

La obra poética latina del humanista Juan de Iriarte: un enfoque crítico-genético
[The Latin poetry of the humanist Juan de Iriarte: a critical-genetic approach]

María Ruiz Sánchez*
Universidad de Murcia

Resumen: Este trabajo analiza las ventajas y los problemas de una edición crítico-genética de la poesía latina del humanista Juan de Iriarte. Este tipo de edición es necesaria por la complejidad textual del legado de Iriarte, especialmente en lo concerniente a los epigramas. La mayoría de los epigramas no fueron editados en vida del autor. La edición póstuma realizada por los sobrinos solo comprende una parte de los textos y altera la naturaleza de los materiales.

Abstract: This paper analyses the advantages and the problems of an edition of genetic criticism of Latin poetry by the humanist Juan de Iriarte. Given the textual complexity of Iriarte's legacy, this edition is necessary, especially with regard to the epigrams. The majority of the epigrams were not edited while the author was alive. The posthumous edition that was issued by his nephews only includes a part of the texts and it alters the nature of the materials.

Palabras clave: Epigramas, Humanismo, Crítica genética, Iriarte.

Keywords: Epigrams, Humanism, Genetic Criticism, Iriarte.

Recepción: 10/01/2015

Aceptación: 26/02/2015

1. El estudio de la poesía latina de Iriarte: retos y dificultades

Juan de Iriarte (1702-1771), conocido para el estudioso de Filología Clásica por su *Gramática latina*¹, fue también autor de epigramas y poemas en latín. El estudio de su poesía en latín presenta dificultades propias, más allá de las que necesariamente ofrece toda obra de la literatura neolatina. La más importante radica

* **Dirección para correspondencia:** Departamento de Filología Clásica. Facultad de Letras. Universidad de Murcia. 30071-Murcia. E-mail: mrs4@um.es

¹ Para el estudio de la *Gramática latina* de Juan de Iriarte puede consultarse el artículo de CUYÁS DE TORRES (1992: 133-148). PERDOMO-BATISTA (2011: 355-388) ha realizado un interesante trabajo sobre el enfrentamiento de Mayans y los Iriarte a propósito de las gramáticas latinas de estos dos autores.

en que muchas de sus creaciones no fueron nunca publicadas en vida del autor, lo que afecta principalmente a una parte esencial de su obra, la de los epigramas. La poesía es un capítulo importante de la edición de las *Obras sueltas* realizada por sus sobrinos². Ahora bien, en esta obra los editores llevaron a cabo una labor de drástica selección, no siempre por motivos exclusivamente literarios.

Además de la cuestión de la selección conviene tener en cuenta que la propia labor de fijación del texto tampoco fue realizada por el autor, sino que quedó en manos ajenas. Esto plantea la duda de hasta qué punto la obra póstuma refleja las intenciones de Juan de Iriarte. A menudo la labor editorial ha trastocado profundamente la imagen de la creación del autor.

El hecho singular de haber conservado el Fondo manuscrito de las obras producidas por el escritor en sus distintas facetas de bibliotecario, erudito y poeta nos permite subsanar esta dificultad, al tiempo que supone una oportunidad, casi única en el campo de la Filología Clásica, para estudiar los mecanismos de escritura y de creación de una obra literaria.

La monumental colección de obras manuscritas, en su mayoría inacabadas, de Juan de Iriarte se encuentra actualmente en la Fundación B. March de Palma de Mallorca. El Fondo reúne el legado del autor, heredado e incrementado por sus sobrinos. G. de ANDRÉS (1986, p. 601) relata así la historia de la formación del Fondo:

«Las obras manuscritas de Iriarte que en número de unos 198 volúmenes dejó a su muerte (...) pasaron a poder de sus sobrinos, en especial Bernardo su heredero material y espiritual. A la muerte de este exiliado en Francia, por afrancesado, su sobrina, Rosarito, casada con un oficial francés puso en venta la biblioteca de Iriarte hacia 1823, siendo adquirida por el secretario de la embajada de Estados Unidos en Madrid, Obadiah Rich, quien la trasladó a Londres en donde se vendió en 1826 por los acreedores del librero inglés que la había adquirido de Thomas Torpe, pasando a poder del coleccionista Phillipps quien publicó un catálogo en 1837. Bien se lamentaba en 1850 José B. Gallardo de no haberla podido

² Nuestras investigaciones acerca de la obra poética de Iriarte [RUIZ SÁNCHEZ (2014)] ofrecen un análisis literario de los poemas y epigramas del autor canario. Sobre los epigramas latinos de Juan de Iriarte recogidos en *Obras sueltas* puede verse CUYÁS DE TORRES (2010: 1101-1108).

conseguir a buen precio con los herederos de Iriarte en 1823, pero la reacción absolutista de este año le obligó a salir precipitadamente de Madrid.»

La biblioteca manuscrita de Iriarte fue finalmente adquirida en 1964 por Bartolomé March en la subasta realizada en Londres por los herederos de Sir Thomas Phillipps y se conserva en los fondos de la Fundación March.

Entre estos numerosos volúmenes existen varios que contienen los textos manuscritos de las obras poéticas del autor. Ahora bien, la existencia de tales textos no deja de suponer una nueva dificultad, pues corresponden a diferentes estadios del proceso de escritura, de modo que algunos son meros borradores y la propia transcripción resulta sumamente difícil; mientras que otros, en cambio, son copias en limpio, de caligrafía muy cuidada. La mayoría de las versiones presentan muchas correcciones, que con frecuencia dejan el texto abierto, sin que el autor haya tomado una decisión definitiva. También es habitual la existencia de varias versiones de un mismo texto, entre las que el autor no llegó a elegir.

1.1. Fuentes de nuestro conocimiento de la poesía de Iriarte

Algunos textos poéticos de Iriarte fueron publicados en vida del autor. Principalmente se trata de la *Taurimachia Matritensis*³, algunas composiciones de carácter áulico, como el ciclo de epigramas de la *Distribución de premios de la Academia de San Fernando* del año 1753 (*Relación*, 1754, pp. 66-68), composiciones paratextuales que sirven de prólogo a las obras de otros autores, y poemas incluidos en otras obras de Iriarte, como las traducciones latinas de epigramas griegos en su *Regiae Bibliothecae Matritensis Codices Graeci Mss.* Fuera de estos textos, nuestra principal fuente de conocimiento de la poesía de Iriarte es la edición póstuma de *Obras sueltas*, realizada por los sobrinos del autor y publicada en 1774, y los papeles manuscritos de la Fundación B. March, a los que ya hemos hecho referencia.

Las *Obras sueltas* estaban destinadas a recoger las obras del autor que resultaban difíciles de conseguir en el momento de su muerte, tanto las que ya habían sido editadas ocasionalmente, como las inéditas. Esto incluía lo esencial de la obra de Iriarte en prosa y en verso, con excepción de la *Gramática* y el *Catálogo de manuscritos griegos*.

³ En el Fondo Iriarte hay una edición impresa en 1725, con algunas correcciones manuscritas: B101-A-04(1). Este poema se encuentra también en el tomo I de *Obras sueltas* (1774, pp. 313-325), que contiene epigramas, poemas e inscripciones.

La observación de las anotaciones editoriales de los manuscritos y el cotejo con la caligrafía de ambos sobrinos apuntan a que de los dos sobrinos de Juan de Iriarte, Tomás y Bernardo, fue el segundo el que se encargó de la mayor parte del trabajo. En algunos lugares cabría quizá pensar en dos editores, como podría indicar la existencia de distintos tipos de señales aprobatorias. En cualquier caso, a partir de ahora hablaremos, por comodidad, de forma impersonal del editor o editores, independientemente de si fue uno solo o fueron dos.

En *Obras sueltas* la poesía de Iriarte está dividida en dos secciones principales: los *Epigramas* y los *Poemata*. Estos últimos comprenden los textos más extensos. Sin embargo, en los manuscritos los unos y los otros aparecen mezclados indistintamente.

Poseemos aún hoy los manuscritos de Iriarte en los que se basó la edición póstuma. Los más importantes son: B102-A-14, B102-A-16, B102-B-06, y en menor medida B102-A-09. Pero también hay textos sueltos en otros manuscritos⁴.

B102-A-14, B102-A-16 y B102-B-06 presentan una cierta diferencia cronológica. El primer volumen recoge composiciones de la juventud de Iriarte en París, pertenecientes, por tanto, a la época de su segunda estancia en esta ciudad, entre los años 1715 y antes de 1724, aunque el autor ha continuado después con el proceso de corrección de forma ininterrumpida. En cambio, en B102-A-16 hay composiciones que abarcan los reinados de Felipe V, Fernando VI y el comienzo de Carlos III; mientras que los epigramas de B102-B-06 son, sobre todo, de la época de Carlos III, pero también poemas aislados de épocas anteriores desde su regreso a España. Sin embargo, dentro de cada uno de estos legajos no se respeta ningún orden, ni cronológico ni de otra clase, estando cada uno formado por materiales de distinta naturaleza e incluso tamaño. En cuanto a B102-A-09, parece reunir textos sueltos, meros borradores, junto a copias destinadas a la divulgación de los poemas.

La comparación de la edición póstuma con los manuscritos pone de manifiesto que no solo conservamos el original de casi todas las composiciones incluidas en *Obras sueltas*, sino que, en muchas ocasiones, poseemos distintas copias de un mismo texto. Por otra parte, los papeles manuscritos del autor nos permiten conocer una gran cantidad de textos que no han llegado a ser incluidos en la edición póstuma. La diferencia es menos importante, naturalmente, por lo que se refiere a los

⁴ Los manuscritos del humanista latino han sido poco estudiados. Una excepción es el artículo sobre el poema *Hercules Pygmaeorum victor* de SALAS SALGADO (2002: 309-321).

Poemata, composiciones más extensas que estaban destinadas a un tipo de circulación diferente. La mayoría llegaron a las prensas en vida de su creador y, por tanto, eran menos manipulables. En cambio, en los epigramas la diferencia es sustancial, pues el material llega prácticamente a duplicarse con respecto a la edición impresa. Los editores han realizado, en efecto, una profunda selección. Podemos sospechar dos tipos de razones que han llevado a suprimir determinados textos:

1. En algunos casos la eliminación se debe a que los textos resultaban poco adecuados por algún motivo, bien por razones estéticas, morales o políticas, o por haber perdido actualidad los temas de los que tratan.
2. Cuando varios textos constituyen meras variaciones formales, se ha elegido una de ellas. Si el editor estima que se trata esencialmente del mismo texto ha escogido una versión. Y en cualquier caso, incluso allí donde hay diferencias importantes, raramente nos ofrece las múltiples variaciones que podemos encontrar en los manuscritos.

A menudo la selección obedece al criterio de actualidad y no se basa en criterios estéticos. La exclusión parece, en ocasiones, debida a razones políticas, pues epigramas de carácter cortesano que sin duda reunían las condiciones para ser publicados, como el dedicado al marqués de Ensenada, han sido dejados de lado. Esto tiene que ver probablemente con el cambio de las circunstancias políticas, ya que Ensenada fue destituido en 1754.

En general se ha eliminado, por tanto, lo que podía resultar inconveniente por razones políticas o religiosas; por ejemplo, el siguiente epigrama sobre la poca inteligencia de los reyes en contraste con su poder y su capacidad de rencor ha sido suprimido en la edición definitiva (B102-B-06, p. 468):

De regibus in universum.

Magna recordandi vis est, vis magna volendi

Regibus; at minimum mentis inesse solet.

«*De los reyes en conjunto*⁵.

Gran capacidad de recordar tienen los reyes, gran fuerza de voluntad. Pero lo que es de pensamiento, muy poco.»

⁵ Las traducciones de los textos latinos han sido realizadas por la autora del artículo.

Y lo mismo ha ocurrido con este otro, de temática similar (B102-B-06, p. 469):

De regia corona.

Nescio quam tacitam spirent diademata pestem:

Quod cinxere, solent infatuare caput.

«Sobre la corona real.

Conlleven las coronas no sé qué tático contagio. Suelen infatuar la cabeza que han ceñido.»

El mencionado criterio de actualidad afectó, como hemos señalado, a los epigramas más que a los poemas de mayor extensión. Sin embargo, en el *Merdidium*⁶ el editor de *Obras sueltas* consideró necesario añadir una nota a pie de página explicando que esta composición es anterior a la época de las reformas urbanísticas de Carlos III y se alude a un conocido epigrama improvisado que el poeta pronunció en una entrega de premios de la Academia de San Fernando.

Estos criterios editoriales explican que la mayoría de los epigramas que fueron incluidos en la edición impresa procedan de B102-B-06. Se debe probablemente a que los epigramas de este manuscrito, gran parte de los cuales corresponden al reinado de Carlos III, resultaban más actuales que los de B102-A-16 y B102-A-14.

En los manuscritos podemos advertir la evidencia de la labor del editor. De hecho, es probable que muchas de las tachaduras de determinados textos emanen del editor y no del autor. Junto a los diferentes textos pueden observarse marcas editoriales. Al lado de algunos epigramas encontramos una raya; otros, en cambio, están marcados con una cruz. Los primeros son los que han sido desechados, mientras que los segundos han sido seleccionados para la edición. Tal vez sean la huella de una doble lectura. Tras una primera lectura que sirve para la identificación y la comprensión del texto, a veces difícil por la caligrafía o por las correcciones, se realiza una segunda lectura para eliminar variantes y elegir los textos aptos para la edición. En algunos pasajes de los manuscritos encontramos además una B (abreviatura de *Bien* o *Bueno*), que indica igualmente aceptación. Hay textos que, a pesar de las marcas aprobatorias, no han sido editados. Quizá se deba a dificultades de armonizar todo el *corpus*, especialmente teniendo en cuenta la existencia de ciclos de poemas

⁶ Se trata de un extenso poema en hexámetros sobre la inmundicia de las calles de Madrid (1774, pp. 330-339).

relacionados temáticamente y de series de epigramas que apenas varían en algunas palabras. Puede tratarse de un olvido, de una decisión ulterior deliberada o simplemente de una confusión, al existir varios textos sobre un mismo tema.

Una prueba de la dificultad que implicaba esta labor de armonización de los papeles manuscritos de Iriarte puede verse en el hecho de que en la colección de epigramas de *Obras sueltas* haya, incluso, un epigrama repetido. En efecto, el texto del epigrama CCCLXII (pp. 102-103) es prácticamente idéntico al del DXXXII (p. 154):

CCCLXII, *In Amaliae Reginae immaturum obitum.*

Vix oculis affulget Amalia, flemus ademtam.

Vix Aurora micat, rore madescit humus.

At quas debemus matri, pulcherrima proles,

Spes Regni, lacrymas sistere sola potest.

DXXXII, *In Amaliae Reginae immaturum obitum.*

Vix oculis affulsit Amalia, fletur adempta:

Vix Aurora micat, rore madescit humus.

Quas damus extinctae matri, pulcherrima proles

Spes Regni, lacrymas sistere sola potest.

«A la muerte temprana de la reina Amalia⁷.

Apenas se muestra brillante a nuestros ojos Amalia, ya la lloramos por muerta. Apenas brilla la aurora, el suelo se humedece de rocío. Pero las lágrimas que debemos a la madre, solamente su hermosísima descendencia, esperanza del reino, puede hacerlas cesar.»

Hemos señalado en negrita las diferencias entre ambos textos. Evidentemente son distintas redacciones de un mismo epigrama.

En los manuscritos se leen también con frecuencia advertencias editoriales indicando, por ejemplo, que una adaptación en castellano debe ponerse con el original en latín y el lugar en que este se encuentra. El editor ha intervenido a veces activamente cambiando los títulos, para conseguir una mejor comprensión, ha convertido lo que era el título de un ciclo completo en el del primer poema, etc.

⁷ María Amalia de Sajonia (1724-1760), esposa de Carlos III.

2. El taller del escritor

Los manuscritos son, como ya hemos dicho, de naturaleza heterogénea. La mayor parte de los textos son autógrafos. Sin embargo, en B102-B-06 hay algunos textos que presentan una caligrafía distinta de la escritura habitual del autor, lo que hace pensar que se trata de una mano diferente. Serían, pues, textos idiógrafos, copiados por otra persona, pero bajo el control del propio autor.

El carácter heterogéneo de los manuscritos se manifiesta, por otra parte, en que contienen autógrafos que corresponden a distintos estadios de escritura en el proceso de fijación del texto. En unos casos el texto tiene el carácter de borrador. Otras veces se trata de copias en limpio con caligrafía mucho más cuidada, lo que indica un estado mayor de fijación del texto⁸.

En este sentido B102-A-14, el manuscrito que reúne los poemas de la juventud del autor en París, y B102-A-09 poseen rasgos que los singularizan. Ambos tienen más textos que pueden considerarse como borradores. El primero parece contener lo que se ha querido guardar de los trabajos de juventud y conserva muchos textos desechados posteriormente por el autor. El segundo incluye textos de diferente naturaleza, entre los que las composiciones poéticas son una minoría, y parece formado con distintos papeles reunidos por Bernardo de Iriarte.

Dado que los manuscritos, como hoy los conservamos, se han compuesto con bloques de escritura de procedencia distinta, aunque encuadrados juntos, podemos encontrar con frecuencia varios estadios de escritura de un mismo texto en un manuscrito o en varios manuscritos diferentes.

Los apógrafos, como los idiógrafos, indican un estadio más avanzado en la fijación del texto. Los primeros son textos de la fase redaccional, mientras que los segundos pertenecen a la fase preeditorial. En ocasiones conservamos incluso textos de la fase previa a la textualización propiamente dicha, meros ensayos que no llegan a componer versos completos, grupos de palabras en los que podemos adivinar lo que luego se convertirá en un epigrama o en un ciclo de epigramas, etc.

Ahora bien, ambos tipos de textos en estado puro son raros en los manuscritos, ya que Iriarte ha reescrito una y otra vez sus composiciones. Los textos de caligrafía sumamente cuidada parecen dirigidos a algún tipo de divulgación. Se trata

⁸ Cf. para una tipología de los documentos genéticos de acuerdo con las distintas fases del proceso de la escritura DE BIASI-WASSENAAR (1996: 26-58).

de textos destinados a tener una función institucional o social, o a convertirse en inscripciones. La mayoría, en cambio, poseen la caligrafía que podemos considerar normal, más cuidada que la de las anotaciones o borradores, y no tanto como la de los textos que parecen preparados expresamente para la divulgación o publicación. Sin embargo, tales textos han sido habitualmente objeto de distintas reelaboraciones y correcciones. De esta forma un texto que presenta ya un alto grado de fijación ha vuelto a ser tratado como un borrador.

Conviene tener en cuenta que la escritura de Iriarte puede variar muchísimo. Desde una caligrafía enormemente esmerada, famosa en su época, hasta simples anotaciones que resultan casi ilegibles. Parece, por lo que nos dice su sobrino en la *Noticia histórica de la vida y literatura de D. Juan de Iriarte*, impresa al frente de la primera edición de su *Gramática latina* (1771, pp. 1-29) y repetida después en las *Obras sueltas* (1774, s.p.), que era capaz de realizar distintos tipos de caligrafía y de imitar la letra de otros autores.

Podemos, pues, concebir más bien ambas clases de textos como dos extremos: de un lado textos abiertos y de otros textos ya fijados, cerrados. Las correcciones que se hacen a los textos que se encuentran en uno de los dos extremos son diferentes. Así, las de los textos con alto grado de fijación son, a menudo, correcciones editoriales, a veces con carácter de autocensura, modificando un aspecto del texto que podría resultar incómodo, o bien para adaptar el texto a los tiempos actuales, pues el nuevo contexto cultural haría que fuera posible una lectura de ellos poco deseada. Por ejemplo, para borrar la identidad de un personaje, por autocensura, o porque el personaje ha perdido actualidad. En algunos casos cabe dudar si se trata de auténticas correcciones del autor o del editor póstumo.

Además del cuidado en la caligrafía, otros signos apuntan hacia una concepción del texto como borrador, como texto aún abierto. Encontramos algunos textos esencialmente terminados, pero no totalmente realizados de acuerdo con las exigencias lingüísticas o métricas. Un caso extremo, que aparece con bastante frecuencia en los manuscritos de Iriarte, es la presencia de títulos que indican un tema, seguidos de un espacio en blanco dejado intencionadamente para desarrollar el texto. Esto presupone la existencia de un proyecto de epigrama que nunca ha sido realizado. El título funcionaba como pre-texto; constituía probablemente una especie de apoyo para recordar la idea del poema que se le había ocurrido. En ocasiones parece tratarse, por el contrario, de un texto anotado en otro lugar y que debería haber sido copiado en este.

En cambio, en los *Poemata* es habitual hallar claros signos de que se ha dejado una parte del verso en blanco para completarlo posteriormente.

Otras veces encontramos algún verso inacabado. Pero se trata probablemente de un signo dejado intencionadamente por el autor. Es lo que ocurre en los dos textos que llevan en el título la indicación de *carmen affectum* (es decir, “poema inacabado” o “no terminado”, *non perfectum*, que es lo que quiere decir propiamente *carmen affectum*, más que *inchoatum*). El matiz es interesante, porque el texto real que nos ha conservado el manuscrito no es, sin duda, un primer borrador. Según lo más probable, ha sido copiado y presentaba ya un alto nivel de fijación, aunque el autor no estuviera satisfecho del resultado y nunca lo diera por terminado, o, como sucede en el poema *Merdidium*, abandonara totalmente la intención de terminarlo.

Entre los signos intencionados de inacabamiento podemos señalar el uso, a mi entender voluntario, de términos inaceptables desde el punto de vista morfológico. Así, por ejemplo, en uno de los epigramas de juventud aparece el imposible vocativo *Flaccie* (B102-A-14, p. 2):

In sacerdotem canentem atroci voce Lucae evangelium.

Mystica dum Lucae modularis, Flaccie, verba,

Ah, Lucae comitem quam bene voce refers!

«Al presbítero que entonaba con voz horrible el Evangelio de Lucas.

Mientras entonas las místicas palabras de Lucas, F., ¡qué bien reflejas con tu voz al compañero de Lucas!»

El término se explicaría como el vocativo de un nombre cualquiera que complete el dactilo. Parece ser, por tanto, una especie de palabra-borrador. No existe ningún nombre latino que sea *Flaccius* y el vocativo latino, en cualquier caso, no sería *Flaccie*, sino *Flacci*. Un epigrama anterior del mismo cuaderno presenta un vocativo *Flaccide*.

En el epigrama paralelo CDXLV (p. 128) el nombre utilizado es Fáustulo. He aquí el texto que fue el finalmente editado por los herederos de Iriarte y que también se encuentra en el legado de Iriarte (B102-A-16, p. 34):

Ad presbyterum, Lucae evangelium atrociori voce decantantem.

Faustule, evangelium Lucae nimis ipse secundum

Cantasti Lucam. Cur ita? Nempe boas.

«*Al presbítero que entonaba con voz horrible el Evangelio de Lucas.*
Faústulo, entonaste demasiado el Evangelio según San Lucas.
¿Cómo es eso? En verdad bramas como un toro.»

Algo similar ocurre en una serie de epigramas al final de este manuscrito en que Iriarte satiriza las prácticas bancarias modernas. En ellos aparece el imposible vocativo *Lavie*. Un ejemplo es el siguiente texto (B102-A-14, p. 46):

Ad XXX.

*Ingeniosus homo es quaerendis, Lavie, nummis:
En auri pondus fert grave charta levis.*

«Eres hombre ingenioso, L., cuando se trata de conseguir dinero.
He aquí que un ligero papel lleva consigo una gran cantidad de oro.»

En los textos que no han sobrepasado el estadio de borradores encontramos correcciones o variantes que corresponden a un mismo proceso redaccional y que podemos denominar “sincrónicas” (bien entendido que ningún cambio puede ser, evidentemente, sincrónico en sentido estricto), distintas de las correcciones *a posteriori*. Son las correcciones que se realizan normalmente al escribir, cuando cometemos un error o nos sentimos insatisfechos con una sección del texto, de modo que la tachamos y continuamos escribiendo como si la tachadura no existiera; o cuando, al escribir algo nuevo, lo escrito no concuerda bien con lo dicho anteriormente o lo hace innecesario, por lo que volvemos atrás, tachamos, y empezamos otra vez.

También habría que incluir dentro de estas correcciones “sincrónicas” los cambios que se producen una vez que el párrafo ya se ha terminado y que se colocan encima o en los márgenes del texto, pero en el mismo proceso redaccional.

Ambos tipos de cambios no siempre son fáciles de diferenciar, aunque es habitual que podamos hacerlo por el distinto cuidado de la caligrafía, la coloración de la tinta o por el tamaño de las letras.

Las correcciones “sincrónicas” son propias de los originales puros con carácter de borrador. En el manuscrito de Iriarte en que se recogen las poesías de juventud, por ejemplo, son muy frecuentes esta clase de variantes sincrónicas. En muchos de los textos de los manuscritos podemos distinguir, sin embargo, una primera capa de caligrafía cuidada y otra, realizada con bastante posterioridad, de carácter más cursivo.

2.1. Secuencialidad y simultaneidad en la escritura

Algo muy característico de la escritura de Iriarte es la práctica de lo que podríamos denominar escritura sinóptica. Hoy en día la mayoría de nosotros nos limitamos a escribir de izquierda a derecha y, al llegar al borde de la hoja o del folio, pasamos verticalmente a una imaginaria (o real) línea inferior. Incluso cuando el texto se presenta en columnas, para aprovechar al máximo el espacio, cada una de ellas se comporta como el equivalente de un folio. Pero, ¿qué ocurriría si dividiéramos el espacio del folio mentalmente en una serie de columnas verticales y de filas horizontales? Las casillas así delimitadas se emplearían para distintas etapas de redacción. Es, por así decirlo, como si utilizáramos el folio para construir una especie de fichero en el que las distintas fichas estuvieran a la vista simultáneamente.

En Iriarte este recurso, que encontramos a menudo en sus manuscritos, no tiene que ver con la presentación de los textos, sino con la composición de los mismos. No debemos olvidar que Iriarte estaba entrenado profesionalmente en el trabajo de bibliotecario. Este tipo de distribución se da, sobre todo, en las traducciones que lleva a cabo de epigramas de Marcial, pero también en los epigramas latinos originales, en aquellos textos que conservan más claramente el carácter de borrador. La brevedad de estas composiciones facilitaba esta modalidad de escritura. De modo similar, en los textos en prosa el autor aprovecha habitualmente los amplios márgenes para corregir la redacción.

Escribe en principio en la columna central o lateral, para posteriormente, en la misma etapa de redacción o en otra ulterior, redactar una nueva versión del texto teniendo la redacción siempre a la vista. El proceso de escritura se convierte de esta manera en una reescritura. En los epigramas originales en latín, donde el verso es más largo, es habitual encontrar fenómenos parecidos entre las dos páginas de un folio. Los textos emparentados temáticamente quedan a la misma altura, enfrentados, pero cada uno en una página opuesta, como en una traducción bilingüe podrían colocarse a la misma altura el texto original y la traducción. Esto permite al escritor cotejar mucho más fácilmente ambos textos de una sola ojeada. Se combina así en la escritura la secuencialidad horizontal y vertical, con la simultaneidad de la lateralidad.

Esta práctica, al ser copiados los textos en otro soporte, genera una disposición quiástica, similar a la que encontramos en muchos autores antiguos, donde los textos de temática emparentada se alternan, combinando la proximidad temática con la variedad. Pero la disposición sinóptica puede entonces perderse. Esto explica

probablemente el que a veces en los manuscritos de Iriarte aparezca la disposición quiástica, sin que exista ya disposición sinóptica, pues un texto ha quedado al final de una página y el otro al comienzo de otra en un folio distinto. Seguramente se trata de textos copiados, en los que se ha perdido el principio de relación simultánea por lateralidad, que ha sido substituido por la secuencialidad normal de la escritura.

Esta es la razón de que, en muchas ocasiones, se escriba en los cuadernos de Iriarte solo una página del folio o una columna central muy estrecha de la misma, lo que parece implicar que se preveía la posibilidad de redacciones alternativas que no han llegado a hacerse efectivas. A veces las dos páginas están cubiertas de escritura, pero los textos de la página de la derecha han sido compuestos antes que los de la izquierda.

La disposición sinópica es, con todo, un recurso excepcional. Sin embargo, es habitual que se aprovechen también los márgenes laterales o los inferiores para apuntar *a posteriori* versiones alternativas a las del texto primero.

Esta clase de escritura es diferente de otros tipos de reescritura. Las variantes aquí son intencionadas y pueden ser muy profundas, mientras que cuando la reescritura de un texto anterior se hace de memoria se generan variantes superficiales típicas, al sustituir inconscientemente elementos superficiales por otros que podrían cumplir la misma función.

2.2. Correcciones y variantes

Otro rasgo singular de los manuscritos de Iriarte es, como ya hemos señalado, la frecuencia con que, en los epigramas, se ofrecen dos o más versiones alternativas de un mismo verso o sección del verso, como distintas posibilidades del texto, sin que ninguna de ellas sea cancelada. El autor lo indica a menudo con un simple *vel* (incluso en los textos en castellano). A veces apunta cuál de las dos versiones le parece mejor escribiendo *vel melius*. Con frecuencia es una nueva redacción completa del epigrama la que se presenta como alternativa. Cuando la versión alternativa de un verso o poema no es simultánea es habitual encontrarla en los márgenes laterales o inferiores del manuscrito.

Evidentemente la única diferencia entre estas variantes y las correcciones o variantes substitutivas es, en principio, que en estas últimas una de las dos versiones ha sido cancelada y substituida por la otra. A pesar de la semejanza, la mecánica de estos dos tipos de variantes es diferente. Las variantes alternativas son muy a menudo

sincrónicas y el texto suele escribirse completo, como alternativa a la primera redacción. En cambio, en las correcciones, tanto si son sincrónicas, como si son *a posteriori*, lo normal es que se tachan tan solo los elementos divergentes y que se escriban encima o al margen las modificaciones. En ocasiones, si el cambio afecta únicamente a una parte de una palabra o si la palabra substituta es parecida a la substituida, puede reescribirse encima de la anterior, en lugar de tacharla y escribir más arriba. Excepcionalmente, cuando la reescritura ha dificultado la comprensión del texto, la nueva redacción se ha escrito completa al margen, con carácter aclaratorio.

Algunas de las variantes alternativas han sido tachadas *a posteriori*, en una labor editorial que resulta imposible distinguir si proviene del propio autor o del editor, que ha elegido siempre una de ellas.

Al afrontar esta práctica es probable que haya que considerar la importancia de Iriarte como autor monumentalista. Lo habitual de este proceder en las inscripciones monumentales ha podido influir al autor en su escritura en general. Resulta natural que en estos casos la elección definitiva no sea del propio autor, sino que se realice teniendo en cuenta la opinión de la persona que ha solicitado el texto. De forma similar, la redacción de varias alternativas permite al autor aguardar para elegir de acuerdo con la reacción de los lectores, empezando por él mismo.

En los manuscritos nos presenta un claro ejemplo. Nos ofrece varias posibilidades para la inscripción que le había pedido un amigo, de las que nos dice que se eligió luego una sola (B102-B-06, p. 713):

Dístico que me pidió D. Luis Velázquez para poner al pie de su retrato, en julio de 1757.

*Aspicis Aonidum juvenem quem blanda sororum
Cura tenet, Sophiae plus tamen urit amor.*

«Ante ti tienes al joven al que domina la blanda solicitud por las hermanas Aónidas, pero al que más abrasa el amor por Sofía.»

*Aspicis Aonidum cepit quem forma sororum;
Plus movet at Sophiae grande supercilium.*

«Ante ti tienes al que enamoró la belleza de las musas. Lo conmueve más, sin embargo, la amplia frente de Sofía.»

*Aspicite Aenidum facies quem pulcra sororum,
Ruga tamen Sophiae plus veneranda capit.*

«Contemplad a quien enamora el hermoso rostro de las musas,
pero aún más las arrugas venerables de Sofía.»

Debajo del primer dístico anota el autor: *Este de arriba se escogió por mejor que los dos siguientes que hice al mismo asunto.*

Una práctica común en las series de epigramas de un solo dístico de Iriarte es, por ejemplo, dejar el hexámetro idéntico o prácticamente idéntico, mientras que el pentámetro explora posibilidades totalmente diferentes. Esto es más usual que la situación inversa, la de que cambie el hexámetro y no el pentámetro. La razón es que en la estructura binaria habitual en los epigramas se expone primero la situación, que permanece invariable de un epigrama a otro, siendo la agudeza, en cambio, lo que varía.

Cuando hablamos de distintas redacciones de un texto, se entiende que se trata de cambios que no alteran la identidad profunda de la obra literaria. Ahora bien, los cambios son en ocasiones tan importantes que suponen versiones totalmente distintas. El trabajo de reescritura viene así a confluir con la existencia generalizada en los epigramas de Iriarte de ciclos: es decir, de composiciones que comparten un mismo tema y también algunos motivos del tratamiento. De esta forma, el límite entre lo que es una nueva redacción de un mismo texto y lo que puede considerarse una variación dentro de la serie de epigramas de un ciclo resulta borroso. Tal como hemos dicho, el editor de *Obras sueltas* ha eliminado todos los textos que ha interpretado como variaciones, pero con frecuencia ha eliminado también epigramas en que el significado era muy diferente, a pesar de tener elementos comunes.

Por lo que se refiere a las correcciones, hay que tener en cuenta, por otra parte, que las tachaduras son solo un signo que conviene interpretar en cada caso. Hay tachaduras de muy distinto tipo. A veces el texto ha sido tachado con afán censorio, para evitar que sea leído, y se ha emborronado cuidadosamente palabra por palabra. Este tipo de tachadura se encuentra, por ejemplo, en algunos epigramas que afectan a las órdenes religiosas. Otras veces se trata simplemente de una forma de cancelar definitivamente un texto porque ha sido substituido por otro alternativo que se considera mejor. Pero la mayoría de las tachaduras no tratan de impedir la lectura y lo cancelado no es cada uno de los elementos substituidos, sino la redacción global de un pasaje. En efecto, con frecuencia volvemos a encontrar nuevas redacciones en que

reaparecen elementos que habían sido substituidos previamente. Es decir, cada nueva redacción nace de las anteriores y la tachadura de un elemento no significa su eliminación definitiva.

En los epigramas de juventud hallamos tachaduras en forma de cruz de un texto completo que parecen indicar que el proyecto de ese epigrama ha sido totalmente abandonado. A veces un trazo diagonal que tacha el texto entero señala el abandono de una alternativa a favor de otra. Algo parecido puede significar la tachadura con una línea vertical, probable signo de una labor de coordinación entre distintos textos relacionados; más que abandono hace notar que ya existe en otra parte una copia o una versión mejor de esos textos.

2.3. Ciclos y labor editorial

Un ejemplo de la dificultad que representaba para el editor el fenómeno de los ciclos lo constituyen los cuatro poemas dedicados a la inauguración del Palacio nuevo, el actual Palacio Real. Los epigramas en cuestión constan de dos dísticos cada uno, lo que implica en los epigramas Iriarte un tono elevado; son poesía cortesana (B102-B-06, pp. 489-490).

Regi Carolo III. in Regiam novam commigranti.

Ecce novas fausto sancit pede Carolus aedes:

Hospite quam tanto regia digna domus!

Gaudeat hac stabili, nitida, pariterque salubri

Rex columen gentis, luxque salusque suae.

Aliud.

Magnanimi jam patris opus, fratrisque, tuumque

Imbuis augusto, Carole, tecta pede.

Nemo domum dominus majorem, nulla vicissim

Majorem dominum speret in orbe domus.

Aliud.

Tolle superba caput coelo, nova Regia, tolle:

En tibi, quo nullus clarior, hospes adest.

Quam veterem superas operosis molibus Aulam,

Tam veteres vincit laudibus hic dominos.

Aliud.

*Magnanimi jam patris opus, fratrisque, tuumque
Ingredieris sacro, Carole, tecta pede.
Fatis perge tuis felicibus, en tibi Iberum
Tam bene quam regnum, Regia Ibera patet.*

«Al rey Carlos III en la inauguración del nuevo Palacio Real⁹.

He aquí que Carlos inaugura con feliz pie su nueva morada: ¡cuán digno este palacio de tan gran huésped! Que goce de él, firme, resplandeciente, y no menos saludable, el rey, pilar, luz y salvación de su pueblo.

* * *

Inauguras con tu augusto pie, Carlos, el Palacio, obra de tu magnánimo padre, de tu hermano y obra tuya. Ningún dueño esperaría una casa mayor, ninguna casa en el mundo, a su vez, esperaría un dueño mayor.

* * *

Eleva, orgulloso, tu techo hacia el cielo, nuevo Palacio Real, elévalo: he aquí que tienes un huésped, más ilustre que el cual no hay ninguno. Cuanto superas tú a la antigua Corte con tu artística mole, tanto vence él en gloria a los antiguos dueños.

* * *

Pisas ya, Carlos, con tu sagrado pie, la morada construida por tu magnánimo padre, por tu hermano y por ti mismo. Prosigue tu feliz destino. Abierto está ante ti el reino español tanto como lo está el Palacio Real de España.»

El editor de *Obras sueltas* ha prescindido del cuarto texto (epigramas CCXLII-CCXLIV, p. 71). Se trata, a nuestro entender, de una decisión desafortunada, o al menos discutible. La supresión ha estado motivada, sin duda, por la semejanza entre el último poema y el segundo en el primer dístico.

Pero el último poema culmina la secuencia de ideas, y la repetición funciona

⁹ Las obras las comenzó Felipe V en 1738. En el reinado de Fernando VI avanzaron mucho y en 1764 Carlos III comenzó a habitarlo.

como podría funcionar en un poema único. El primer texto expone la situación: inauguración del palacio por el rey, comparación implícita entre el palacio y el rey. Tal correlación es tópica en los elogios poéticos, y no menos convencional es el recurso formal de la correlación binaria, el artificio básico sobre el que están contruidos los tres primeros textos. Los tres adjetivos referidos a la casa (*stabilis, nitida, salubris*, en el v. 3) corresponden semánticamente a los tres sustantivos aplicados al rey en el v. 4 (*columen, lux, salus*).

El segundo poema dirige la palabra al rey y presenta la inauguración como la culminación de una tradición familiar; el dueño es comparado con la casa: ambos igual de grandes. El tercero dirige la palabra al palacio; una vez más este es equiparado con el rey, y ambos son comparados ahora también con otros equivalentes: ningún palacio es igual de grande, ningún rey como es él.

El cuarto texto dirige de nuevo la palabra al rey, retomando el primer dístico del segundo: se trata de una herencia familiar; en el segundo dístico el palacio es ahora comparado con el reino, culmina así el simbolismo del palacio. El palacio se abre ante él, del mismo modo que el reino entero se le ofrece reconociéndole como su soberano.

La secuencia de las ideas es claramente intencionada, y los tres epigramas ganan mucho si los leemos como un conjunto y no como meros textos independientes:

1. Descripción de la situación básica: inauguración del palacio por el rey. El escritor se refiere a ambos en tercera persona; comparación del palacio con el rey; simbolismo arquitectónico; comparación palacio – reino implícita en los apelativos que se aplican al uno y al otro.
2. Apelación al rey; comparación del palacio con el rey y de ambos con otros similares. Ningún palacio es más grande, ningún rey debe serlo tampoco.
3. Apelación inversa al palacio. Debe sentirse orgulloso. Se desarrolla el verso final; simbolismo político del fasto regio del palacio: ningún rey es más grande. La comparación del rey con otros monarcas se ve reflejada en su palacio, superior a los de los otros.
4. Por segunda vez se dirige la palabra al rey, de acuerdo con la alternancia en la elocución propia del texto; legitimidad del monarca: es el trono de sus antepasados. Su derecho a convertirse en dueño y la entrada en el palacio simboliza la soberanía sobre el reino entero.

La desaparición del epigrama final implica la pérdida de un matiz importante para el sentido del ciclo como conjunto. Oscurece totalmente el desarrollo de las ideas y los textos quedan privados de su simbolismo e implicaciones políticas, eliminando así parte de un mensaje que no por frío y cortesano resulta menos evidente.

3. Crítica genética, crítica textual y crítica literaria

Creemos, por tanto, que la naturaleza de los materiales manuscritos, fuente principal para el conocimiento de la obra de Iriarte, aconseja una edición crítico-genética, al menos en el caso de los epigramas. Los textos nunca llegaron a ser fijados por el autor y no dejaron nunca su condición natural de apertura, previa a la fijación definitiva que solo el autor puede legítimamente hacer.

Por lo que se refiere al análisis propiamente dicho, el estado de estos materiales hace conveniente igualmente la aplicación de un enfoque genético de la obra literaria, que sería tan importante como el enfoque textual o el estudio de la recepción literaria.

La crítica genética es una disciplina que tiene su origen en Francia, en el último cuarto del siglo pasado, y se encarga de estudiar los documentos que testimonian la génesis de las obras literarias. Toma como materia de análisis los textos elaborados para servir de borrador o esbozados a modo de preparación de una obra final, inacabados o directamente abortados:

«L'objet de la critique génétique, ce sont les manuscrits littéraires, en tant qu'ils portent la trace d'une dynamique, celle du texte en devenir; sa méthode consistant à mettre à nu le corps et le cours de l'écriture, assortie de la construction d'une série d'hypothèses sur les opérations scripturales; enfin, sa visée, la littérature comme un faire, comme activité, comme mouvement.» [A. GRÉSILLON (1994: 7)].

El término “crítica genética” data de 1979 y fue acuñado por Louis Hay en su obra *Essais de critique génétique*. Aunque su embrión surgió en 1972, cuando J. Bellemin Noël creó el término “pre-texto” (“avant-texte”), verdadero concepto fundador de la crítica genética, para designar el conjunto de los testimonios genéticos

de una obra o de un proyecto de escritura¹⁰. Se usa frecuentemente para referirse a un manuscrito concreto o, en general, a propósito de los documentos previos a la fijación de un texto, es decir, los constituyentes del que se ha dado en denominar *dossier* genético.

Unos años antes, en 1968, Louis Hay ya había reunido bajo su dirección a un grupo de investigadores, cuya obra derivó en la crítica genética. En 1974 fundó el *Centre d'Histoire d'Analyse des Manuscrits Modernes*, que posteriormente pasó a denominarse *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* (ITEM). Auténtica referencia en esta disciplina, ha demostrado en sus estudios la importancia del proceso de gestación del texto literario.

Pero la “curiosidad genética” se remonta tiempo atrás y ya subyecía en el interés por los manuscritos literarios y su conservación, que se empezó a manifestar en el siglo XIX, tal y como apunta LLUCH-PRATS (2010: 21). Es en ese siglo cuando surgieron los primeros fondos de manuscritos modernos, que incluían los manuscritos definitivos que se mandaban al dactilógrafo o la imprenta, y los denominados manuscritos de trabajo, borradores con las huellas del autor, propias del proceso de creación, como tachaduras o notas al margen.

La crítica genética se ha ido configurando en contraposición a dos disciplinas preexistentes. Por una parte, quienes la practican la contraponen a la crítica textual, de la que se diferencia por el objeto, ya que la crítica genética está consagrada al estudio de los *avant-textes* que preceden a la publicación de la obra literaria. Por otra parte, con respecto a la crítica literaria tradicional, la crítica genética se caracterizaría por poner el énfasis en la escritura como proceso, en lugar de en la obra acabada y cerrada.

En definitiva, afirma GRÉSILLON (2012: 36), mientras la filología se encarga del estudio del texto, la crítica genética se ocupa específicamente de descodificar los procesos que llevan a engendrar dicho texto. El propósito de esta nueva disciplina no es el análisis de formas acabadas, sino el estudio de aquellas que están en movimiento, a veces, incluso, inacabadas: el denominado “pre-texto”.

El método de trabajo propuesto por los geneticistas pasa por aprovecharse de las ventajas que otorga estar en posesión del manuscrito y sumergirse de lleno en el estudio de los instrumentos de escritura empleados por el autor, el soporte del texto e,

¹⁰ Cf. para la historia de la crítica genética PIERSSSENS (1990: 617-625). Una muestra de las posibilidades de este tipo de enfoque aplicado a la poesía española es el excelente trabajo de BLASCO PASCUAL (2011).

incluso, el trazo de la mano, los tachones y eliminaciones, las notas en los márgenes, o las marcas de referencia. Con todos estos elementos se elabora el *dossier* de génesis¹¹, esto es, el conjunto de los testimonios genéticos de una obra o de un proyecto de escritura, los denominados pre-textos, clasificados cronológicamente. Trabajando con el *dossier* de génesis el geneticista está en disposición de desentrañar los entramados de un texto que se revela “vivo y en movimiento”.

Resulta más interesante resaltar los puntos de contacto entre unas y otras disciplinas que sus diferencias. La crítica genética guarda evidente relación con la crítica textual. Ambas forman parte de lo que podría constituir una auténtica textología que se ocupara por igual de las distintas clases de textos, de acuerdo con el estatuto semiótico que les sea propio. El borrador o el manuscrito no deja obviamente de ser un texto, aunque el interés para estudiarlo sea fundamentalmente comprender el proceso de escritura, y solo muy secundariamente –al menos cuando existe un texto definitivo, establecido por el autor– fijar un texto para la edición.

Pero en el caso de Iriarte el estudio de los manuscritos tiene un doble objetivo. De un lado se trata, como en la crítica textual convencional, de establecer en lo posible un texto, pues, aunque haya un texto impreso, los criterios que llevaron a la fijación del mismo no emanan del autor, sino del editor o editores póstumos, y con frecuencia pueden ponerse en tela de juicio. El estudioso no puede cerrar el texto, elegir entre variantes no clausuradas, seleccionar unos textos en detrimento de otros. De otro lado, tiene, eso sí, pleno derecho a estudiar la génesis de los textos, campo específico de la crítica genética.

Con respecto a la relación con la crítica literaria, hay que tener en cuenta que la crítica genética, en la medida en que su campo habitual de estudio son los textos previos al texto literario, tiene un evidente interés para el análisis literario y para la determinación de la *intentio auctoris*. Evidentemente el análisis literario no se puede limitar a ello, puesto que la significación de la obra literaria no depende únicamente de la *intentio auctoris*. Frente a los enfoques tradicionales de la crítica de fuentes, biográficos o psicológicos, la crítica genética tiene la ventaja de que presenta un objeto de estudio concreto, textos que no dejan de ser tan tangibles como la obra literaria.

¹¹ TANGANELLI (2012: 74-77) establece una clasificación de textos autógrafos inéditos. Distingue, atendiendo al motivo por el que estos textos no han sido publicados, dos tipos: en primer lugar, materiales preparatorios y sucesivas redacciones de un texto publicado por el autor; en segundo, proyectos abortados.

Los textos que forman parte del *dossier* genético pueden naturalmente ser analizados con la misma metodología que cualquier texto literario. Pero además los distintos borradores pueden ser sometidos a un doble análisis, que podemos denominar vertical y horizontal.

En el análisis vertical es posible ver la evolución de un mismo proyecto textual a través de las diferentes etapas del proceso de escritura. Inversamente, en el análisis horizontal podemos considerar la relación existente en una etapa determinada del proceso de escritura entre un texto o bloque textual y sus análogos.

Por lo demás, si comparamos los tres aspectos de la retórica tradicional con el proceso de la escritura de un texto, es evidente que *inventio*, *dispositio* y *elocutio* no corresponden a las distintas fases del mismo. La fase pre-redaccional, por ejemplo, previa a la textualización, supone la existencia de un determinado proyecto de escritura, pero en él no hay solo elementos propios de la *inventio*, pues un proyecto de esta clase conlleva elementos de la *dispositio* o de la *elocutio*. Determinados elementos de la *elocutio* pueden ser ya fijados en este primer momento. Piénsese, por ejemplo, en la función generativa de la rima en las versiones españolas de Iriarte o en el estribillo en la poesía moderna. Por el contrario, un escritor puede comenzar a redactar un texto sin un plan concreto, dejando que la imagen global surja en el momento mismo de la escritura, de modo que ni siquiera los elementos propios de la *inventio* son necesarios en la fase pre-redaccional.

La comparación entre los testimonios del *dossier* genético pone de manifiesto qué elementos eran esenciales en el primitivo proyecto, cuáles han sido dejados de lado, cuáles se han transformado en otros nuevos o han sido desechados para ser utilizados en un nuevo proceso textual, etc.

Por otra parte, Iriarte había recibido una formación específica poético-retórica. La lectura que hacía de otros autores era, por consiguiente, una lectura activa, lectura de autor, entrenada para ver en las obras otros posibles textos virtuales, aplicando el concepto a otros objetos, variándolo, etc. Al mismo tiempo e inversamente, aconseja a los poetas escribir como lectores de sus propios textos. De este modo, su escritura se convierte en un proceso de continua reescritura.

Reescribir es algo connatural a la escritura, pues la linealidad de lo hablado se rompe en ella. Puede ser escribir de nuevo lo escrito por otro, o bien por uno mismo en otro momento; e implica una interpretación activa de lo leído, que adivina en el texto los otros textos posibles que no han sido desarrollados. Es entonces completar,

enriquecer las virtualidades del texto previo; pero también escribir pensando en el otro, en su lectura. El autor intenta expresar de la mejor forma posible el proyecto de escritura que ha concebido. Unas partes del texto quedan fijadas antes que otras, puede cambiar de idea a mitad del proceso, buscar soluciones alternativas desarrollando variantes complementarias del proyecto inicial, etc.

3.1. Hacia una edición crítico-genética

Tanto los manuscritos como la edición impresa serían las fuentes para elaborar una edición de los epigramas de Iriarte. Ahora bien, dado que la edición impresa no fue realizada por Iriarte, los materiales manuscritos han de tener preferencia sobre la edición impresa. Esta debería ser considerada, pues, tan solo una fuente más de datos, una etapa más en el proceso de la escritura. En general, la edición póstuma es correcta en lo que a los textos concretos se refiere. Cosa distinta es la cuestión relativa a las supresiones realizadas por los editores. Por otra parte, en los casos, bastante numerosos, en que existen varias copias de un mismo texto no siempre se eligió la versión última.

Tal y como hemos apuntado, la edición debería ser necesariamente genética, puesto que son muchos los textos que quedaron irremisiblemente abiertos. Incluso cuando existe una versión impresa, controlada en vida por el propio autor, conservamos variantes provenientes del autor posteriores a ella. En muchas ocasiones las variantes substituidas por una corrección no son descartadas. Igualmente frecuente es el caso en que el escritor ha realizado varias versiones alternativas de un verso o de un texto completo, entre las que tal vez se proponía elegir posteriormente.

Asimismo, aun cuando las variantes hayan sido desechadas, su interés desde el punto de vista de la génesis del texto es indudable. Una consecuencia del planteamiento genético de la edición es que no solo se recogen los textos aceptados por el autor o por los editores, sino las versiones abortadas que el propio autor dejó de lado, aunque siempre se debería indicar explícitamente que se trata de textos rechazados.

Sin embargo, los recursos tradicionales del aparato crítico pueden resultar a veces poco apropiados para reflejar la complejidad de un enfoque genético. El mejor procedimiento para una edición crítico-genética de este tipo, por tanto, sería probablemente la creación de un hipertexto informático.

El problema que presenta la edición crítica de una obra abierta puede formularse en los siguientes términos: ¿Cómo es posible realizar una auténtica edición

de una obra inédita donde hay variantes entre las que el autor no llegó a elegir? En principio un conjunto textual con un número determinado de variantes de estas características podría dar lugar a tantos textos como combinaciones de tales variantes sean matemáticamente posibles. Evidentemente esta posibilidad resultaría antieconómica con los medios tradicionales de edición. Por otra parte, al elegir una combinación determinada el autor cierra el texto y al obrar así está “traduciendo” y “reduciendo” lo ya escrito [BLASCO PASCUAL (2011: 34)]. Una solución sería, como decíamos, recurrir a las nuevas tecnologías y editar el conjunto como un hipertexto.

Sin embargo, conviene tener en cuenta algunas consideraciones al respecto. En primer lugar, el estatuto semiótico de los distintos textos que forman el *dossier* genético de un texto no es el mismo. Responden, como hemos visto, a distintos momentos del proceso de escritura. En segundo lugar, ninguna variante de autor puede estudiarse, en sentido estricto, aislada. El análisis de las redacciones puede orientarnos, por tanto, con respecto a la voluntad del autor e indicarnos hacia dónde se dirige, por así decirlo, el texto.

En cualquier caso, ningún obstáculo impide emplear los recursos necesarios para condensar la información que nos ofrece el *dossier* genético, siempre y cuando la edición no se considere como un medio para extraer un texto *definitivo*.

MANUSCRITOS

- B101-A-04(1): *Taurimachia Matritensis, sive taurorum ludi Matriti die Julii XXX, anno MDCCXXV. celebrati.*
- B102-A-09: *Poesías y varias obras en prosa de Juan de Yriarte.*
- B102-A-14: *Versos Latinos míos de cuando yo estudiaba en París.*
- B102-A-16: Lleva al frente el siguiente encabezamiento en inglés: *Epigrames & Satires by J. Yriarte 1734-1755. Complimentary Verses on the Escorial.*
- B102-B-06: *Epigramas y poesías sueltas de Dn. Juan de Yriarte.* Más adelante lleva también el encabezamiento *Opúsculos no impresos en la colección de Obras sueltas de D. Juan de Iriarte.*

BIBLIOGRAFÍA

- G. DE ANDRÉS (1986): “El bibliotecario D. Juan de Iriarte”, en *Homenaje a Luis Morales Oliver*, Madrid, pp. 587-606.
- P.M. DE BIASI-I. WASSENAAR (1996): “What is a Literary Draft? Toward a Functional Typology of Genetic Documentation”, *Yale French Studies*, 89, pp. 26-58.
- F.J. BLASCO PASCUAL (2011): *Poética de la escritura: el taller del poeta, ensayo de crítica genética* (Juan Ramón Jiménez, Francisco Pino y Claudio Rodríguez), Valladolid - New York.
- M.E. CUYÁS DE TORRES (1992): “La gramática latina de Juan de Iriarte”, *Excerpta Philologica*, 2, pp. 133-148.
- M.E. CUYÁS DE TORRES (2010): “Epigramas latinos de Juan de Iriarte”, en *Dulces Camenae. Poética y Poesía Latinas*, J. LUQUE, M. D. RINCÓN, I. VELÁZQUEZ (eds.), Granada, pp. 1101-1108.
- A. GRÉSILLON (1994): *Eléments de critique génétique: lire les manuscrits modernes*, París.
- A. GRÉSILLON (2012): “La critique génétique: origines et perspectives”, en *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*, B. VAUTHIER, J. GAMBA CORRADINE (eds.), Salamanca, pp. 35-43.
- J. IRIARTE (1769): *Regiae Bibliothecae Matritensis Codices Graeci Mss.*, Matriti.
- J. IRIARTE (1771): *Gramática latina, escrita con nuevo método y nuevas observaciones, en verso castellano con su explicación en prosa*, Madrid.
- J. IRIARTE (1774): *Obras sueltas de D. Juan de Iriarte, publicadas en obsequio de la literatura, a expensas de varios caballeros amantes del ingenio y del mérito*, 2 vols., Madrid.
- J. LLUCH-PRATS (2010): “Los estudios de génesis textual”, en *En el taller del escritor. Génesis textual y edición de textos*, A. ARCOCHA-SCARCIA, J. LLUCH-PRATS, M.J. OLAZIREGI (eds.), Bilbao, pp. 19-54.
- M.A. PERDOMO-BATISTA (2011): “El enfrentamiento de Mayans y los Iriarte a propósito de las gramáticas latinas”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 31.2, pp. 355-388.
- M. PIERSSSENS (1990): “French Genetic Studies at a Crossroads”, *Poetics Today*, 11, pp. 617-625.
- Relación de la distribución de premios concedidos por el Rey Nuestro Señor y repartidos por la Academia de San Fernando, 1754*, Madrid.

- M. RUIZ SÁNCHEZ (2014): *La obra poética de Juan de Iriarte*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Murcia.
- F. SALAS SALGADO (2002): “Observaciones sobre la gestación del poema *Hercules Pygmaeorum victor* de Juan de Iriarte”, *Revista de Filología*, 20, pp. 309-321.
- P. TANGANELLI (2012): “Los borradores unamunianos (algunas instrucciones para el uso)”, *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos*, B. VAUTHIER, J. GAMBA CORRADINE (eds.), Salamanca, pp. 73-96.