

La edición crítica de textos dramáticos novohispanos en México

Laurette Godinas
El Colegio de México

La crítica textual, como la define Alberto Blecua en el primer manual hispánico dedicado a esta disciplina que tiene, para muchos, el rancio sabor de los enfoques epistemológicos reconstructivos del siglo XIX, es “un arte que ofrece una serie de consejos generales extraídos de una práctica plurisecular sobre casos individuales de naturaleza muy diversa”.¹ No se trata, por lo tanto, ni de un conjunto limitado y mecánico de pasos a seguir —una receta— ni de un sistema de conceptos formulados para explicar un fenómeno —una teoría—, sino de un método empírico y consuetudinario cimentado en la práctica de los editores anteriores y adaptado siempre a las necesidades del texto que se edita.

El propósito de la crítica textual se podría definir como el intento de ofrecer al lector² del modo más económico posible un texto que se acerque al que pudo ser el original escrito por el autor, deshaciéndose de los escollos de la tradición o prefiriendo la publicación de un testimonio existente, pero siempre dando cuenta en un aparato crítico de la variación diacrónica reflejada por las lecciones variantes, que, más que un mero adorno erudito, son el resultado de un proceso previo de *recensio* y filiación de los testimonios. Eso sí, cualquiera que sea la actitud del editor hacia el texto que ofrecerá al público —que opte por una

¹ Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Castalia, Madrid, 1983, p. 9.

² La apertura hacia el público es la que justifica el otro nombre que se le da a dicha disciplina, la “ecdótica”.

edición crítica de índole reconstructiva (también llamada edición crítica integral) o que prefiera atar la tradición a un testimonio existente separándose de él sólo cuando no haya más remedio (es decir, una edición crítica singular, o, en caso de textos modernos, en los que es preciso respetar la última voluntad del autor, una edición crítica genética)—, tendrá que dejar siempre claro que lo que propone no es, al fin y al cabo, más que una hipótesis de trabajo, razonada y argumentada pero sujeta a que cualquier descubrimiento posterior la pueda invalidar.

El descubrimiento relativamente tardío de esta disciplina en el mundo hispánico —debido principalmente al enfoque peculiar dado a los estudios medievales por el equipo de Ramón Menéndez Pidal y a los problemas académicos que conoció España durante el régimen franquista—, descubrimiento que se plasma más o menos al mismo tiempo en el *Manual* de Blecua y en los trabajos del Seminario de Crítica Textual dirigido en Buenos Aires por el llorado profesor Germán Orduna, también se ve reflejado en la edición de textos dramáticos hispánicos, que durante mucho tiempo se dieron a conocer en su factura decimonónica “a lo Hartzenbusch”, es decir llenos de intervenciones silenciosas del editor destinadas a proporcionar al público lector un texto pulido y de fácil aprehensión, como la inserción de paratextos (división en escenas, en jornadas para el teatro más breve), correcciones de índole métrica, etcétera. En ese sentido, es de agradecer la influencia de los críticos ingleses, empaquetados de los descubrimientos hechos por la crítica dramática en lengua inglesa,³ en el estudio de nuestro teatro hispánico del Siglo de Oro,⁴ los cuales han dado pie a la reunión de especialistas en teatro aurisecular español e hispanoamericano con el propósito exclusivo de discutir asuntos relacionados con la edición crítica.⁵

³ Véase, por ejemplo, W. W. Greg, *The Calculus of the Variants*, Oxford, 1927 y Fredson Bowers, *Textual and Literary Criticism*, University Press, Cambridge, 1966 o la revisión de T. Howard-Hill, “Modern Textual Theories and the Edition of Plays”, *The Library*, 11 (1989), pp. 89-115.

⁴ Pienso en los artículos de D. W. Cruickshand y Edward Wilson recogidos en *The Textual Criticism of Calderón's Comedias*, ed. de Don W. Cruickshand, Gregg International y Tamesis, London, 1973 y el artículo de Carol B. Kirby, “La verdadera edición crítica de un texto dramático del Siglo de Oro: teoría, metodología y aplicación”, *Incipit*, 6 (1986), pp. 71-82.

⁵ Véanse las “Actas del I Seminario Internacional de Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro”, en *Criticón*, 37 (1987) e Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro. Actas del II Seminario Internacional para la edición y la anotación de textos del Siglo de Oro (Pamplona, Universidad de Navarra, abril 1990)*, Castalia, Madrid, 1991, particularmente los artículos de José Ruano de la Haza, “La edición de un texto dramático del siglo XVII: el método ecléctico”, pp. 493-517 y de Kurt Reichenberger, “Ediciones críticas de textos dramáticos. Problemas

La literatura dramática novohispana, si bien —por razones de índole histórica que no viene al caso comentar en un espacio tan breve— no ha llegado hasta nosotros con la misma prolijidad que las obras españolas del mismo período, es una fuente importante para el estudio de las manifestaciones culturales de la época colonial; por ello no es de extrañar la orientación que se ha dado en su estudio, en el que interesa más el contenido que la forma. En efecto, desde los primeros estudios de corte bibliográfico como el de Beristáin y Souza⁶ hasta el proyecto altamiranista —el cual veía en la literatura un elemento que “debía sumarse al conocimiento de las personalidades eminentes de la historia de México, al fortalecimiento de la educación y al cultivo de las lenguas indígenas para lograr en el espíritu popular la afirmación de una conciencia y un orgullo nacionales”—,⁷ la mirada retrospectiva hacia la época colonial tiene como propósito forjar un pasado literario que permita entender de forma sistemática la lucha presente por crear una nación; sólo así se entiende la voluntad de exhaustividad en la búsqueda de información biográfica, bibliográfica y otros datos externos a la historia textual, como sucede por ejemplo con Olavarría y Ferrari en su *Reseña histórica del teatro en México*.⁸ Por ello la importancia de dar a conocer la riqueza nacional mediante grandes exposiciones bibliográficas, que siguen siendo hoy día una parte importante de los paratextos que introducen las obras novohispanas y decimonónicas. Este rastreo de la bibliografía relativa a los textos novohispanos encarnó luego en un proyecto más grande de rescate de obras que proporcionen una base fidedigna para el establecimiento de una historia de la literatura mexicana.

antiguos y recientes”, pp. 417-429; para los problemas específicos relacionados con la edición de textos hispanoamericanos de la época colonial se puede consultar el libro de Ignacio Arellano y José A. Rodríguez Garrido (eds.), *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 1999.

⁶ José Mariano Beristáin de Souza, *Biblioteca hispanoamericana septentrional o catálogo y noticia de los literatos que o nacidos, o educados, o florecientes en la América septentrional española, han dado a luz un escrito o lo han dejado preparado para la prensa*, 3a. ed., Fuente Cultural, México, 1883.

⁷ José Luis Martínez, *La expresión nacional*, Conaculta, México, 1993, p. 412; para una revisión más amplia, aunque matizada, de la visión de Altamirano sobre la Colonia, véase Dolores Bravo Arreaga, “La lucha contra el origen: visión de Altamirano sobre la Colonia”, en Manuel Sol y Alejandro Higashi, *Homenaje a Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893)*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1997, pp. 145-151, también publicado en José Pascual Buxó (ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*, UNAM, México, 1998, pp. 225-231.

⁸ Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, 2a. ed., La Europea, México, 1895.

Así, la mayor parte de las ediciones que circulan hoy de los textos dramáticos novohispanos siguen en la tradición de dicha corriente de difusión del patrimonio y de rescate de textos para la fijación de una historiografía literaria nacional. Una de sus características principales es que, más que preocuparse por fijar un texto crítico, muestran un interés por la difusión de un *textus receptus* (una primera edición, la edición de un representante importante de la crítica literaria nacional de su momento, etcétera); por consiguiente, los mayores esfuerzos de trabajo crítico se dirigen hacia un planteamiento que permite situar la obra en su contexto, de producción o de recepción; de aquí el enfoque de corte historiográfico que se advierte con frecuencia. De este modo, más que de ediciones críticas podemos hablar aquí de ediciones de difusión —con una introducción de corte historiográfico en las que el texto base es tomado de ediciones anteriores o consiste en una transcripción modernizada del texto antiguo, muchas veces sin dar cuenta siquiera de la localización actual de los testimonios y sin previo anuncio al lector de las intervenciones editoriales—, como las ediciones que salieron en la colección del V Centenario Encuentro de dos mundos, sea por la Secretaría de Educación Pública, sea por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes,⁹ o las que publica la UNAM en la colección “Biblioteca del Estudiante Universitario”,¹⁰ entre otras. Otras veces, se trata de ediciones anotadas cuyo interés reside en restaurar, mediante notas explicativas (léxicas, históricas, fuentes, comparaciones) o interpretativas, la comunicación perdida entre el contexto cultural de un autor que vivió hace algunos siglos y un lector moderno; dichas ediciones suelen contar también, en la introducción, con un importante estudio biobibliográfico acerca de la obra editada y su (posible) autor y un rastreo del contexto de su representación. Por lo que toca al texto —en muchos casos *codices unici* o textos conservados en un solo testimonio—, los criterios de *dispositio textus* (grafías, interpunción, acentuación, separación de palabras, etcétera) suelen tender a la modernización, lo que tiene como consecuencia la pérdida de rasgos distintivos de textos antiguos; además, la modernización de los elementos precitados no resuelve, en muchos casos, los problemas de comprensión

⁹ Véase por ejemplo las ediciones de Juan Tovar de Hernán González de Eslava, *Teatro selecto. Coloquios y entremeses*, SEP, México, 1988, que toma como base la edición de Rojas Garcidueñas de 1958, o la de Jaime Cortés de la anónima *Tragedia del triunfo de los Santos*, Conaculta, México, 1989.

¹⁰ Como por ejemplo la edición que hace Agustín Yáñez de Francisco Bramón, *Los sirgueros de la Virgen*, editado junto con Fray Joaquín Bolaños, *La portentosa vida de la muerte*, pról. y selección de Agustín Yáñez, UNAM, México, 1944 (*Biblioteca del Estudiante Universitario*, 45).

causados por la caída en desuso de algunas formas sintácticas típicas de la época. El propósito de una colección como las “Fuentes para el estudio de la literatura novohispana”, publicada por el Instituto de Investigaciones Bibliográficas, es evidente desde que su título y sus ediciones parecen cumplir con el objetivo fijado; y si bien un texto modernizado es de poca utilidad para un estudioso del español colonial, por ejemplo, las posibilidades que brinda la reproducción, en el mismo volumen, del facsímil muestra que se pueden conjugar la voluntad de llegar a un lector moderno medianamente especializado con el interés de ofrecer material de trabajo a investigadores de otras disciplinas, como historiadores o lingüistas.

Ésta es la opción más cercana que tenemos a una edición crítica mexicana; por desgracia, esta labor de rescate de textos conocidos deja, por definición, a un lado los “autores de primera línea” —como los llamó Claudia Parodi en la introducción a su edición del teatro de Cayetano Javier de Cabrera y Quintero—,¹¹ en gran parte porque suelen contar ya con una edición de amplia difusión que se ha convertido en *textus receptus*.

Un buen ejemplo podría ser el caso del festejo barroco sorjuanino de *Los empeños de una casa*. Más allá del problema de si fue o no representado como conjunto para la entrada oficial del Arzobispo de Aguiar y Seijas, duda expresada por Susana Hernández Araico en una serie de artículos,¹² y pensando más bien, como Aurelio González, en el carácter de unidad que le otorga el haber sido juzgado por los editores del *Segundo volumen*¹³ digno de ser publicado como conjunto, la obra se publicó como un “festejo completo” en las sucesivas edi-

¹¹ Cayetano Javier de Cabrera y Quintero, *Obra dramática. Teatro novohispano del siglo XVIII*, UNAM, México, 1976 (Nueva Biblioteca Mexicana, 42), p. ix; delatando su interés de lingüista que busca testimonios de la lengua de la Colonia, los opone a otros textos que “resultan sumamente interesantes puesto que pueden considerarse muestras que evidencian no sólo los cambios de la lengua y la literatura a partir del momento en que los conquistadores la trasladaron a la Nueva España, sino que, además, manifiestan la estrecha relación entre la Metrópoli y una de sus principales colonias” (*ibid.*).

¹² Por citar sólo uno, “Problema de fecha y montaje en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz”, en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la crítica. IV. Homenaje a Alfredo Hermenegildo*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1996, pp. 111-123, publicado también en José Pascual Buxó (ed.), *op. cit.*, pp. 161-177.

¹³ “Independientemente de la fecha de su representación el hecho es que *Los empeños de una casa* a llegado a nosotros como un conjunto de textos dramáticos que fácilmente se identifican con una fiesta teatral barroca”, “Construcción teatral del festejo barroco: *Los empeños de una casa* de Sor Juana”, *Anales de Literatura Española*, 13 (1999), pp. 117-126.

ciones antiguas del *Segundo volumen de las obras de Sor Juana de la Cruz*, de las que nos ofrece un panorama exhaustivo Enrique Rodríguez Cepeda¹⁴: la(s)¹⁵ de Sevilla, 1692; las dos de Barcelona, 1693; como *Obras poéticas. Tomo segundo*, Madrid, 1715 y *Segundo tomo de las obras*, Madrid, 1725. Las primeras ediciones modernas, dejando a un lado el teatro breve, publicaron sólo la comedia.¹⁶ La de Julio Jiménez Rueda para la Biblioteca del Estudiante Universitario, primera edición de difusión masiva, tampoco incluye la loa, las piezas líricas y los sainetes entre jornadas y el sarao final; tampoco indica de dónde saca el texto que edita ni cuáles fueron sus criterios en cuanto a la *dispositio textus*,¹⁷ pero fue durante mucho tiempo la única asequible para el público mexicano.

Así, no es de extrañar la rapidez con la que adquirió el estatuto de *textus receptus* la edición de Alberto G. Salceda en el cuarto tomo de las *Obras completas* publicadas por el Fondo de Cultura Económica. Se trata de la primera edición en la que la fijación del texto reposa, básicamente, en el cotejo de las primeras dos ediciones del *Segundo volumen*, y que contiene, además de un aparato de variantes (ni exhaustivo en el registro de variantes, ni económico en su factura, e incluso ambiguo a veces),¹⁸ una serie de notas que ayudan a situar en su contexto esta obra dramática de la décima musa, ambos aparatos entremezclados y difíciles de consultar por su posición final. No está exenta de arbitrariedades, como por ejemplo la adopción de lecciones que no están documentadas en los testimonios —pienso en la presencia en el texto crítico de “donde estando sola

¹⁴ Enrique Rodríguez Cepeda, “Las impresiones antiguas de las *Obras* de Sor Juana en España (un fenómeno olvidado)”, en José Pascual Buxó (ed.), *op. cit.*, pp. 13-75.

¹⁵ Más que en la posibilidad de una doble edición en 1692, Rodríguez Cepeda dice creer más bien que “los sucesores de don Tomás [López de Haro], a la muerte de éste —alrededor de 1695— siguieron tirando reimpressiones de tan codiciado libro”

¹⁶ Para un recuento de las ediciones modernas anteriores a 1940, véase Alberto G. Salceda, “Notas”, en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas. IV. Comedias, Sainetes y Prosa*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957, pp. 531-532.

¹⁷ Incluyen sólo la loa y la comedia la edición de Sopena (Buenos Aires, 1941) y todo menos el sarao la de Matilde Muñoz (Madrid, Aguilar, 1946).

¹⁸ Notas como la de los versos 364 y 376: “En los textos: ‘y el Mérito me alegra’... y ‘el Acaso, sin juicio’... Suprimimos la y del primer verso y la añadimos al segundo, por considerar que conviene a la enumeración que se hace; aunque de todas maneras queda sin conclusión la frase iniciada en el v. 360: ‘y pues es la cuestión’” (Salceda, “Notas”, p. 529) —o la del verso 104— Ed. 1693: “*tu favor*; pero 1692: *furor*”—podrían expresarse de modo más eficaz y sin dar tantos rodeos mediante el empleo de las herramientas desarrollada por la crítica textual, como las siglas para los testimonios y abreviaturas útiles (*codd.* para referirse a todos los testimonios, etcétera).

yo / pudiendo ser vista y ver”, defendida por el editor con el argumento de que se necesita un gerundio para la concordancia con “estando”, mientras que los testimonios presentan la lección “y poder”—, la introducción de una división en escenas, muy al estilo decimonónico, o la omisión silenciosa de algunas intervenciones en la puntuación que bien podría ser característica de la época. Así, mientras discute en muchas notas acerca de la necesidad de cambiar la puntuación del original, omite las comas antes de “y” que aparecen sistemáticamente en los impresos originales.¹⁹ De cualquier modo, esta edición es, y sigue siendo, la norma tanto para estudios de crítica literaria como para nuevas ediciones, que la reproducen aunque sin el aparato de notas.²⁰

Hubo que esperar 1989 para la publicación, en España, de una edición crítica de la obra a cargo de Celsa Carmen García Valdés,²¹ por desgracia mucho menos difundida,²² en la que sistematiza el cotejo de variantes empezado por Salceda y restaura muchos de los cambios que éste había hecho al texto. Sin embargo, la aplicación a su edición crítica del criterio moderno de la última voluntad del autor le hace prescindir de las versiones posteriores a la edición de Barcelona, 1693. Pero si tomamos en cuenta el hecho de que ya los cambios introducidos en esta segunda edición, debido tanto a las circunstancias personales de los últimos años de sor Juana como al carácter de correcciones o errores de editor que parecen, debilitan su pertinencia como base para un texto crítico,

¹⁹ Si bien, del mismo modo que en los manuscritos algunos usos pueden ser atribuidos a los copistas, en textos impresos el uso de la puntuación podría reflejar el uso del impresor más que el del autor, creo imprescindible recordar que cualquier testimonio que no sea autógrafo presenta un diastema que es un amalgama difícil de desenmarañar de distintos sistemas y usos (del autor, del primer editor, del segundo, etcétera) y que, en ese caso, la existencia de una coherencia interna puede ser un argumento para defender ciertos usos. Como bien dice Frédéric Serralta, “cada texto tiene [...] una coherencia realmente interna, y a ningún editor crítico de una obra teatral del Siglo de Oro se le ocurriría proponer una puntuación o una variante que luego se encuentre en grosera contradicción con datos objetivos del mismo texto”, en Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.), *op. cit.*, pp. 519-528, esta cita en la p. 519.

²⁰ Es el caso, por ejemplo, del *Florilegio* de Elías Trabulse (Promexa, México, 1979) y de la edición prologada por Napoleón Rodríguez (Fontamara, México, 1988).

²¹ Sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa*, ed., estudio, bibliografía y notas de Celsa Carmen García Valdés, PPU, Barcelona, 1989.

²² Al hablar de Salceda como el estudioso filólogo más conocido hasta la fecha del teatro profano de sor Juana, Susana Hernández Araico anota que “no ha tenido suficiente difusión entre los sorjuanistas la edición superior de *Los empeños de una casa* de Celsa Carmen García Valdés”, “y montaje en *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz”, en José Pascual Buxó (ed.), *op. cit.*, p. 161.

la falta de atención a los demás testimonios priva al lector de un panorama completo de la variación diacrónica de *Los empeños de una casa* en sus ediciones antiguas. A este respecto, el trabajo llevado a cabo por Gabriela Eguía-Lis Ponce en el Apéndice de la edición facsímil del *Segundo volumen* de 1692 publicado por la UNAM en 1995 constituye un trabajo de *recensio* importante que podría servir como antecedente para una futura edición del festejo. Sólo faltaría, tal vez, completar dicha recensión con el cotejo de todos los ejemplares existentes de las distintas ediciones, ya que la existencia, puesta de manifiesto por algunos estudiosos, de posibles variantes de emisión dentro de una misma edición —debidamente al hecho de que “mientras se hacía la tirada se introdujeron correcciones en algunos de los moldes de ciertos pliegos”—²³ podría ampliar el panorama de la vida del texto en los 33 años que median entre su primera y su última edición antigua.

Como se puede ver en este ejemplo, todas las piezas del juego están en su lugar para armar el rompecabeza que representa una edición crítica de la obra de sor Juana. En el caso de los *codices unici*, contamos ya con ediciones como, por ejemplo, la del *Teatro dieciochesco de Nueva España* preparada por Germán Viveros²⁴ o la de la *Carta del padre Pedro de Morales* realizada por Beatriz Mariscal, en la que aparece la *Tragedia del triunfo de los Santos*.²⁵ En el caso de Juan Ruiz de Alarcón, el descubrimiento hecho por Margarita Peña de la carpeta que alberga el material crítico sobre Juan Ruiz de Alarcón reunido por Alfred Morel-Fatio, la cual incluye entre otras cosas el establecimiento de variantes de dos ediciones de *La verdad sospechosa*, puede ser, como concluye la culta editora, una buena base para realizar, mediante el rastreo de las ediciones autorizadas de la comedia y de las sueltas del siglo XVIII, una edición crítica de la obra.²⁶ El cotejo

²³ Donald McGrady, “Prólogo”, en Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, ed. de Donald McGrady, pról. de Noël Salomon, Crítica, Barcelona, 1993, p. 28.

²⁴ *Teatro dieciochesco de Nueva España*, ed., introd., notas y apéndices de Germán Viveros, UNAM, México, 1990 (*Biblioteca del Estudiante Universitario*, 111). Como se puede ver, la importancia de poseer ediciones críticas de los textos se infiltra progresivamente incluso en las colecciones de difusión.

²⁵ Pedro de Morales, *Carta del Padre Pedro de Morales de la Compañía de Jesús: para el muy reverendo Padre Everardo Mercuriano, general de la misma Compañía. En que se da relación de la festividad que en esta insigne Ciudad de México se hizo este año de setenta y ocho, en la collocación de las sanctas reliquias que nuestro muy sancto Padre Gregorio XIII les embió*, ed., introducción y notas de Beatriz Mariscal Hay, El Colegio de México, México, 2000 (*Biblioteca Novohispana*, 5).

²⁶ Véase Margarita Peña, “Alfred Morel-Fatio y la crítica francesa sobre Ruiz de Alarcón. Hacia una edición de *La verdad sospechosa*”, en I. Arellano y J. A. Rodríguez Garrido (eds.), *op. cit.*, pp. 271-284.

de un mayor número de testimonios (manuscritos, ediciones, emisiones, etcétera), además de ampliar el panorama, permitirá además alumbrar con una nueva luz problemas como el de las acotaciones, ayudando a determinar hasta qué punto son intervenciones del autor o de los editores, además de proporcionar una idea de los cambios en la recepción que pueden reflejar las sucesivas variaciones.

Hoy en día, se percibe cada vez con más fuerza el interés por las labores de fijación del texto y el auxilio que prestan metodologías anexas como la crítica textual (manuales, artículos sobre elementos específicos, etcétera). Sería una pena desaprovechar la experiencia milenaria que ésta ofrece a los interesados en trabajar, de manera científica, la materia textual que el tiempo nos ha conservado, experiencia que ha forjado pautas para problemas tan variados como la elaboración de un aparato de variantes económico y exhaustivo al mismo tiempo, o como la organización, valoración y clasificación de los testimonios en familias basado en el análisis minucioso de las variantes que nos brinda la tradición.