textual.
- Bibliografía selecta.
- Texto de *Milagros de Nuestra Señora* que comienza en la página 69.

Por lo tanto, vemos que la estructura de las ediciones escolares es la siguiente:

- Prólogo.
- Bibliografía.
- Texto literario.

Por otro lado, estas son las **características** que podemos ver reflejadas en las **ediciones escolares** de los textos literarios:

- No son modificados desde el punto de vista lingüístico.
- Lo que normalmente suele modernizarse es la grafía de los textos, aun así, conservan las peculiaridades gramaticales de la época. Se pueden modernizar aquellas grafías que no representen peculiaridades fonéticas o fonológicas. A todos estos criterios se les llama **normas de transcripción**.
- Hay series de notas (al pie de página) que acompañan al texto. Encontramos dos tipos de notas, que, aunque a veces suelen estar separadas por un espacio en blanco, lo que normalmente nos encontraremos es un grupo de notas a pie de página (generalmente las filológicas) y el aparato crítico al final (a veces ni siquiera figura en la edición).
 - Notas de variantes/aparato crítico. Es la lista de variantes que tiene un libro. Ej. “3B, I, Mq Caras” significa que, en la tercera estrofa, en el verso b), en lugar de leerse “carnes” se lee “caras”.
 - Notas filológicas/explicativas/enciclopédicas. Aclaran palabras, formas lingüísticas etc. También hay otro tipo de notas que no se refieren al lenguaje propiamente dicho, sino al contexto cultural, histórico, material. (REALIA→ nota que se refiere a los realia).

Las notas deben de servir para que un lector universitario no tenga dificultades al entender el texto.

TEMA 3: Instrumentos para la investigación de la literatura española

Cuando se trata de investigar, hacemos una distinción entre dos tipos de fuentes:

- Fuentes primarias: textos literarios y documentos de la época que vamos a utilizar, que vamos a estudiar.
- Fuentes secundarias: corresponden a la bibliografía crítica: estudios, ensayos trabajos hechos por historiadores, eruditos... a propósito de esos textos que tenemos escritos. Estas fuentes secundarias están compuestas básicamente por tres clases de escritos.
 - Una de ellas son los ensayos extensos que se han publicado en forma de libro y a eso denominamos **monografías**.
 - Otra clase de estas fuentes secundarias son los **artículos** científicos que son ensayos más breves que se publican en las revistas científicas y también en libros que recopilan una serie de artículos, libros que llamamos misceláneos.
 - El tercer tipo de trabajos son **las ponencias y las comunicaciones** presentadas en congresos políticos y a veces se publican en los que se llaman actas de congresos.

Por lo tanto, en la investigación utilizamos dos fuentes. ¿dónde encontramos estas dos fuentes, como las localizamos? Se localizan, se buscan y se encuentran en los **catálogos bibliográficos**. Hay catálogos bibliográficos de las fuentes primarias y de las fuentes secundarias y algunos que combinan las dos cosas.

El catálogo más importante es la *Bibliografía de la literatura hispánica* de J. Simon, aunque está incompleto ya que quedó interrumpido en el siglo de oro, con el fallecimiento de Simón Díaz, y fue continuado por su hija, Mari Carmen de forma digital.

Catálogos generales y particulares o específicos: algunos se refieren a una época, por ejemplo, el de Francisco Aguilar Piñal, estos catálogos parciales no siempre se refieren a una época, a veces se refieren a un género. También existen catálogos bibliográficos que se refieren a autores particulares. Algunas revistas tienen secciones bibliográficas, y también hay revistas celestinescas.

Actualmente también disponemos de una herramienta que es consultar directamente los catálogos temáticos de la mayor parte de las bibliotecas. Antes existían catálogos impresos de las bibliotecas.

Además de los catálogos particulares de las bibliotecas también existen catálogos colectivos (que abarcan más de una biblioteca), generales o específicos.

Podemos encontrar muchos recursos en línea.

→ “Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español”

Hay bastantes páginas vinculadas a centros y grupos de investigación.

→ Parnaseo.

→ Griso.

Hay también páginas dedicadas a un autor particular.

→ Artelope.

Para comenzar a investigar lo recomendable es seguir primero el itinerario indicado en los manuales de historia de la literatura (leer y releer bien lo que dicen y seguir sus indicaciones bibliográficas). A partir de esas primeras referencias bibliográficas ellas mismas nos llevarán a otras referencias bibliográficas ulteriores. Y esas primeras referencias bibliográficas se pueden completar con todos los recursos en línea.

El primer movimiento debe de ser acudir a un manual con un buen prólogo y una buena bibliografía.

TEMA 4: La estructura externa de los textos

MÉTRICA ESPAÑOLA CLÁSICA

ANTES DE EMPEZAR:

- **Arte mayor:** octosílabo o menos.
- **Arte menor:** eneasílabo o más.
- Rimas **abrazadas:** abba.
- Rimas **alternadas:** abab.
- Poema **anisilábico:** poema compuesto por versos de distintas medidas. (Poema de métrica irregular). *Aunque sea un poema anisilábico, no se puede decir que es un poema de verso libre, ya que puede tener principios métricos como la cláusula silábico-acentual (ictus que tienen una disposición fija).*
- Poema **isilábico:** poema donde los versos tienen la misma medida.
- El verso alejandrino es característico de la **cuaderna vía**, **aunque** en la poesía española cayó en desuso a partir del siglo XIV, en Francia se sigue usándolo y más tarde retorna a España. Es un verso dividido en dos partes entre las cuales hay una cesura (pausa). A cada parte se le llama hemistiquio. De la misma manera que suele haber encabalgamiento al final del verso, puede haber un encabalgamiento desde el primer hemistiquio hasta el segundo.
- **Escandir** el verso = dividirlo en sílabas
 - Si la última sílaba es tónica → verso agudo +1
 - Si el verso acaba en palabra esdrújula → verso esdrújulo -1
- Sílabas **prosódicas:** hay x sílabas prosódicas, pero como es un verso esdrújulo se resta una. Si es un verso agudo se suma una.
- **Rima consonante:** aquella rima en la que se repiten todos los sonidos a partir de la sílaba tónica.
- **Rima asonante** o perfecta: aquella rima en la que se repiten solo las vocales.
- **Cláusula silábico-acentual:** principio métrico en el que se repite un patrón (tónica, átona, átona// átona, tónica, átona...)
- **Versos dactílicos:** esquema rítmico que se forma combinando una sílaba tónica y dos átonas. [´ _ _ _ ´ _ _ _]. (tónica, átona, átona).
- Cuando un verso tiene un número diferente de sílabas que los demás, se pone en cursiva para diferenciarlo. No hay que poner 8a,8b, 4a... con el tipo de estrofa basta.
- **Estrofa:** conjunto de versos ordenado por un determinado esquema que predomina el tipo de verso, orden de la rima y posición de los versos.

- **Licencias métricas**: permiso que se le concede al poeta para saltarse una norma, generalmente lingüística, aunque también puede ser literaria.
- **Diéresis**: Es la licencia poética por la que se deshace un diptongo cuando queremos obtener una sílaba más en el verso para lograr una métrica armoniosa (su-a-ve).
 - **Sinéresis**: Es lo contrario de la diéresis. Se da cuando dos vocales que no forman diptongo normalmente, se pronuncian como si lo formaran, con objeto de restar una sílaba al verso por imperativo de la métrica armoniosa.
 - **Sinalefa**: consiste en unir dos vocales en una misma sílaba, aunque pertenecen a sílabas distintas, es decir, se une la vocal que finaliza una palabra con la vocal que inicia la siguiente palabra.
 - **Dialefa**: lo contrario de la sinalefa: se pronuncian en sílabas diferentes las vocales finales e iniciales de dos palabras contiguas.
- En un poema nunca conviven rimas consonantes y asonantes. Ese caso solo podemos encontrarlo en las **letrillas**. El villancico puede tener rima asonante, y las estrofas, que son la parte culta, suelen tener rima consonante. Aun así, generalmente, nunca encontraremos rima asonante y consonante en un poema.
- **Annominatio/adnominatio**: consiste en la repetición de una misma palabra o de diferentes formas de una misma palabra (diferentes términos de una familia léxica). Es la designación general de todas las figuras que consisten en la repetición.
- a) Cuando lo que aparecen son palabras que comparten la misma raíz, pero varían en los prefijos, sufijos... nos encontramos ante la figura de la derivación. (Rojo/rojizo).
 - b) La repetición variada puede obedecer también al cambio de los morfemas gramaticales, desinencias o las declinaciones. Entonces hablamos de poliptoton. (Ej. dos formas diferentes del mismo verbo).
“Vuestra soberbia y condición esquivá acabe ya, pues es tan acabada”.

Vamos a hablar de las formas métricas características de los siglos XVI y XVII. Nos vamos a centrar en las formas clásicas del renacimiento y del barroco, ya que todas las siguientes son variaciones de estas.

MÉTRICA ESPAÑOLA CLÁSICA DE ARTE MENOR

En la **poesía cortesana** (siglo XV) era muy común el uso de las estrofas con dos partes (abc, abc / def def), la primera parte definida por una serie de rimas y la segunda por otra, y cada una de cuatro o cinco versos. Esta clase de estrofas, de estructuras dobles, continúan vigentes durante todo el siglo XVI.

A pesar de eso, en este siglo, aparece una tendencia por descomponer esas estrofas dobles y constituir cada una de las partes como una estrofa independiente. De ahí es de donde surgen dos tipos de estrofas que estarán muy presentes durante los siguientes siglos: la redondilla (estrofa de 4 versos) y quintilla (de 5).

-Redondilla: estrofa que está compuesta por cuatro versos octosílabos con dos rimas consonantes abrazadas (abba).⁴

-Quintilla: una estrofa compuesta por cinco versos octosílabos con dos rimas consonantes. El esquema de rimas de la quintilla es variable, siempre que se mantengan las dos rimas, ninguno se quede suelto y no haya tres versos seguidos con la misma rima (abbab, ababa...).

-Décima (espinela): diez versos octosílabos con rima consonante (abbaaccddc). Un tipo de estrofa que se utilizó mucho en la época del barroco. Hay muchas décimas que son poemas completos, pero, la décima también puede utilizarse en serie, es decir, componiendo poemas a base de una serie de décimas. Todas las décimas tienen ese esquema de rima **fijo**. La división métrica de la estrofa no coincide con la división sintáctica y semántica.

-Sintácticamente: 4+6

-Métricamente: 5+5

La redondilla, la quintilla y la décima son las tres estrofas octosílabas y con rima consonante más utilizadas en la poesía española clásica.

La métrica española tiene dos tipos de versos predominantes: el heptasílabo y el endecasílabo, aunque también se utilizan otros versos como el hexasílabo etc. A partir de este modelo los poetas españoles de los siglos XVIII, XX, fueron introduciendo variaciones. Esta métrica se va renovando y se va variando a medida que se introducen

⁴ Abrazadas: abba. Si fuera abab serían alternadas.

poetas posteriores al barroco (neoclasicismo...) y todavía más en el modernismo, los poetas de fin de siglo.

Los que están en la transición de los siglos XIX y XX, se dedican con especial rigor a ampliar las posibilidades de la métrica española. Rubén Darío es muy representativo de esta tendencia.

La hache rompe la sinalefa en muchos autores del siglo XVI. Ej. "Y sustentar la herida" no se puede hacer la sinalefa porque este autor nunca hace sinalefa, ya que la hache se aspira, o porque consideraba que antes se aspiraba. La hache que se aspira es la que era una "f" en el latín, aunque hay otras haches (como la del verbo hacer) que, en el latín, no se aspiraban, por lo que nunca serán aspiradas y no romperán las sinalefas.

-Romance: Una serie indeterminada de versos octosílabos donde los versos impares están sueltos (no riman) y los versos pares tienen rima asonante (hay casos particulares en los que la rima es consonante).

-El **romancero nuevo** consiste en una renovación del cantar de gesta (verso compuesto de dos hemistiquios divididos por una pausa (cesura)). En el romancero nuevo, aquellos restos de anisosilabismo⁵ del romancero viejo se dejan atrás, ya que todos los versos son octosílabos. Generalmente, aunque no siempre, el romancero nuevo suele tener un ESTRIBILLO. Si un romance tiene estribillo es un romancero nuevo, ya que los romances medievales no tenían.

Los romances son **composiciones aestróficas**, es una serie indeterminada de versos.

-Romancillos: versos hexasílabos

-Romance heptasilábico: compuesto por versos de siete sílabas.

-Copla real: proviene de la poesía del cancionero, está formada por diez versos octosílabos con el siguiente esquema: abaabcdccd.

-Villano/villancico: En el siglo de oro se fue cambiando por la denominación de letra para cantar o **letrilla**→ estructura con dos partes: abbaacccC

- **Tema (encabezamiento):** Al inicio suele haber un pareado que sirve de estribillo.
- **Glosas.** Las glosas están formadas por dos partes,

⁵-Métrica anisosilábica: todos los versos no tienen el mismo número de sílabas.

- **La mudanza:** El caso más común es que la mudanza esté compuesta por los cuatro primeros versos y que sea una redondilla, aunque también puede estar formada por un romance. abba
- **La vuelta/verso de vuelta.** (Suele haber un verso de **enlace**, que sigue a la redondilla y que repite la última rima de la mudanza.)
 - El verso de vuelta es el que queda entre la mudanza y la represa. Anticipa la rima de la represa o del estribillo, y nos indica que estamos volviendo al tema.
 - Al final se repite el segundo verso del tema. Se le llama **represa**, ya que se retoma el tema.

MÉTRICA ESPAÑOLA CLÁSICA DE ARTE MAYOR

-Endecasílabo: verso de 11 sílabas, característico de la métrica italiana, introducido por Garcilaso de la Vega. El verso endecasílabo es el más importante de la métrica española, y con este se convierte en el género favorito de la lírica culta. Como todos los versos, lleva un apoyo rítmico, un acento, en la penúltima sílaba, en este caso en la décima. En el caso de que el verso termine en sílaba tónica se añade una, por lo que esa sílaba acaba siendo la penúltima y en el caso de que el verso sea esdrújulo, se resta una sílaba, por lo tanto, acaba siendo la penúltima sílaba también. Además, el endecasílabo necesita otro apoyo rítmico en una de las primeras cuatro sílabas. No basta con que el endecasílabo tenga sílabas, sino que hay que tener en cuenta los apoyos rítmicos:

- **Endecasílabo enfático:** cuando hay un apoyo rítmico⁶ en la 1ª, 6ª y 10ª sílaba.
África se aterró de parte a parte.
- **Endecasílabo heroico:** cuando hay un apoyo rítmico en la 2ª, 6ª y 10ª sílaba.
Imperio reverdezca en esa parte.
- **Endecasílabo melódico:** cuando hay un apoyo rítmico en la 3ª, 6ª y 10ª sílaba.
Y el antiguo valor italiano.
- **Endecasílabo sáfico:** cuando hay un apoyo rítmico en la 4ª (o un anterior al cuarto) 6ª u 8ª y 10ª sílaba. (la una o la dos también) *Por cuya fuerza y valerosa mano. / Y que con su propia sangre el italiano.*

Con todo esto concluimos que en el endecasílabo hay algunas posiciones en las que nunca puede ir un apoyo rítmico: la quinta, la séptima y la novena.

⁶ Apoyo rítmico/acento rítmico/ictus.

Los tiempos rítmicos contribuyen también, de manera muy importante, al efecto del poema.

-Endecasílabos sueltos (o blancos), sin rima, se utilizan en series.

-Eneasílabo: verso de nueve sílabas que se empieza utilizar mucho, al igual que el **alejandrino**.

-Dodecasílabo compuesto: llevan una cesura.

-Estancia de canción petrarquista: Poema compuesto por cinco estrofas,

- Estas estrofas consisten en una combinación de versos endecasílabos y heptasílabos.
- Las estancias pueden tener menos de trece versos (aunque raramente) y más de 13 (frecuentemente): No hay un número de versos determinado, es el poeta el que decide cual va a ser el número de versos de su estancia. Normalmente suele estar entre 13 y 20 versos.
- El poeta decide, para cada canción, cuál va a ser la proporción de heptasílabos y endecasílabos de la estancia. (En el caso de Garcilaso es 7, 7, 11, 7, 7, 11, 7, 7, 7, 11, 7, 11.⁷)
- Y también decide, para cada canción, el esquema de rimas (en el caso de Garcilaso de la Vega es abCabC c⁸ deeDfF, pero cambia según la canción).
- Una vez decidido el esquema, este se repite durante todas las estrofas.
- Las canciones petrarquistas consisten en un número indeterminado de estancias y terminan con una estancia más corta, **remate**, que repite, parcialmente, el esquema de las estancias; es una especie de estancia abreviada. (En el caso de Garcilaso es abCabC fF pero también hay otras opciones).

-Lira: Estrofas compuesta por cinco versos heptasílabos y endecasílabos. El esquema métrico es “aBabB” y la siguiente estrofa respeta el mismo esquema.

⁷ El último verso es “Que nunca, día ni noche, cesan dellas” → Garcilaso de la Vega nunca escribió versos dodecasílabos, en este verso utiliza la licencia de **sinéresis**, para así convertir el hiato “día” en un diptongo y conseguir que el verso tenga 11 sílabas.

⁸ Esa “c” es un **verso de enlace**.

-Madrigal: Poema breve que no excede casi nunca de los 20 versos y que consiste en una combinación libre de endecasílabos y heptasílabos, rimados en consonante, pero con un esquema de rima libre, el poeta decide el esquema, e incluso podemos encontrar algún verso suelto, sin rima. (Ej. aBBcDdCcaA). Este tipo de composición estaba destinada a ser cantada.

-Octava real⁹: 8 versos endecasílabos de rima consonante.

- Esquema de la estrofa: ABABABCC.
- Suele crear poemas compuestos por una serie de estrofas, todas iguales a la primera. La octava real suele utilizarse en series y en poemas de carácter narrativo. Aun así, también suele utilizarse en poemas de una sola estrofa, aunque lo más normal es que sea utilizado en poemas de serie.

-Serventesio: estrofa de cuatro versos con rima consonante alternada (ABAB). Lo más común es que un serventesio tenga versos endecasílabos, aunque pueden encontrarse también con versos alejandrinos.

-Sextina: Versos endecasílabos aparentemente sueltos, pero si seguimos leyendo, nos damos cuenta de que los versos de las siguientes estrofas terminan con las mismas palabras, pero en un orden distinto. Por lo tanto, la sextina está formada por seis estrofas, de seis versos endecasílabos cada una donde todas las estrofas repiten las mismas palabras al final de los versos, pero siempre en un orden diferente en cada una. El autor va cogiendo una palabra de abajo y luego otra de arriba, sucesivamente y con este mecanismo, consigue que el orden de las palabras no se repita nunca.

Tiempo/bosque/Betis

Hojas/tiempo/Bosque

Betis/cisne/canto

Canto/hojas/tiempo

Cisne/canto/hojas

Bosque/Betis /cisne

Al cabo de la sextina hay un remate, que consiste en una sextina pero que en vez de seis versos tiene tres y en cada verso podemos encontrar dos palabras que aparecían al final de los versos anteriores.

⁹ También denominada octava rima.

-Silva: conjunto de versos endecasílabos y heptasílabos (ABCABCDeDBeB). La silva es una serie extensa de versos heptasílabos y endecasílabos rimados en consonante, pero sin ningún esquema fijo. Sería un madrigal, pero más extenso. A veces podemos encontrar algunas pautas, pero estos se quedan sueltos.

-Soneto: catorce versos endecasílabos divididos en dos partes.

- Los 8 primeros versos son dos cuartetos con rimas abrazadas (ABBA ABBA)
- La segunda parte del soneto está compuesta por dos tercetos que pueden tener dos o tres rimas nuevas. Pueden ser tres, (CDE, CDE) o dos (CDC, DCD), El orden de las rimas en los tercetos es flexible, podríamos encontrar las rimas invertidas (CDE, EDC).

-Tercetos encadenados: Serie de endecasílabos, de rima consonante.

- Estos endecasílabos componen tercetos encadenados ABA/BCB/CDC/DED. La rima interior del primer terceto adelanta la rima exterior del siguiente, y así sucesivamente. Aun así, aunque esto suceda raramente, podemos encontrar casos en los que las rimas no están encadenadas.
- Para rematar los tercetos encadenados, el último terceto deja de serlo y se convierte en un **serventesio** (ABAB), ya que si no quedaría una rima suelta.

ARTE MENOR	ARTE MAYOR
bisílabos ----- 2 sílabas	eneasílabos ---- 9 sílabas
trisílabos ----- 3 sílabas	decasílabos --- - 10 sílabas
tetrasílabos --- 4 sílabas	endecasílabos-- 11 sílabas
pentasílabos -- 5 sílabas	dodecasílabos-- 12 sílabas
hexasílabos --- 6 sílabas	tridecasílabos -- 13 sílabas
heptasílabos -- 7 sílabas	alejandrinos ---- 14 sílabas
octosílabos ---- 8 sílabas	pentadecasílabos 15 sílabas
	hexadecasílabos/octonarios 16 sílabas
	heptadecasílabos--17 sílabas
	octodecasílabos---18 sílabas
	eneadecasílabos--- 19 sílabas

REPASO

Nosotros hemos hablado sobre el octosílabo, heptasílabo y hexasílabo. La poesía lírica popular, el romancero, y arte de la poesía culta del siglo XV, tienen como versos esos tres que hemos mencionado. Pero hay una parte de la poesía del siglo XV que utiliza otro tipo de verso. Era el verso que se empleaba para la poesía didáctica y narrativa en el siglo XV, la poesía lírica culta (didáctica y narrativa) utilizaba este verso:

-Verso de arte mayor castellano: es un verso que no tiene un número de sílabas fijo, tiene más de nueve sílabas, pero no un número fijo. La mayor parte tiende a tener doce sílabas, pero no todos los versos de arte mayor tienen este número. Hay dos maneras de explicar este verso, ya que se trata de un verso controvertido. Es un patrón rítmico (en esto están de acuerdo todos los críticos), y eso explica el que no importe demasiado la medida. No es un verso isosilábico, es rítmico. No es el número de sílabas el que lo caracteriza, sino el patrón. Este patrón se puede explicar de dos maneras:

1. Una es considerarlo un verso compuesto por tres pies métricos que son tres dáctilos (tres sílabas: tónica, átona, átona). En estos versos, hay tres dáctilos. _
[´ _ _ _][´ _ _ _][´ _ _ _]
2. Otra manera de explicar el verso, se entiende este verso como un verso compuesto, hay una cesura, y por lo tanto dos hemistiquios. En cada hemistiquio, tiene que aparecer una clausula rítmica que es la siguiente: tónica-átona-átona-tónica [´ _ _ _ ´ _][´ _ _ _ ´ _]

Este tipo de verso se emplea en estrofas de ocho versos, que tienen tres rimas.

ABABACCA es la **octava de arte mayor**. Podemos encontrar alguna variación, pero este es el esquema normalmente.

¡AVISO IMPORTANTE PARA EL EXAMEN!

En el test de métrica solo va a preguntar por la métrica del renacimiento y del siglo de oro. el endecasílabo, el octosílabo, heptasílabo, hexasílabo.

TEMA 5: La transmisión de los textos

En la edad media, los textos literarios se difundieron de dos maneras:

1. Vía oral: literatura de transmisión oral. Es la característica de una serie de géneros literarios donde podemos enumerar el cuento folclórico, la lírica popular, el cantar de gesta, el romance. Todos estos géneros solo pasan a la escritura de manera accidental (hay que tener en cuenta que del poema del Mio Cid conservamos solo una copia manuscrita).
2. Vía manuscrita: copias hechas a mano. Los demás géneros se difunden mediante copias hechas a mano (manuscritos). Aquí hay que incluir los géneros prosísticos: prosa didáctica, prosa historiográfica, prosa de ficción, el mester de clerecía, y la poesía de cancionero.

TRANSMISIÓN ORAL

El fenómeno de la transmisión oral es un fenómeno complejo, variado, con diferentes aspectos dependiendo del género literario del que estemos hablando. El núcleo característico de la literatura de transmisión oral es lo que Ramón Menéndez Pidal (padre y madre de la filología hispánica) llamó “poesía tradicional”, para distinguirlo de la poesía popular.

La poesía tradicional está compuesta por aquellas composiciones que son anónimas que se consideran por lo tanto un patrimonio común, colectivo, y que pasan por vía oral de generación en generación. No se transmiten solo en espacio, sino también en tiempo.

Es característico de la poesía tradicional que existan a la vez diversas versiones de la misma obra, al transmitirse oralmente y de forma escrita a la vez, presentan distintos detalles en cada versión. Hay por naturaleza detalles diferentes en las distintas versiones, cada comunidad y cada generación que va haciendo suya la obra va introduciendo cambios para adaptarla a sus peculiaridades lingüísticas, culturales o incluso de gusto. “Los romances viven en variantes” Ramón Menéndez Pidal. Así que estas tradiciones son inestables, no hay un texto fijo, hay siempre simultáneamente, cuando el texto poético está vivo, diferentes versiones de la misma obra.

TRANSMISIÓN ESCRITA

En la Edad Media, el libro contenía un texto copiado a mano, por eso lo llamamos manuscrito. Primero se fabricaba el cuaderno en blanco, el cual se entregaba al copista (escritor, escribano...) y este copiaba el texto, después, esos cuadernos se encuadernaban, se unían y de esa manera se formaba el códice o el manuscrito.

El copista, antes de copiar el texto, preparaba la página con el encuadre o encuadratura (el encuadre consiste en señalar los márgenes y pautar el espacio encuadrado para

escribir luego en ese espacio) en un segundo momento el mismo copista o una segunda persona añadía las rúbricas y las capitales.

-Scriptorium, -a: centros en los que se realizaban las copias. Lo que se copiaba en esos escritorios se copiaba en latín, por lo que la mayor parte de las copias y las copias más importantes eran escritas en latín. Los textos escritos en lengua vulgar eran considerados menos importantes, estos suelen ser de inferior calidad. Las copias hechas en latín se hacen con más exactitud, en las copias de lengua vulgar los copistas se permiten más libertad, por lo tanto, varían.

Los textos suelen llevar un encabezamiento al cual se le llama el “Íncipit” y lleva después un cierre que es el “éxPLICIT”, donde a veces va también el nombre del copista.

RENACIMIENTO DEL SIGLO DE ORO

En el siglo de oro las formas de transmisión literaria son tres:

- Transmisión oral: afecta a los romances, lírica tradicional, cuentos, chistes.
- Transmisión escrita dentro de la cual distinguimos dos modalidades:
 - Transmisión manual
 - Transmisión impresa

Podría pensarse que la difusión de la imprenta acabó con la práctica de la copia manuscrita de texto, pero no fue así. Las copias de mano siguieron siendo la forma normal de transmisión de numerosas obras, en general obras breves (ej. la poesía lírica normalmente se difundió de forma manuscrita). También lo hicieron en obras no tan breves pero cuya difusión impresa era desaconsejable por su contenido o espíritu (Ej. “El buscón”).

El Siglo de Oro es una época que se caracteriza entre otras cosas por la intensa comunicación entre la literatura oral y la literatura escrita. La literatura escrita suele integrar fragmentos que proceden de la literatura oral, por ejemplo, las letrillas (el estribillo).

Por lo tanto, hay que subrayar dos cosas:

- En el Siglo de Oro sigue existiendo la literatura de transmisión oral, aunque no tiene tanta importancia como antes.
- Esta literatura de transmisión oral influye mucho en la tradición escrita.

EL TEATRO es un género que no estaba destinado a la imprenta, aunque más adelante los impresores tuvieron la idea de imprimir las obras para ver si gustaban o no, y al final esta idea tuvo mucho éxito. Incluso cuando estas obras se imprimen, siguieron ejecutándose copias manuscritas, por ejemplo, para los actores. También había coleccionistas que reunían copias manuscritas de las obras de teatro.

Los manuscritos del siglo de oro son muy diversos en función del género, del destinatario, del copista... Por lo tanto, las características del manuscrito también cambian.

LA IMPRENTA

La imprenta se difundió de una manera **muy libre** en las primeras décadas de su historia, pero a partir de la mitad del siglo XVI, fue sometida a una reglamentación administrativa y legal. Hay un hito en este proceso que es **una ley**, una disposición administrativa, un reglamento del año 1558 en el cual se dispone que todo libro que fuese a ser publicado en la imprenta debía de pasar un proceso de revisión que se centralizaba en el Consejo de Castilla. A partir de este momento también quedaba prohibida la publicación anónima.

La imprenta en los siglos XVI y XVII produce dos productos:

- El libro.
- El pliego suelto→ Consiste en una publicación de un solo pliego de tamaño cuarto, por lo tanto, constaba de ocho páginas, aunque también existen pliegos formados por dos páginas, por lo tanto, tienen dieciséis páginas. El pliego era un subproducto de la imprenta que se utilizaba para publicar romances, canciones...Era un producto muy barato y muy asequible, por lo tanto, se difundió mucho, pero también era muy fácil de destruir, por lo que no nos han llegado muchos pliegos sueltos.

Proceso de impresión

Lo primero que se hacía en la imprenta era coger el texto (tenían una copia manuscrita), dividir el texto en partes adecuadas a las páginas, al tamaño de página y al tamaño de letra que se iba a imprimir, es decir, se contaba el manuscrito y se dividía para asignar cada parte a una página. Hay que prever en qué parte y en qué sentido tenía que ir cada página que se iba a imprimir, para que después, al imprimirlo, quedara de una manera correcta.

Como hemos dicho, en la imprenta se imprimía pliego a pliego, primero uno y luego otro. Imprimían el número de ejemplares que constase la edición, a continuación, se deshacía esa forma y se componía la forma correspondiente a la otra cara del pliego. Normalmente, la corrección de pruebas se iba haciendo durante el proceso de impresión, y cuando se detectaba un defecto se corregía la forma y se continuaba la impresión. Pero normalmente, los pliegos que contenían esos efectos no se destruían, sino que se conservaban, por eso, ocurre con los impresos de esta época algo que no solemos encontrar en los impresos actuales.

Hoy en día todos los ejemplares de cada edición son idénticos, pero ese no es el caso en los impresos antiguos, ya que se encuentran diferencias entre ejemplares de una misma de edición, estas diferencias se deben a factores accidentales. A veces no sabemos cuál es la versión correcta y cuál la incorrecta. Por ejemplo, la primera égloga de Garcilaso de la Vega. Aprenderemos a resolver esto en el tema 6.

*El dulce lamentar de dos/los pastores,
salicio juntamente y Hermoso,
he de cantar/contar sus quejas imitando.*

TEMA 6: La crítica textual

La crítica textual es una disciplina, un arte que tiene como fin **restaurar la literalidad original** de un texto depurándolo de las perturbaciones (los deterioros) y, en la medida de lo posible, explicando los errores que se han ido acumulando sobre él a lo largo de su transmisión histórica.

El producto característico de la crítica textual es la **edición crítica**, y en ese proceso de edición crítica se recorren **dos fases principales**:

1. Recensio¹⁰: a su vez, tiene varios momentos.

1.1. Fontes criticae: Consiste en **determinar los testimonios** que han transmitido la obra en cuestión y **ordenarlos cronológicamente** a partir de los **indicios externos** que proporcionan esos testimonios (composición de la página, tipografía utilizada...). Estos testimonios pueden ser de ediciones y de manuscritos. En el caso de los manuscritos tienen especial importancia y fiabilidad los **manuscritos autógrafo** (es un manuscrito escrito por el autor de la obra, de su puño y letra) y **manuscrito apógrafo** (una copia del autógrafo), ya que son los que tienen más autoridad porque son los más fiables. En el caso de los **impresos**, hay que tener la precaución de comprobar si ediciones aparentemente distintas son en realidad la misma y a la inversa si ediciones aparentemente únicas ocultan varias ediciones.

1.2. Collatio: se trata de **colación o cotejo** de los testimonios. Cotejar los testimonios significa **compararlos**. Compararemos el texto transmitido por los distintos testimonios para extraer las variantes o diferencias que aparecen en el texto entre unos testimonios y otros. Para analizar este proceso hay que apoyarse en la fase anterior. De aquí obtendremos una lista de variantes. Tendremos que fijar unas pautas: si se van a tener en cuenta las variantes de puntuación, gráficas, lingüísticas (las que se refieren a distintas formas de la misma palabra), las erratas... o no, o si lo vamos a hacer en una lista aparte etc.

¹⁰ Utiliza los términos latinos porque la crítica textual nació y se desarrolló en el dominio de la filología clásica.

Una manera de clasificar las variantes es con las categorías modificativas aristotélicas:

1. Per adiectionem: la adición de un elemento
2. Per detractioem: desaparición de un elemento
3. Per transmutationem: cambio de orden de los elementos
4. Per inmutationem: sustitución de un elemento por otro.

1.3. Examinatio: Consiste en examinar las variantes, es decir, las relaciones internas entre los testimonios, las relaciones de derivación que mantienen entre sí los distintos testimonios.

- **Trivialización:** cuando un testimonio modifica el modelo que está copiando porque no lo entiende y propone otra redacción.

Cuando dos o más testimonios presentan errores comunes, significa que están emparentados, que tienen una relación de parentesco en primer grado, o bien padres e hijos o hermanos. La **relación de los testimonios** está determinada por lo tanto por los **errores comunes**. Los errores que obligan a diferenciar distintas ramas en la transmisión textual son denominados **ERRORES SEPARTIVOS**. El testimonio origen de toda la transmisión textual, de todas las ramificaciones es el **ARQUETIPO** (representado por omega) los testimonios que derivan de él son los **subarquetipos** (representados por las primeras letras del alfabeto griego).

Los testimonios pueden derivar unos de otros o todos del mismo. De este análisis de las variantes hemos deducido la filiación de los testimonios, es decir, el árbol genealógico→ **STEMMA CODICUM**. Lo que representa es las relaciones de derivación de filiación entre los distintos testimonios que han transmitido una obra.

2. **Constitutio textus:** Todo lo que hemos realizado hasta ahora sirve para poder cometer la segunda fase de la edición crítica. La filiación de los testimonios nos permite conocer cuál o cuáles de los testimonios que nos han transmitido una obra son los más cercanos textualmente al original, es decir, cual o cuales tienen mayor autoridad textual. Esta fase consiste en establecer un texto crítico. En el caso del ejemplo en el que el arquetipo se conserva es muy fácil hacer la edición, si no se conserva la cosa se complica porque no tenemos un testimonio base.

2.1. Emendatio ope codicum (examinatio y selectio) Vamos a examinar, comparar y seleccionar las variantes. ADIÁFORA: dos o más lecciones aparentemente correctas para un mismo lugar y con las mismas probabilidades de presentar el stemma. En estos casos, lo que hay que hacer primero es asegurarse de que son verdaderamente adiaforas. Cuando estemos en duda de lo que leemos en el testimonio base es correcto o no, hay que concederle el beneficio de la duda al texto, ya que este puede tener palabras etc. que nosotros no conozcamos. La enmienda conjetural debe de ser siempre lo más económica posible→ que modifique lo menos posible el texto enmendado. De lo contrario pediríamos incurrir en la trivialización→ no entendemos el texto, ponemos algo que es más familiar a nosotros, pero de esa manera estamos corriendo el riesgo de falsear el texto que estamos editando. Tenemos que tener la mente abierta, si hay posibilidad de que tenga sentido no debe enmendarse.

2.2. Emendatio ope ingenii. Corrección.

2.3. Dispositio textus. Hay que tomar decisiones sobre varias cuestiones:

- **Variantes lingüísticas.** Se editan las variantes lingüísticas del testimonio base.
- Decidir **los criterios de transcripción**. Qué hacemos con las grafías, la puntuación del texto. La decisión será diferente en función a la época histórica a la que pertenezca el texto.
- También hay que decidir cómo presentamos el aparato crítico, es decir, la variante. Hay dos sistemas principales de aparatos críticos:
 - POSITIVO. aquel que indica para cada una de las variantes los testimonios que traen la lección editada y los testimonios que traen las ediciones descartada. 62 venir *A B Srae* : viniese *Sanz Scr Suriá Correo*
 - NEGATIVO. solamente indicaríamos que testimonios incluyen la variante desechada. 62 venir : viniese *Sanz Scr Suriá Correo*.

En ocasiones, los signos que se utilizan en la lista de variantes no siempre son los mismos, hay distintas costumbres. Nosotros estaos utilizando “:” para separar las distintas variaciones, a veces se utiliza el corchete: 62 venir] viniese *Sanz Scr Suriá Correo*.

También puede ocurrir que en una edición no encontremos el aparato crítico completo, que no se nos den todas las variantes, sino que solo se nos den las variantes de aquellos lugares en las que no se sigue el testimonio base. Eso ya no sería un aparato crítico completo sino notas textuales que nos indican que nos estamos apartando del testimonio base por alguna razón.

APARATO CRÍTICO

- Las notas filológicas están destinadas a resolver las dificultades para la comprensión del significado literal del texto, esas dificultades se pueden agrupar en dos clases:
 - **Lingüísticas**: elementos en el lenguaje que hacen difícil la comprensión del lenguaje, son llamadas **verba**. Podemos dividirlos en dos apartados:
 - Las que se refieren a la forma de las palabras
 - Las que se refieren a su significado
 - Las **realia** que proceden de las cosas que se dicen en el texto. Bajo esta categoría se clasifican alusiones de carácter histórico, literario o cultural en general, y que resulte imprescindible esclarecer para comprender el significado literal de la obra.

- Notas de carácter textual: hemos explicado al lector en el prólogo que vamos a editar el texto A. Cada vez que nos apartemos de la edición príncipe, hay que añadir una nota filológica. En la nota debemos aclarar que no editamos el testimonio base, sino que otra edición por el sentido del texto, ya que la lección del testimonio base no tiene sentido. El lector cuenta con el aparato crítico para así saber dónde varía cada variante.
 - Ejemplo: **aquella**: editamos la lección de B (insertar símbolo de beta) por el sentido.

Llamada→ nota de pie de página. Ponemos el numerito, la nota, al final del verso porque si lo metemos en la mitad (detrás de la palabra que anotamos) queda más feo.

El aparato crítico puede aparecer al pie del texto, pero de ese modo tendríamos que hacer dos notas a pie de texto, ya que normalmente se suelen diferenciar las notas lingüísticas y luego las notas filológicas. Entonces lo que se hace en vez de ponerlas abajo es ponerlas al final del texto.

Uno de los problemas que se nos plantea cuando editamos un texto es a qué tipo de lector dirigimos nuestra edición. Hay que decidir a qué tipo de públicos están dirigidas las notas, ya que hay notas de muy diverso nivel.

EJEMPLO TEMA 6

Para introducirnos en la crítica textual vamos a utilizar un ejemplo, vamos a simular una crítica con una obra del siglo XVII llamada “Verse y tenerse por muertos”.

1. RECENSIO

1.1. FONTES CRITICAE

Lo primero que tenemos que identificar es los testimonios que han transmitido este texto, las ediciones impresas y copias manuscritas que han transmitido este texto. Para eso tenemos que acudir a los catálogos (que ya hemos hablado en este curso), para recabar en ellos la información sobre cuáles han sido las ediciones de esta obra, que ejemplares nos quedan de ellas y donde se encuentran.

- Después de haber consultado los catálogos, llegamos a la conclusión de que esta obra se ha transmitido en los siguientes testimonios: no hay copias manuscritas. Hay ediciones de dos tipos:
 - i. por una parte, hay dos ediciones dentro de lo que se llamaban “partes de comedias” (volumenes que editaban juntas una serie de comedias, normalmente 12). “Verse y tenerse por muertos” aparece en dos partes de comedias-
 - ii. También encontramos otras ediciones sueltas, hay noticias de varias.
- Ya hemos reunido los testimonios de la comedia que son dos ediciones en dos partes de comedias y cinco ediciones sueltas.

******Como decíamos, en nuestro ejemplo no hay manuscritos, solo ediciones impresas. En relación con las ediciones impresas hay que tener en cuenta lo siguiente:

Podemos encontrar en los catálogos noticia de **ediciones distintas que sin embargo en realidad son idénticas**, por ejemplo, cuando preparábamos la edición de la parte decimotercera de las comedias de Lope de Vega, partíamos de la idea de que esa parte se había editado cuatro veces, ya que encontrábamos las siguientes ediciones:

- una edición de Madrid del año 1620,
- una segunda edición también en Madrid en el mismo año,
- una tercera edición en Barcelona 1620 en
- y una cuarta edición en Madrid en el año 1621.

Las portadas de estas ediciones así lo sostienen, ya que las cuatro son diferentes, de manera que efectivamente parecía que los catalogadores habían acertado en que había esas cuatro ediciones. Sin embargo, cuando se examinan detenidamente se comprueba que la edición de Madrid de 1621 es no es más que la segunda edición de Madrid de 1620 con cambios en la portada, por lo tanto, la edición de Madrid de 1621 **no existe**,

pasa por ser una edición nueva pero no lo es, es la misma edición, pero ahora se vende con una distinta portada. Por lo tanto, las cuatro ediciones quedan reducidas a tres. Es el caso en el que dos ediciones son idénticas, son las mismas.

Pero también podemos encontrar **el caso inverso**, ya que podemos encontrar diferencias entre ejemplares de una misma edición.

Las pequeñas **diferencias gráficas** que encontramos quieren decir que este pliego (si seguimos leyendo no damos cuenta de que **todo el pliego**) ha sido compuesto por segunda vez, es decir, que después de impreso el pliego y desecho el molde, **lo han vuelto a hacer para imprimir más pliegos de la obra**, eso implica que haya diferencias en todas las páginas. Cuando uno deshace los moldes para ampliar la edición y vuelve a componerlos, desde el punto de la crítica textual significa que se están haciendo **dos ediciones distintas** que se venden como la misma edición, pero que en realidad son dos ediciones diferentes, ya que, al componer los moldes por segunda vez, los impresores tienen que volver a copiar a partir de modelo. De esta manera, se propician los cambios comentados.

1.2. COLLATIO: Nos tenemos que fijar en los textos que hemos ordenado cronológicamente en la fase anterior. En este caso, la primera edición (EDICION PRINCEPS=príncipe=primera edición) es del año 1670. La segunda edición que tenemos impresa es la de Ámsterdam de 1697¹¹. Además, tenemos una edición suelta, que puede ser anterior a la de Ámsterdam, pero no a la de 1670.

- El primer paso debería de ser comparar dos ediciones de la primera edición, pero como no tienen diferencias notables vamos a saltarnos y haremos el segundo paso: comparar un ejemplar de la primera edición con una de la segunda.
- Ya hemos colacionado las dos ediciones y ya tenemos la lista de variantes. EL siguiente paso consiste en continuar cotejando, la más antigua de las sueltas, el tercer testimonio. A este testimonio, como es una edición suelta, vamos a mantener la S y vamos a añadir rae (porque es el ejemplar de la academia→ Srae).
- Después iremos comparando la edición príncipe con los demás testimonios que tengamos (Sanz...)

¹¹ Para este año el poeta ya había fallecido, este dato tiene importancia, porque significa que, si el autor ya ha fallecido, es casi seguro que no intervino en la segunda edición de la comedia.

APARATO CRÍTICO

A=ed. 1670

B=ed. 1697

Srae=Ed. de la Real Academia Española

Sanz=Ed. suelta de la comedia impresa en Madrid

Scr= otro pliego suelto, de Santa Cruz

Ser

Suriá=Texto Suriá

*No vamos a tener en cuenta las variantes de puntuación (podríamos comentarlas si quisiéramos). Las variantes graficas tampoco.

- *Título* Comedia famosa. Verse y tenerse por muertos A Srae Sanz Scr. Verse y tenerse por muertos. Comedia famosa B. ¹² (sería una variante per transmutationem).
- *Dramatis personae*¹³ Personas...ella A B Srae Sanz : Hablan...siguientes Scr.
Ribera Srae Sanz Scr : Vibera A B. ¹⁴
Jornada A Srae Sanz : Acto B.
Músicos A B Srae Sanz Scr : Música Acompañamiento Suriá
- 0Acot¹⁵ Suene A B Srae : Suena Sanz Src.
una caja con A B Srae : om Sanz Scr.
- 3Per(2) Otros A B : Unos Srae Sanz
- 4Per(2) Otros A B : Unos Srae.
- 5Acot Disparan A B : en Srase 4acot¹⁶ : en Sanz 6acot.
- 7Per Otros A B : Unos Srae Sanz.
- 8 Avisa con guinda maina A B Srae : Iza con la vela, amaina Sanz.
- 9Acot Disparan A B : om Srae Sanz.

¹² Esto se lee así. Título indica que hay una variación en él. A Srae es lo que pone en A y en Srae y B lo que pone en B.

¹³ Lista de personajes.

¹⁴ informa al lector de que hay que leer Ribera donde en los testimonios A y B pone Vibera. (en la edición Srae sí que pone Ribera.

¹⁵ es la acotación inicial.

¹⁶ Significa que en este testimonio la acotación va en el cuarto verso y no en el quinto (probablemente por razones de espacio).

- 9Per Otros A B : Unos Srae.
- 11Acot Disparan A B Srae : om Sanz.
- 14 Virgen sagrada A Srae Sanz Ser : Deidad santa B.
- 15 Virgen Pura A Srae : Señor mío B : Dios piadoso Sanz Ser.
- 18 Sola A B Srae : solo Sanz.
- 58 un A B Srae : una Sanz Ser.
- 62 venir A B Srae : viniere Sanz.¹⁷
- 78Acot Desnúdese A B Srae : Quítase Sanz.
 - Quedando A B Srae : quedase Sanz Scr : queda Suriá.
 - Con un A B Srae : en Sanz.
 - A media pantorrilla A B Srae : om Sanz.
- 82 desdichada A B Srae : desgraciada Sanz Scr.
- 88Acot vistase A B Srae : vistese Sanz.
 - que ... puesto A B Srae : om Sanz.
- 99 esa A Srae : esta B Sanz Scr.
- 100 esta A B Srae : esa Sanz Scr.
 - es A B Srae Sanz Scr : que es Suriá
- 100Acot Paseándose A Srae : Pasea B : omite Sanz Scr Suriá.
 - Por el tablado como que camina A B Srae : como que camina por el tablado Sanz.
- 109 ya A B Sanz Srae Scr : ia Suriá.
- 113 a A B Srae : om Sanz.¹⁸
 - aquella Sanz : a aquella A B Srae.
- 126Per Jardinero A B Sanz Suriá : om Srae.
- 129 Gentil A B Srae : Buena Sanz Scr Suriá.
- 132 donde A B Srae : como Sanz Scr.
- 146 Puertos Srae Scr Sanz Suriá : puestos A B. (la elección correcta la colocamos antes de los dos puntos y la errónea después)
- 147 Marsella Srae Sanz Suriá : Maralla A B.
- 153 que español soy A B Srae : soy español Sanz Scr Suriá.
- 153Acot Aparte Sanz Scr Suriá : om A B Srae.
- 156 yo A B Srae : soy Sanz Scr.
- 160 cantan A B Srae Sanz Scr : que cantan Suriá.

¹⁷ Ponemos solo una "s" de "viniere" porque estamos modernizando la grafía.

¹⁸ Es probable que aquí el texto correcto sea el de Sanz, por eso deberíamos de ponerlos en el orden contrario, pero como es dudoso lo dejamos así y hacemos una marca.

Las variantes lingüísticas son las que se refieren a distintas formas de una misma palabra, estas sí vamos a tenerlas en cuenta, pero en una lista a parte:

VARIANTES LINGÜÍSTICAS

- 4 velacho *A B Srae* : velache *Sanz*.
- 12 Acot doña *A B Srae* : om *Sanz Scr*.
- 18 una *A B* : un *Srae Sanz Ser*. (vamos a considerar que esto efectivamente es una variante, pero no de gran valor por lo tanto la pondremos en las variantes lingüísticas)
- 35 riguroso *A B Srae* : riguroso *Sanz Ser*.
- 53 reconocelle *A B Srae* : reconocerle *Sanz Ser*.
- 75 + ¹⁹(ese más significa que es algo que va después del verso, en este caso la acotación) basquiña *A Srae Sanz* : basqueña *B*.
- 99 Ecleprica *A B Srae* ecliptica *Sanz*.
- 109 ostenta *A B Sanz* : onstenta *Srae*.
- 136 encenada *A B Suriá* : ensinada *Sanz Srae*.

ERRATAS

30 helada : clada

Arrojase Doña Isabel : arrojase Isabel Scr Sanz Suria

14 Deidad santa *B* : Virgen Sagrada *A Srae Sanz Scr Suriá*

18 sola *A B Srae* : solo Sanz Suriá

1.3 EXAMINATIO

Repasando la lista de variantes conviene detenerse en los siguientes aspectos:

- La variante del verso 8, en el cual encontramos:
 - avisa con guinda maina *A B Srae*
 - Iza con la veila amaina *Sanz, Ser, Suriá Correo*

Lo que ha pasado es que se ha creído que era un verso absurdo, y, por lo tanto, ha cambiado para componer un verso que tenga sentido. Es un pensamiento erróneo. *GUINDAMAINA : saludo que hacen los buques arriando e izando, una o más veces, su bandera.

Cuando un testimonio modifica el modelo que está copiando porque no entiende el modelo y propone otra redacción decimos que **trivializa** el modelo.

¹⁹ Otra forma sería poner 75Acot.

- Variantes relativas a la atribución de parlamentos. A partir del verso tercero tenemos apuntados Otros en AB , cuando hay que ponerlo en singular
- Al hacer la colación de los testimonios hay que hacerlo del texto completo, si es muy extenso, se utiliza la **colación por calas**, esto es, se selecciona una serie de pasajes a lo largo de todo el texto, y son estos los que se cotejan.

El **arquetipo** es el testimonio origen de toda transmisión textual, de todas las ramificaciones; las demás son subarquetipos. Además, los testimonios pueden derivar de otros o todos del mismo. De hecho, los testimonios modernizan el texto, intervienen en él, son intervencionistas.

Aunque los cuatro testimonios están relacionados hay una relación más estrecha entre:

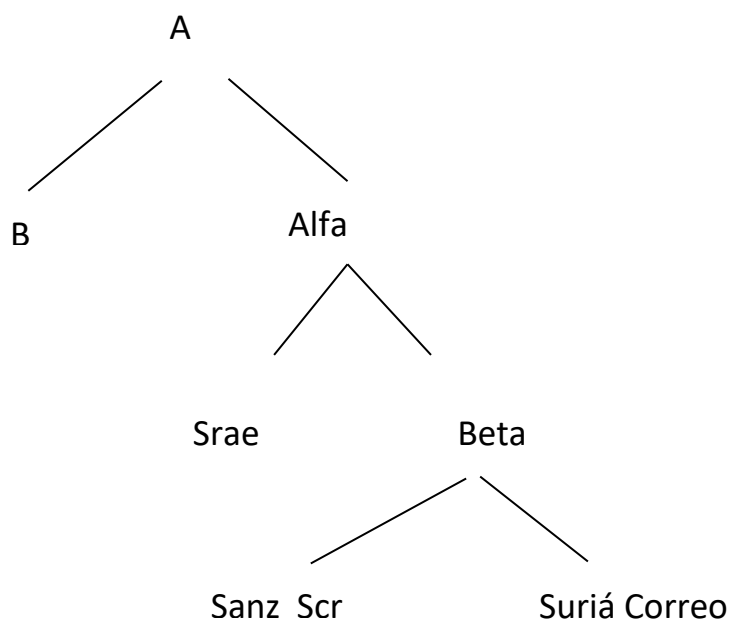
- Sanz y Srae, porque son testimonios que se copiaban a plana y renglón, la tipografía nos proporcionaba un indicio de lo relacionadas que están.
- Suriá y Correo.
 - Tenemos una laguna en correos: faltan 6 versos que sin embargo no está en Suriá.
 - Correo tiene unos errores singulares que no aparecen en Suriá en consecuencia es improbable que Suriá esté siguiendo a correo.
 - En el verso 638 todos los testimonios traen 'topo' ('encuentro' en Suriá), si correo estuviese reproduciendo el texto por Suriá, no encontraríamos topo, Suriá tiene una serie de errores que deberían haber pasado a Correo.

En las variantes hemos deducido la filiación de los testimonios: **EL STEMMA CODICUM**²⁰. Esto sirve para acometer la segunda fase de la edición crítica: la constitutio textus. Podemos reafirmar el orden, pero no un cuadro que relacione a todos los textos. La afiliación de los testimonios nos permite conocer cuál o cuáles de los testimonios que nos ha transmitido una obra son los más cercanos textualmente al original o cuáles tienen mayor autoridad textual.

En nuestro texto sabemos que A no es el original por el género y la época, sino que en A deriva un manuscrito. Al principio, solo sabíamos que había siete testimonios, pero ahora tras el análisis de las variantes sabemos cómo se han ido produciendo otros testimonios, como unos han ido generando otros.

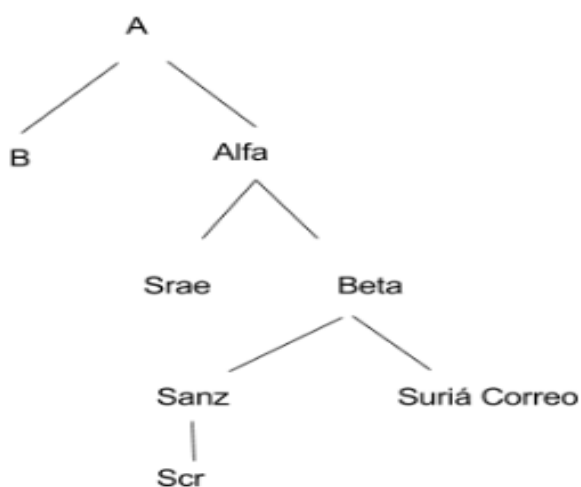
²⁰ Lo que representa es las relaciones de derivación de filiación entre los distintos testimonios que han transmitido una obra.

Este es el esquema que podemos hacer:



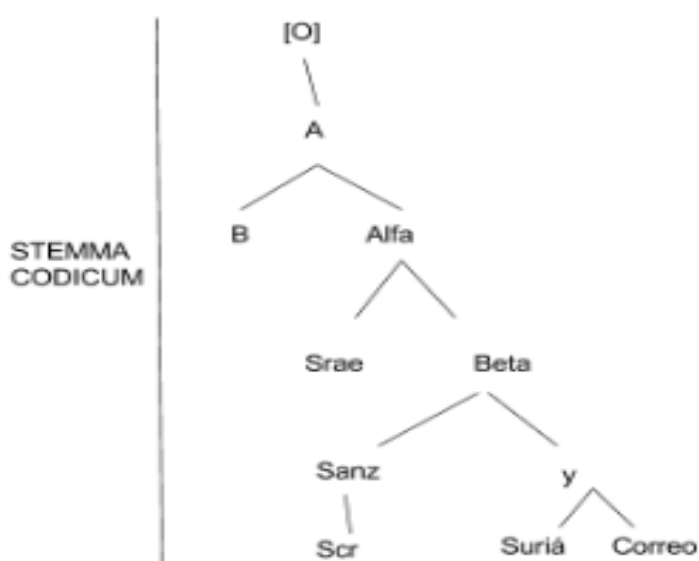
Tenemos esta relación: por el testimonio A deriva el testimonio B y por otro lado todos los demás. Todos estos derivan de otro llamado alfa. Por un lado deriva srae y por otro, de otro llamado beta, derivan por un lado sanz y scr y por otro suriá y correo.

- Sanz y scr son dos impresos que se reproducen a plan y renglón: la composición de la página es idéntica en los dos impresos, esto es un indicio que uno es una copia del otro, lo que tenemos que establecer es cuál es la copia y cual el modelo. Si los comparamos entre ellos nos daremos cuenta de que solamente hay un error en el testimonio Sanz que no aparece en Scr, en cambio, hay un conjunto relativamente numeroso de errores que no aparecen en Sanz. En consecuencia, no parece probable que Sanz derive de scr, sino a la inversa.
- Suriá y Correo: Ocurre que los dos tienen errores comunes, pero ambos tienen errores singulares, desde la reflexión de personajes nos encontramos.



2.CONSTITUTIO TEXTUS

Comprobamos que de los siete testimonios que hemos analizado ocurre que todos ellos derivan de A, así pues, lo que nosotros queremos editar es el texto posiblemente más cercano al original. A no es el original, lo sabemos por el género y por la época. Entonces, el original se presenta por O, y como no se ha conservado, lo ponemos entre corchetes [O]. Entonces, de [O] deriva A, y de ahí derivan todos los demás. A A le llamaremos ARQUETIPO: es el testimonio a partir del cual se produce la ramificación primaria del stemma. Lo testimonios a partir de los cuales se producen ramificaciones secundarias (alfa) los llamamos subarquetipo.



Lo que tenemos que editar nosotros es A, salvo evidentemente en aquellos lugares que A contenga errores. Pero en principio, es el testimonio del que tenemos que fiarnos porque es el más cercano.

- Códices: testimonios derivados, se les conoce con la denominación.
- DESCRIPTI→ aquellos testimonios que no tienen autoridad textual.

Podría haber ocurrido que la situación fuera distinta porque no conservásemos A. En ese caso se representaría con la X mayúscula. Siempre hay un arquetipo, aunque no se conserve, o, aunque no podamos definir su posición.

2.1 EMENDATIO OPE CODICUM (EXAMINATIO Y SELECTIO)

Se trata de examinar, comparar y seleccionar las variantes.

ADIAFORAS

Por ejemplo, en el verso 14, Desde el punto de vista métrico es preferente un verso que el otro. Por lo tanto, consideraríamos correcta la variación que concuerda con la métrica y la otra la consideraríamos un error. El examen completo de cada testimonio nos habría descubierto que el testimonio B presenta lecciones singulares en aquellos lugares en los que se mencionan figuras religiosas, nos damos cuenta de que algo pasa con este testimonio. Si relacionamos eso con el contexto en el que se editó la obra, debe de haber una relación entre estos cambios que se producen en B, en todos estos lugares el testimonio B es sospechoso de modificar el arquetipo por criterios ideológicos.

Sabido esto, eso nos orienta también sobre cuál de los testimonios es más fiable. El análisis de las variantes, nos permite ver que los testimonios a partir del siglo XVIII modernizan el texto. Por lo tanto, la edición más fiable sería Srae (todo esto si no tuviéramos el arquetipo).

2.3 DISPOSITIO TEXTUS

Hay que decidir los criterios de transcripción, es decir, qué hacemos con las grafías, la puntuación del texto.

VARIANTES LINGUISTICAS

Por ejemplo, en el verso 35 tenemos apuntado una variante lingüística: 'riguroso' frente a 'rigoroso'. ¿Entonces, en estos lugares dónde hay variantes lingüísticas, cuál editamos? Se editan las variantes lingüísticas del testimonio base, en este caso, A.

APARATO CRÍTICO

USAMOS EL POSITIVO

- POSITIVO. aquel que indica para cada una de las variantes los testimonios que traen la lección editada y los testimonios que traen la edición descartada.
 - 62 venir A B Srae : viniese Sanz Scr Suriá Correo
- NEGATIVO. solamente indicaríamos qué testimonios incluyen la variante desechada.
 - 62 venir : viniese Sanz Scr Suriá Correo.

En ocasiones, los signos que se utilizan en la lista de variantes no siempre son los mismos, hay distintas costumbres. Nosotros los estamos utilizando para separar las distintas variaciones, a veces se utiliza el corchete: 62 venir] viniese Sanz Scr Suriá Correo.

Vamos a modernizar la puntuación y la grafía del texto una vez hemos hecho la colación y elegido las variantes que vamos a seleccionar la edición del texto. Teniendo en cuenta las normas del siglo XVII. No tenemos que alterar la prosodia del texto, es decir, la fonología. Entonces, los **criterios de transcripción** que seguiremos son los siguientes:

- Normalizamos el uso de la tilde.
- Desarrollamos las abreviaturas, en letras cursivas. Así el lector sabe que lo que está en cursiva, equivale a abreviatura en el original.
- Modernizamos el uso de 'u' y 'v' con valor vocálico. Transcribimos como 'u' con valor vocálico y transcribimos como 'v' la 'u' con valor consonántico.
- Modernizamos el uso de la 'i' e 'y' (trayción -> traición).
- Regularizamos el uso de las letras mayúsculas.
- Modernizamos el uso de la 'b' y 'v'.
- Modernizamos el uso de la 'h'.
- Modernizamos la puntuación.
- Modernizamos la unión y separación de palabras.

APARATO CRÍTICO

Notas de carácter textual

Cada vez que nos apartemos de la edición príncipe por lo que sea, habrá que aclarar la causa en una nota filológica.

- Por ejemplo, nos apartamos de la edición príncipe en el verso 113 porque la edición príncipe en ese verso trae *¡Que risueña a aquella fuente* y nosotros quitamos ese a. Entonces ponemos una nota filológica explicando que no editamos en este lugar el texto de A.
- Sin embargo, si Sanz Scr Suriá y Correo tienen una misma cosa, en vez de poner todos ponemos que eso pasa en b(beta), ya que todos derivan de esa rama.
- En el verso 146, el testimonio base dice 'puestos', pero nosotros hemos considerado que era un error y hemos puesto que es 'puertos'. Pondríamos una nota filológica indicando que en este lugar aceptamos la elección de alfa a la vista del sentido del fragmento.

Anotaciones lingüísticas

Primero vamos a ver las anomalías o dificultades que se refieren a las palabras.

- Por ejemplo, al que aparece en el verso 13: *infelice*. Es una forma extraña, que no utilizamos hoy en día, por lo tanto, aquí debemos poner una nota, explicando primero que esta palabra es equivalente a *infeliz*. Entonces podemos añadir que se trata de una forma antigua. Esta sería la nota:
 - *infelice*: por *infeliz*. Forma antigua que convivía con la moderna en los textos del siglo XVII. Véanse, los vv. 19, 48 y 58.
- Esta forma vuelve a aparecer en el verso 19, pero, sin embargo, más adelante en el verso 40 tenemos *infeliz* y también en el 58. Todo esto confirma que las dos formas convivían, entonces podemos indicárselo al lector en la misma nota. Y aquí para probar esa afirmación de que las dos formas convivían podríamos remitir al estudio de X que habla sobre esas cosas. Esto sería una **referencia bibliográfica**.
- En el verso 54. Podríamos decir que lo que pasa es una asimilación, pero tampoco hace falta meterse en cuestiones lingüísticas.
 - *Reconocelle*: por *reconocerle*. Forma antigua que convive con la moderna en el español clásico.
- En el verso 99, 'ecléptica' no es la forma que encontramos en el diccionario sino eclíptica. Debemos señalarlo en nota. Sabemos que es una forma antigua y no un error porque lo hemos visto en otros textos de la época. CORDE es lo que hemos consultado.
 - *Ecléptica*: por *eclíptica*. Variante antigua de la palabra. Véase CORDE.
- En el verso 30: *Y te has vuelto sombra helada, ¿qué significa aquí sombra?* Quiere decir que ha muerto, que se ha convertido en sombra, ya que en latín a los espíritus de los muertos se les llamaba sombras. En la RAE aparece una definición (la tercera) que se acerca a este sentido, pero no nos satisface totalmente, entonces, iremos al diccionario de autoridades, esta definición nos convence más. *Sombra*: en la segunda acepción de DA.

Notas realia

- Verso 2X. *Virrey de Mallorca*: En la monarquía de los Austrias, los virreyes representaban al Rey en los reinos donde este no residía. Uno de estos reinos era el Reino de Mallorca.

- Verso 143. *Duque de Guisa*: la casa de Guisa era uno de los linajes nobiliarios más importantes de Francia.²¹ *Salón*: Salón-deProvence, población cercana a Marsella.²²
- Verso 111. *Chipre...jardín*: la hermosura de los jardines de Chipre era una noción tradicional, divulgada por obras como el romance de Lope de Vega que comienza "Por los jardines de Chipre" (*Flor de varios romances nuevos, 1595*).
- Verso 2X. *Virgen Pura*: recuérdese que durante el siglo XVII se desarrolló una intensa campaña a favor de la proclamación de la Inmaculada Concepción.

Ya no hay más cosas que aclarar, sin embargo, sí que hay algunos otros aspectos del texto que pueden ser convenientes anotar y que se refieren a **convenciones artísticas** que se refieren a géneros literarios.

- Primera acotación. *Caja*: especie de tambor de uso militar. Era uno de los instrumentos musicales más usados en las representaciones teatrales del Siglo de Oro. // *Dentro*: 'dentro del vestuario'.
- 18Acot. *Paño*: la cortina que separaba el tablado del vestuario, situado detrás de aquel.
- Al principio del pasaje o al final (primero) pondremos una nota orientadora vv. 1-12: la representación comienza con una escena impactante, inspirada en el tema literario recurrente de la tormenta marítima, que como en este caso, conlleva el empleo de un abundante y específico léxico náutico.

²¹ Con esta el lector ya sabe que este personaje no es puramente ficticio, sino que el texto hace referencia a una casa muy relevante en su época

²² De esta manera hemos aclarado las alusiones históricas y geográficas. Además de estas, hay también otras alusiones literarias y culturales que necesitan aclaración.

COMEDIA FAMOSA. VERSE Y TENERSE POR MUERTOS.

De Don Manuel Freile de Andrade

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA

El duque de Guisa, viejo.

Madama Margarita

Carlos, marqués de la Ribera.

Flora, criada.

Tacón, primer gracioso.

Coquín, segundo gracioso.

Don Enrique de Moncada

Doña Isabel de Cardona

Arnesto, criado.

Un ayudante

Un correo

Celio, criado.

Un jardinero.

Músicos.

JORNADA PRIMERA.

suene una caja con estruendo de tempestad, y digan dentro.

Unos Gran tempestad!

Otros. ¡ Gran tormenta!

Uno ¡ Aferra, aferra de gavia!

Otro ¡ Al trinquete!

Otro ¡A la mayor!

Otro ¡Al velacho!

Otro ¡ A la mesana!

Otro ¡ Dispara, si acaso hay gente, Disparan.

 que nos valga en esa playa (en el siglo XVI todavía se conservan estas grafías, como la doble S)

Otro ¡ Gobierna el timón, piloto! Disparan.

Otro ¡ Avisa con guindamaina ! Disparan.

Otro ¡ La quilla ha topado en peña ! Disparan

Otro ¡ Ya se anegan las andanas ! Disparan

Todos ¡Misericordia, Señor, Disparan

 vuestra clemencia nos valga!

Arrójase doña Isabel, asida de un arca, que tenga la tapa desclavada.

Isabel ¡A una infelice muger²³

socorred, Virgen sagrada! (no eliminamos la e porque estaríamos alterando la prosodia del texto)

levántase

Gracias os doy, Virgen Pura,
pues de tan fuerte borrasca
me sacáis a salvamento,
asida sola de una arca.

Vuelve la cara al paño.

Infelice padre mío,
que en esa región salada,²⁴
a mi despecho, te dan
urna de cristal sus aguas:
Ya su cristalino golfo
te sepulta en sus entrañas

(los primeros cuatro versos son un vocativo, la actriz se dirige a su padre muerto en el naufragio, el vocativo no debe ir acompañado de un punto, lo cambiamos por dos puntos, ya que posteriormente viene introducido por una oración de relativo)

y en túmulos de zafir
se eterniza tu morada.
De Barcelona saliste,
surcando el mar de bonanza,
a ser virrey de Mallorca,
y te has vuelto sombra helada.²⁵
¿ Que estrella te destinó
Tan cruel, tan inhumana,
Que en tu muerte y en mi desdicha
ejecuta dos venganzas?
Tu riguroso destino
lamento con justa causa,
y por obsequio dedico²⁶
a tu cadáver mis ansias.
¡ Ay de mí!, que sin alivio,

²³ *infelice*: por *infeliz*. Forma antigua que convivía con la moderna en los textos del siglo XVII. Véanse, los vv. 19, 48 y 58.

²⁴ **Región**: en la cuarta acepción de DLE.

²⁵ *Sombra*: en la segunda acepción de DA.

²⁶ *Obsequio*: 'honra fúnebre'. Véase la voz *obsequias*.

en tan desierta montaña,
se aumenta más mi dolor,
pues tu consuelo me falta.
¿No le bastaba a mi pena,
llorar desdichas pasadas,
cuando en Barcelona Enrique,
único dueño del alma,
viendo que en tu compañía,
padre infeliz, me embarcabas,
por despedirse de mí,
le mataron a estocadas
la noche antes de embarcarme
los criados de mi casa,
queriendo reconocelle²⁷
tan a costa de mis ansias?
¿ No bastaba este pesar?
¿Este dolor no bastaba?
¡ Tirana suerte! Mas ¿ cuándo
contra una infeliz te cansas

repara en el arca

con el golpe de esta peña
se hizo pedazos el arca
que me salvó ; dicha tuve
venir hasta aquí cerrada.
Registremos lo que hay dentro :
¡ Qué prestro me desengaña!
Un vestido de hombre hay solo :
¡ Oh, qué compasión me causa!
de algún criado sería,
que a mi padre acompañaba.
Pero ya que la ocasión
Se ofrece tan adecuada,
mudar de traje conviene,
pues mi decoro lo manda :
no a peligro se disponga²⁸
de a malicia tirana
la candidez de mi honor,
más segura disfrazada
podré sin riesgo pasar

²⁷ *Reconocelle*: por *reconocerle*. Forma antigua que convive con la moderna en el español clásico.

²⁸ *Se disponga*: 'se exponga'.

las arenas de esta playa.

Desnúdese la basquiña, quedando con guardapiés a media pantorrila.

Mi peligro me disculpe,
a Dios adorno, a Dios gala
de mi soberano aliño,
que también por desdichada
tenéis parte en mi desdichada,
aunque lo sensible os falta.
Con harta pena os arrojo,
dulces prendas malogradas/ mal logradas;
venturosa os estrené,
y os desecho desgraciada.

Vístase una casaca de hombre que sacaré del arca, encima del jubón que tuviere puesto.

Con el traje varonil
Otro aliento me acompaña;
ya con aqueste disfraz
ningún temor me acobarda.
Y pues ya me considero
a todo trance empeáda,
esta senda he de seguir,
Pues la roja luminaria
aún en su brillante esfera
lucientes rayos dispara
y en esa ecléptica zona²⁹
es cenit de esta montaña.

Paseándose por el tablado como que camina.

Mas ya los ojos me avisan
de un chapitel, que dilata
su altivez hasta las nubes
con atrevida arrogancia
por coronarse de estrellas,
como rey de esta comarca.
Ya de un palacio me informa
lo ameno de esta campaña,
ya su cercanía ostenta
Una admiración gallarda.
Hermosa envidia de Chipre

²⁹ **Ecléptica:** por eclíptica. Variante antigua de la palabra. Véase CORDE.

en aquél jardín se esmalta:
¡Qué risueña aquella fuente³⁰
golfos de cristal desata
y en primores de alabastro
toda su pompa realza!
¡Oh, qué bien aquella gruta
suspensa la vista embarga
y en atractivo silencio
ceñuda beldad recata!
ya esta puerta me concede
del bello jardín la entrada,
y un hombre hay dentro, sin duda
que es el jardinero.

dentro

(Jardinero9 Acaba

de regar, suelta presa.

Sale un jardinero.

Jardinero ¿A quién busca, camarada?

Isabel Amigo, ¿ no me diréis
cómo este país se llama?

Jardinero ¡ Gentil pregunta, por Dios!

Isabel No la estrañéis.

Jardinero ¡Linda chanza!

Isabel Mirad que os hablo de veras.

Jardinero ¿ Pues dónde vuestra ignorancia
os ha traído hasta aquí?

Isabel Aquesas ondas saladas
me arrojaron de un navío,
que a pique en esa encenada
ha zozobrado, y yo solo
asido salí de un arca.

Jardinero Milagro fue.

Isabel No pequeño.

Jardinero Pues sabed que estáis en Francia.

Isabel ¿ En Francia?

Jardinero Sí, y esta villa
es Salón, amena estancia
de quien el duque de Guisa

³⁰ **aquella**: editamos la lección de B (insertar símbolo de beta) por el sentido.

dueño absoluto se aclama,
y general de esta costa,
sus puertos gobierna y manda,³¹
que aunque en Marsella reside,³²
como es corta la distancia,
a recrearse ha venido
a este sitio, donde pasa
de la primavera el tiempo,
divirtiéndose en la caza.

Isabel No diré que español soy,
por si alguno de mi patria
asiste al Duque.

Jardinero ¿ De dónde
sois natural?

Isabel ¿Yo? De Irlanda.

Cantan dentro.

Música suena.

Jardinero Es el Duque,
que a este jardín siempre baja
con madama Margarita,
su hija.

Isabel ¡Qué bien que cantan!³³ (verso hipométrico: falta una sílaba)

³¹ **Puerto**: editamos la lección de a (insertar símbolo de alfa) por el sentido.

³² **Marsella**: editamos la lección de (símbolo alfa) porque la del testimonio base es una errata.

³³ **que cantan**: editamos la lección de (símbolo gamma) por razones métricas.