EDAD DE ORO

XXVIII

UAM EDICIONES

Este volumen se publica con subvención de la Subdirección General
de Proyectos de Investigación (Ministerio de Ciencia e Innovación)
y con la financiación del Servicio de Publicaciones de la UAM.

© Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid
EDAD DE ORO, Volumen XXVIII
I.S.S.N.: 0212-0429
Depósito Legal: MU-396-1999
Edición de: Compobell, S.L. Murcia

La XXVIII edición del SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO se celebró entre los días 14 y 18 de abril de 2008 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid y en el Auditorio de Cuenca, donde se llevó a cabo, bajo la dirección de Florencio Sevilla Arroyo, un profundo replanteamiento de la *Bibliografía Textual* como metodología aplicada a la edición de textos de los Siglos de Oro, con el título *Imprenta manual y edición de textos áureos*.

Edad de Oro agradece la ayuda de Martín Muelas en la organización de la parte conquense del congreso. Asimismo, *Edad de Oro* contó con Begoña Rodríguez Rodríguez como secretaria del Seminario; y con la siguiente comisión organizadora: Laura García Cervera, Francisco Garrocho Villar, Juan Carlos Gómez Alonso, Ernesto Lucero Sánchez, Iván Martín Cerezo, Daniel Martínez-Alés, Rosa M.ª Navarro Romero, M.ª Pilar Núñez Magro, Mariano Olmedo Gómez y Javier Rodríguez Pequeño.

EDAD DE ORO Vol. XXVIII. Primavera 2009

JOSÉ BONIFACIO BERMEJO
La tecnología de impresión en el Siglo de Oro 7

ALBERTO BLECUA
Defensa e ilustración de la Crítica Textual 19

PATRIZIA BOTTA
Problemas filológicos de un texto impreso 29

MARIANO DE LA CAMPA
La edición crítica de textos poéticos en castellano del Siglo de Oro 41

JOSÉ LUIS CANET
Algunas reflexiones sobre el proceso de edición en el siglo XVI y la Bibliografía textual 59

TREVOR DADSON
La imprenta manual y los textos poéticos 73

SONIA GARZA
Vida de San Gerónimo. *El texto en proceso de constitución* 105

ERNESTO LUCERO
Relevancia ecdótica de la bibliografía textual: El caso del Marcos de Obregón 143

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS
El autor ante la imprenta: Textos para un manual 177

EMILIO MARTÍNEZ MATA
El poder de la imagen en los textos del Siglo de Oro: el caso del Quijote 197

GIUSEPPE MAZZOCCHI Y OLGA PEROTTI
Transmisión impresa y transmisión manuscrita. El caso del tratado De vita felici *de Juan de Lucena* 237

ROSA NAVARRO DURÁN
Acerca del verbo brincar, de una pantera con alas y otros casos: problemas en la edición de textos picarescos 249

MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO
Texto y edición en los orígenes del auto sacramental 269

GRUPO PRINQEPS 1605
La primera edición del Quijote. *Avances críticos para la interpretación y análisis del silencio tipográfico* 285

BEGOÑA RODRÍGUEZ
Del «original de imprenta» a la «edición príncipe»: El Tratado *de Bernardino de Sandoval* 341

FLORENCIO SEVILLA
La intervención de la imprenta en el texto del tercer Quijote *de Cuesta (1608)* 359

JOSÉ RAMÓN TRUJILLO
La edición de traducciones medievales en la Edad de Oro. Textos e impresos de la materia artúrica hispánica 401

EDUARDO URBINA
Misterios de la imprenta manual: cotejo y análisis de variantes en la hiper-edición «variorum» *del* Quijote 449

LA TECNOLOGÍA DE IMPRESIÓN EN EL SIGLO DE ORO

José Bonifacio Bermejo
(Imprenta Artesanal de Madrid)

La impresión de textos nace como sistema técnico y como negocio a mediados del siglo XV en Alemania y experimenta una rápida expansión en Europa, de forma que al finalizar esa centuria ya existen numerosos talleres establecidos en todo el occidente europeo. Ello da idea de la importancia de la demanda existente, desde el punto de vista cuantitativo y de extensión territorial, de su producto: el texto reproducido.

Aún con la escasa información que se tiene de los primeros talleres de impresión, sí está claro que la esencia de esta nueva industria estaba ya constituida por varias especialidades. Utilizando materias primas como eran el papel, cuya fabricación contaba ya con algunos siglos de tradición, y tintas desarrolladas específicamente para los nuevos procedimientos, el trabajo de reproducir textos con una alta eficiencia económica requería del concurso de especialistas diversos, con sus respectivos equipamientos de taller. Algunos convivían en el mismo espacio de la imprenta y otros eran recursos externos que requería el impresor.

Materias primas y recursos externos

El material principal de la edición impresa de textos lo constituye el papel, cuya producción artesana se remontaba, en Europa, a la Edad Media. Para el ámbito español durante los siglos XVI y XVII estaba extendida la fabricación de

Edad de Oro, XXVIII (2009), págs. 7-18

papel en el formato de hoja de 44 x 32 cms[1], siendo los molinos papeleros nacionales numerosos pero carentes de la calidad del papel genovés que penetraba de forma importante en el mercado de la Península[2]. Su producción es, por tanto, una actividad independiente de la impresión.

No ocurre lo mismo con las tintas. La fórmula básica de las mismas se basa en aceites como el de linaza, para que sus propiedades grasas permitieran su permanencia sobre la superficie metálica de los tipos, añadiéndole hollín triturado o bermellón según los colores. En Europa, en este período de tiempo, está establecida ya una industria independiente de fabricación, dado el volumen de los talleres de los grandes centros editoriales[3]. En España, según se refleja en los diversos inventarios de imprentas que se conservan[4], están presentes en su equipamiento los útiles para su fabricación y Alonso Víctor de Paredes, impresor del siglo XVII, nos informa de que una de las tareas del compañero del tirador de la prensa de imprimir (el batidor) es hacer la tinta[5].

Otro elemento externo que se requeriría para ciertas obras es el grabado. A la hora de utilizarlo para ilustraciones y adornos, en madera o en talla dulce, su producción habría de realizarse en un taller especializado. En el caso del grabado en hueco también requiere para su tirada de una prensa diferente a la de imprimir textos, que habitualmente no formaba parte de los talleres tipográficos en España con algunas excepciones.

La infraestructura que es común en las imprentas del Siglo de Oro la constituyen dos talleres diferenciados pero que trabajan coordinados. El primero es el de composición de textos. Tipos móviles, fundidos en una aleación de plomo, antimonio y estaño, son los que se utilizan para componer los textos. Se hallan en cajas divididas en compartimentos que albergan varias piezas de una letra, cifra o signo. Constituyen una parte importante del capital del taller. Su valor supera al de las prensas[6] y su producción requiere de especialistas en grabado y metalurgia

---

1 Víctor Infantes de Miguel, *Del libro áureo*, Madrid: Calambur, 2006.

2 María del Carmen Hidalgo Brinquis, «La industria papelera en la España de Cervantes», en *Imprenta, libros y lectura en la España del «Quijote»*, Madrid: Imprenta artesanal, 2006.

3 Philip Gaskell, *Nueva introducción a la bibliografía material*, Gijón: Trea, 1998.

4 Mercedes Agulló y Cobo, *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI-XVIII)*, Tesis doctoral inédita, Madrid: Universidad Complutense, 1992.

5 Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, Madrid: Calambur, 2002.

6 En la imprenta del monasterio de San Jacopo di Ripoli, en el último cuarto del siglo XV, la relación entre el valor del equipo tipográfico y el del taller de prensas era cerca de dos veces y media superior para el primero (Melissa Conway, *The diario of the printing press of San Jacopo di Ripoli, 1476-1484: commentary and transcription*, Florencia: Leo S. Olschki, 1999). Los inventarios aportados por Jaime Moll (*De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid: Arcolibros, 1994) y Mercedes Agulló en su tesis citada, confirman para las siguientes centurias estos datos.

UAM Ediciones

que diseñen y fabriquen punzones de acero, matrices de bronce y posean moldes para fundir y dar un acabado al tipo móvil. Así, aún cuando los impresores podían ser propietarios o arrendatarios de punzones y matrices (estas últimas con más frecuencia ya que los punzones resultaban un artículo más caro por la dificultad de su fabricación), la fundición de tipos se hacía en talleres especializados, lo que generaba un activo comercio de matrices, punzones y tipos.

El segundo taller es el de prensas. Es la parte del negocio en la que la cantidad es lo que cuenta y se encarga de reproducir hasta miles de veces el texto compuesto por los cajistas. Necesita, para su equipamiento, de un apoyo externo: carpinteros o ebanistas capaces de construir la prensa de imprimir, entendiendo los requerimientos del impresor.

Infraestructura y producción en un taller de impresión

Con un equipamiento basado en los tipos fundidos distribuidos en cajas, los tipógrafos utilizaban componedores para crear las líneas de texto, galeras para ir uniendo éstas hasta formar páginas y otros elementos auxiliares, ultimando así la primera parte del trabajo de la imprenta: se preparaban los textos para su reproducción múltiple. La dotación de este taller requería gran parte del capital de la empresa impresora, de forma que el tipo móvil será un elemento que se aproveche intensivamente en los trabajos. Su escasez determinará que las tiradas se hagan por pliegos, en coordinación con el taller de prensas para reutilizar rápidamente los tipos recién impresos, aspecto ya muy estudiado por los bibliógrafos. Estos procedimientos de «composición por formas»[7] se mantienen en los talleres poco dotados, si bien parecen superados en la imprenta de Plantino, en Amberes, hacia 1560 y durante el siglo XVII en Europa[8]. Así, nos dice Alonso Víctor de Paredes: «En las jornadas de mil y quinientos, dos mil, ò mil y setecientos y cinquenta, que se tiran dos formas cada día, ha de tener el Componedor correcto su blanco à las doze, y el Tirador acabada su retiración à la misma hora»[9]. Los textos deben estar compuestos y corregidos en cuanto el tirador ha terminado con la anterior forma en la prensa, para pasar a ocuparla y seguir imprimiendo sin tiempos muertos. Las letras de la retiración (segunda cara del pliego que se tira) se distribuirán de nuevo en la caja para componer más páginas.

Estos esquemas de trabajo serían modelos ideales que con frecuencia estarían sujetos a múltiples incidencias. El mantenimiento general de las cajas, el

[7] «Producción concurrente» en palabras de Roger Chartier, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid: Alianza, 1993.

[8] Philip Gaskell, *op. cit.*

[9] Alonso Víctor de Paredes, *op. cit.*, fol. 43v.

desgaste de los tipos, los «empastelamientos»[10], etc., serían sucesos habituales que alterarían este ritmo. La estimación que hace Gaskell cifra en dos cajistas el número necesario para alimentar de textos una prensa. Si nos atenemos al testimonio de Joseph Creswell, jesuita empeñado, en 1617, en establecer una imprenta para la edición de libros católicos destinados a Inglaterra, la relación era de tres componedores para abastecer dos prensas a las que hace trabajar a un ritmo más moderado de mil pliegos por jornada[11].

La composición tipográfica ha sido una de las técnicas desarrolladas por la primitiva imprenta que mayor perdurabilidad ha tenido ya que aún hoy sobrevive. Habiéndose mejorado los procedimientos de fundición de tipos y líneas, el oficio del cajista sigue siendo el mismo y, si bien ha retrocedido comercialmente por la aplicación de otras técnicas, se mantienen aún vestigios en nuestros días, no sólo en los centros con carácter patrimonial o museográfico, sino aún en pequeños talleres que todavía sobreviven realizando trabajos de «remendería», es decir, pequeños impresos. No es sólo un fenómeno contemporáneo el hecho de que muchos negocios de artes gráficas sobrevivan gracias a este tipo de encargos. Hoy, como en los primeros siglos de la imprenta, junto a la impresión de libros, la misma importancia en el sector tiene la impresión de otros productos. Los pliegos sueltos tendrían un papel importante en el balance contable de los talleres[12]. Los ritmos de trabajo en el taller de composición de textos, si bien se atendrían al esquema de «composición por formas» durante la tirada de un libro, se ajustarían en múltiples ocasiones a las necesidades de llenar el tiempo de las prensas, sobre todo en los talleres que contasen con varias. La parte más tecnológica de la tipografía la constituía la creación de punzones y matrices y la fundición de tipos, que se encomendaba a talleres especializados, a otros oficios. La composición de textos no requería de elementos mecánicos. Era fundamentalmente un proceso manual directo que requería unas ciertas aptitudes intelectuales.

Las prensas de imprimir eran los instrumentos que finalizaban el proceso. Su misión era transferir la imagen de los tipos móviles con los que se habían compuesto los textos al papel. Estas prensas, si bien se especula con que originalmente estaban inspiradas en otras utilizadas en la fabricación de vino o papel, constituyen un mecanismo desarrollado para el fin concreto que habían de realizar. Para ello sus dos grandes estructuras son, por un lado, un sistema

[10] Accidentes en los que el tipo de una forma se descoloca y derrama, mezclándose sin orden.

[11] Los datos los extrae Fernando J. Bouza Álvarez, «Contrarreforma y tipografía. ¿Nada más que rosarios en sus manos?», *Cuadernos de Historia Moderna*, 16 (1995), págs. 73-88. Analiza el memorial dirigido por Joseph Creswell a Felipe III, que forma parte de los fondos de la Biblioteca de Palacio.

[12] Víctor Infantes de Miguel, *op. cit.*

con movimiento horizontal destinado a albergar las páginas de plomo, con un dispositivo para colocar y sacar el papel. El movimiento de esta parte permitía introducirla debajo de un sistema de presión basado un husillo dotado de una barra y pletina que mandaban la fuerza suficiente para que el papel se impregnase de la tinta de los tipos[13].

La prensa de imprimir desarrollada por Gutenberg era un instrumento preciso que mantuvo su estructura prácticamente inalterable hasta la aparición, en el siglo XIX, de las prensas planocilíndricas y las de platina, para grandes y pequeños formatos, respectivamente. A comienzos de esa centuria la prensa de imprimir tradicional comienza a realizarse en hierro (prensa Stanhope). Anteriormente, entre los siglos XV y XVIII, las modificaciones no son de gran calado. La primera mejora relevante y datada con cierta exactitud es la incorporada por William Blaeu, en los Países Bajos, en torno a 1620, consistente en la mejora del sistema antitorsión de la platina de presión[14]. Lógicamente las mejoras en el trabajo de metal y madera contribuirían a incrementar la calidad de estas prensas a lo largo de su vigencia.

No se conocen, por tanto, innovaciones importantes en el Siglo de Oro. No las hay tampoco en el ámbito europeo, salvo la citada; y ello obedece a un panorama del desarrollo tecnológico general marcado por el mismo estatismo. Durante el siglo XVI, en España, se dirigían los esfuerzos en innovación hacia la navegación, artillería, minería y las técnicas bélicas ligadas al control del territorio, adoleciendo de falta de especialistas y materiales de calidad, que habían de importarse, así como de capitales inversores[15].

Las prensas son los instrumentos más elaborados del taller de impresión de la época de la imprenta manual. La investigación sobre su funcionamiento, evolución, fabricación, etc., es escasa ya que la producción editorial del período ha

[13] Para una descripción más detallada de los mecanismos de la prensa de la imprenta manual se puede ver el catálogo de la exposición *Aquí se imprimen libros. La imprenta en la época del Quijote*, con artículos de Bernardo López y del autor de este trabajo y que incorpora un audiovisual que incluye, entre otras, las operaciones de montaje. Un artículo mío más extendido puede verse en *Imprenta, libros y lectura en la España del «Quijote»*. Como fuentes más originales, además de los grabados que se relacionan en los citados trabajos, se puede consultar la *Enciclopedia Francesa*, que incluye una serie de láminas muy descriptivas. El libro de Juan José Sigüenza y Vera, *Mecanismo del Arte de la Imprenta*, de 1811 (facsímil editado por Ollero & Ramos, Madrid, 1992), aporta también ricas descripciones en castellano. Otro autor del siglo XVII que describe el artefacto es Joseph Moxon, en *sus Mechanick Exercises on the Whole Art of Printing*, impreso en 1683 y reeditado por Dover, en Nueva York en 1978.

[14] Joseph Moxon, en la obra citada, da noticia de esa innovación, si bien se lamenta de que no se haya extendido a la imprenta inglesa con suficiente éxito.

[15] David Goodman, *Poder y penuria: gobierno, tecnología y sociedad en la España de Felipe II*, Madrid: Alianza, 1990. También se describe el mismo panorama en la obra de Nicolás García Tapia y Jesús Carrillo Castillo, *Tecnología e imperio: ingenios y leyendas del siglo de oro: Turriano, Lastanosa, Herrera, Ayanz*, Tres Cantos: Nivola, 2002.

recibido más el interés científico de bibliógrafos y filólogos, más interesados en la composición tipográfica y las letrerías, que de los historiadores. El estudio de la estructura, funcionamiento y producción de estos artefactos deberá completar lagunas existentes en los campos de la historia económica y de la tecnología de la Edad Moderna. Con los escasos ejemplares supervivientes de los siglos XVII y XVIII y las recreaciones que se han realizado de estos modelos se puede hacer un análisis de sus mecanismos y su funcionamiento que nos permite ver la complejidad con que estaban concebidas.

Ya se ha indicado la estructura fundamental de las prensas. Veamos algunas de sus peculiaridades. En primer lugar es algo que se «arma», como nos informan los documentos coetáneos. Su construcción está concebida para poder sustituir piezas o desmantelarlas para su traslado con mucha facilidad. Todas sus partes están ensambladas con sencillos sistemas reversibles (tornillos, cuñas, superposición por gravedad). Desarrolla dos movimientos: horizontal para colocar el papel sobre la forma tipográfica y desplazar el conjunto bajo el sistema de presión, y vertical para aplicar este último. La estructura horizontal consta de una «escalera», que es la base sobre la que se desplaza un conjunto formado por un «cofre» o cajón que contiene una piedra que sirve de base para asentar la forma tipográfica. Unido a este cofre mediante bisagras existe un tímpano, un bastidor cuyo interior está cubierto de piel o materia textil y que sirve para colocar el papel y fijarlo con exactitud en su posición, mediante unas «punturas» o clavillos que permitirán imprimir la segunda cara con la misma precisión. Un segundo bastidor unido al tímpano es la frasqueta, con su interior recortado en pergamino o papel y que sirve para evitar las manchas de tinta en los blancos de la página. Todo ello se desplaza sobre unos caminos metálicos mediante arrastre producido por una manivela unida a una polea que trasmite el empuje gracias a cuerdas o correas. La sección vertical alberga el husillo y su matriz, encajada en el somero o travesaño superior. Bajo el husillo, una platina o cuadro en madera o metal, que es la superficie que presiona sobre el tímpano para imprimir. Se completa el mecanismo vertical con un sistema para evitar la torsión que produce el movimiento del husillo, vertical y al tiempo rotatorio, sobre la platina.

Todo este conjunto de elementos desarrolla una serie de utilidades para producir papel impreso con agilidad y rapidez, pero también para asegurar unos niveles de calidad. Conseguirla requiere previamente de una correcta elaboración de la tinta, para que su viscosidad sea la adecuada, y del proceso de mojado del papel. Además, la prensa tiene cuatro sistemas de regulación de la presión. La altura del somero que aloja la matriz del husillo se puede variar ligeramente. El tímpano se puede almohadillar más o menos en cualquiera de sus caras, bajo el papel a imprimir. La propia forma tipográfica se puede calzar en los tipos que peor imagen produzcan y, por último, el tirador, en virtud de su maestría puede

modular el impulso que da a la barra. Todo ello está enfocado a conseguir una impresión idónea en nitidez y regularidad. La frasqueta, por su parte, asegura la pulcritud frente a las manchas de tinta no deseadas en los blancos de las páginas y las punturas aseguran que el registro de una mancha de impresión case con la de su página opuesta.

Sobre la cantidad ya he citado los ritmos de trabajo que se barajan. Tomando como promedio la estimación de Jaime Moll[16] de tiradas de 1500 pliegos diarios por las dos caras, el tirador y el batidor han de colocar papel y entintar las formas 3000 veces y dar 6000 golpes de barra. Además hay que ajustar presiones en cada pliego, tirar pruebas (no de texto, sino de calidad de impresión), cambiar formas, limpiarlas, batir periódicamente la tinta, etc. En el trascurso de las operaciones el movimiento más traumático es el tiro de barra. La estructura de madera recibe el esfuerzo en vertical e incluso cruje, además de producirse desplazamientos ligeros de la pieza por el empuje horizontal que también produce el tiro de la barra cuando llega a su final (es por ello que se anclaban, en muchos talleres, a las vigas del techo). En una estructura basada fundamentalmente en la madera y ensamblada con sistemas reversibles, los desajustes se producen cuando se alcanza un tiempo de trabajo. El ritmo tan rápido como el calculado provoca un repetido golpear de los movimientos, la fatiga de materiales y su rotura. Gran parte de los inventarios de imprenta que han llegado a nosotros contemplan piezas de repuesto para los husillos y las piedras, que quizá por ser las piezas más rígidas tendían más a romperse. A todo ello hay que añadir las variaciones estacionales de un material como la madera, en función del tipo y de los cambios de temperatura y grado de humedad. En definitiva, esta «máquina» necesita de un mantenimiento tan regular como los ritmos de tirada. En los trabajos que, en la Imprenta Artesanal del Ayuntamiento de Madrid, hemos realizado con la recreación de una prensa del Siglo de Oro hemos podido constatar estos aspectos, aún sin lograr la productividad de los maestros antiguos. No es de extrañar, pues, que en todos los textos del siglo XVII que describen las operaciones de impresión se haga hincapié en armar bien la prensa y mantenerla ajustada cuando se citan las tareas de los tiradores[17].

---

[16] Jaime Moll, *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid: Arcolibros, 1994.

[17] Los citados Alonso Víctor de Paredes, Juan José Sigüenza y Vera y Joseph Moxon; Juan Caramuel, *Syntagma de Arte Typographica*, Lyon, 1664, ed. P. Andrés Escapa, Salamanca: Instituto de Historia del Libro, 2004; Melchor Cabrera Núñez de Guzmán, *Discurso legal, histórico y político en prueba del origen, progreso, utilidad… de la imprenta*, Madrid, 1675; Cristóbal Suárez de Figueroa, *Plaza universal de todas las ciencias y artes*, Madrid, 1615, eds. S. Garza y S. Iriso en *Imprenta y crítica textual en el siglo de oro*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000; Gonzalo de Ayala, *Apología del arte de imprimir*, Madrid, 1615, en Víctor Infantes, *Del libro áureo*, Madrid: Calambur, 2006, págs. 195-211.



1. El tirador coloca el pliego de papel para imprimir sobre el tímpano, mientras el batidor, con las balas, entinta la forma tipográfica.[18]



2. Se cierra el conjunto de frasqueta y tímpano sobre la forma tipográfica asentada en la piedra.

[18] Fotografías: Ayuntamiento de Madrid. Área de Las Artes. Imprenta Artesanal.



3. Se desplaza el conjunto bajo la pletina de presión para que ésta baje sobre la primera mitad del tímpano y del pliego.



4. Se da presión a esa mitad mediante la barra.



5. Se desplaza la forma hacia la segunda mitad y se da presión de nuevo.



6. Se hace retornar el cofre con la forma a su primera posición.
Se abre el conjunto de tímpano y frasqueta y se retira el pliego impreso.

Quedan pendientes estudios sobre la fabricación, duración, variantes y evolución de las prensas. Analizando las pocas piezas que perviven desde el siglo XVII, fundamentalmente las del Museo Plantin-Moretus, de Amberes, se pude deducir la acumulación de intervenciones que se sucedían sobre ellas. Esto, junto al hecho ya citado de la existencia de repuestos de forma habitual en los talleres, indica que estas impresoras iban recomponiéndose, modificándose y remendándose a lo largo de su existencia, quizá hasta constituir piezas diferentes a las originales, cuya duración media no podemos precisar. También nos faltan datos en España para determinar talleres de carpintería fabricantes de prensas, metalúrgicos que produjesen los husillos, fuentes de aprovisionamiento de las piedras, etc.

Los oficios

Conviven en la imprenta, generalmente, el impresor dueño del taller, componedores, correctores, tiradores y batidores. Socialmente mejor considerados, los correctores y componedores tienen un nivel socioprofesional superior al de tiradores y batidores. Así, los primeros pueden trabajar incluso en festivos, al considerarse sus tareas intelectuales, y los segundos se ven dispensados de ayunos, por necesitar de la fuerza sus cometidos[19].

La descripción de las tareas está recogida en todas las obras sobre la imprenta que se han ido citando. «Síguese otro género, que llaman Tiradores, que son los que después de correcta y compuesta la que llaman forma, la imprimen, y donde se imprime, se llama prensa, que tiene tal concierto, que en su tanto es como vn relox, según la variedad de instrumentos que requiere»[20]. Alonso Víctor de Paredes, a pesar de centrar su obra en la composición tipográfica, describe los procesos: «Ha de estar a cargo del Tirador el armar la prensa, y fundirla, y hazer en ella todos los reparos que se ofrecieren, pagando el maestro lo que costase; y despues poner el registro, y tirar la retiracion, y mojar el papel: y al compañero le toca tirar el blanco, hazer las balas, y la tinta, y labar la forma, y ayudar en buena compañia al Tirador en lo que se le ofreciese». Y continúa «… como el armar de la prensa; el modo de fundir la matriz del husillo, que necesita de mucho cuidado; el hazer el registro, el temple que se ha de dar à los barnizes, ya sean de pez, y azeite ordinario, como se estila en Andalucia, ò ya de trementina, y azeite de linaza; que es mejor; la cantidad de humo que se ha de dar a la tinta, el conocimiento, y disposicion del papel, que vno recibe mucho agua, otro no tanta… el sacar una rubrica cuando se imprime colorado y negro… el cortar la frasqueta…». Cristóbal Suárez de Figueroa hace también una descripción del reparto de funciones entre tirador y batidor. Estos dos especialistas

19 Juan Caramuel, *op. cit.*

20 Gonzalo de Ayala, *op. cit.*, pág. 203.

eran la configuración ideal para obtener de la prensa el máximo rendimiento, de forma que el batidor, además de preparar la tinta, se ocupaba de imprimir el blanco (de menor dificultad ya que no tenía que registrar con la otra cara del pliego), lavar las formas, etc. El tirador, con mayor grado de maestría, tiraba la retiración, habiendo «armado» bien la prensa en cuanto a presiones, colocación de la forma tipográfica, frasqueta, etc. La tirada con una sola persona también se producía, aunque sería menos frecuente, siendo normal que el tirador contase con un aprendiz haciendo de batidor.

El tradicional sistema de aprendizaje implicaba, para estos oficios, la permanencia continua del joven o adolescente en el taller del maestro. A veces el aprendiz estaba obligado con un oficial y, si este cambiaba de taller, también lo hacía él. Esta relación se regulaba mediante un contrato, en el que se detallaba el período y los requisitos que había de cumplir tanto el aprendiz como el maestro. Así el primero solía recibir comida, vestido y alojamiento, además de la enseñanza del oficio y algún pago en metálico. Existían cláusulas de salvaguarda para los casos de abandono del trabajo por parte del aprendiz o de abusos en las tareas por parte de su empleador. Los plazos de aprendizaje variaban entre dos y ocho años, siendo lo habitual para la prensa en torno a tres años. También se recogían detalles del ritmo de trabajo. Terminado el contrato, el aprendiz había de estar cualificado como oficial[21].

En el Siglo de Oro ya estaban perfectamente configurados estos perfiles del equipo de impresores y, si bien las dimensiones de los talleres españoles nunca igualaron a algunos franceses, alemanes, italianos o flamencos, la dependencia de mano de obra experta extranjera ya no existía como en los años de introducción de la imprenta en el país. Existían unas reglas no oficiales de funcionamiento y, con las limitaciones técnicas y de mercado que existían en la península, la producción de sus prensas no atendía la demanda interior en su totalidad. Los grandes centros editoriales europeos imprimían no pocos títulos que se vendían en el mercado hispano, hecho determinado por la ventaja que les daban grandes talleres que podían sacar libros en condiciones más competitivas e incluso acometer ediciones que en los limitados talleres locales desbordarían la capacidad técnica. Las trasformaciones relevantes en las artes gráficas españolas no se producirán hasta que comience el auge de las publicaciones periódicas en el siglo XIX.

[21] Mercedes Agulló recoge y trascribe varios de estos documentos procedentes del Archivo de Protocolos de Madrid, en su tesis doctoral citada.

DEFENSA E ILUSTRACIÓN DE LA CRÍTICA TEXTUAL

ALBERTO BLECUA
(Universidad Autónoma de Barcelona)

En un artículo bastante reciente escribí: «Numerosos son los estudios que ha suscitado el célebre descubrimiento del ms. 1520 de la Biblioteca de Palacio de Madrid, fols. 93^{v}-100^{v}, realizado por Charles Faulhaber y del que dio noticia en 1990 y 1991 con cuidada transcripción paleográfica y edición con las variantes de *La Comedia* (α), de *La Tragicomedia* (β) y de ambas (γ)[1]. Como en los últimos tiempos un fantasma ecdótico recorre Europa y América, quisiera con el ejemplo de un texto bien preclaro y bien estudiado mostrar las bondades del método que, apenas difundido, comienza ya a ser objeto de numerosos ataques por quienes, en mi opinión, no conocen a fondo ni su teoría ni su práctica. Volveré en fechas próximas contra esos apologizadores con una *Defensa e ilustración de la crítica textual*».

Confieso que me ha sorprendido que en la reciente y magna edición de *LC*[2] pueda defenderse la siguiente hipótesis ecdótica: «El carácter preciso del manuscrito de Palacio es debatible (véase también abajo, págs. CCXXI y

[1] *Celestina de Palacio*, Madrid, Biblioteca de Palacio, ms. 1520, *Celestinesca*, 14 (1990), págs. 3-40, y *Celestinesca*, 15 (1991), págs. 3-52.

[2] Fernando de Rojas (y «Antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. y estudio de F. Lobera *et al*., Barcelona: Crítica, 2000. En las observaciones siguientes se da entre [ ] la página y línea de esta edición y a continuación la numeración de párrafos de la de Faulhaber. Las siglas *Mp, Com, Tcom* y *LC* corresponden, respectivamente, al Ms. de Palacio a la *Comedia*, a la *Tragicomedia* y a *La Celestina*, que se cita por la edición de Crítica.

Edad de Oro, XXVIII (2009), págs. 19-28

CCXXXVIII, núm. 346), pero entre los colaboradores de este volumen prevalece, con variables matices, la opinión de que nos las habemos con un intento de competir con Rojas, de repetir su juego o enmendarle la plana, preparando *otra* versión del acto primero, el "acto del antiguo autor", y quizá planeando darle una continuación diferente, proyecto que probablemente (y por fortuna, dada la pobreza literaria de la reelaboración que conocemos) jamás se llevó a cabo» (*LC*, pág. LXXIX).

En mi ingenuidad crítica, daba por supuesto que los artículos de Faulhaber, Botta y Lobera, entre otros, dejaban claro, con matices, que el Ms. de Palacio transmitía una redacción primitiva, con más o menos intervenciones de refundidores. No conozco las pruebas aducidas para la defensa de que el Ms. refunde un texto primitivo para *enmendarle la plana* a Rojas —o sea que es posterior— o si deriva de una edición de *LC*.

Como no estoy de acuerdo con las premisas no explícitas de la hipótesis antes mencionada, en el presente artículo defenderé, con Faulhaber, Botta y Lobera, que el Ms. de Palacio es una versión primitiva de *LC* en dos redacciones previas al texto que llega a Rojas[3].

Luego volveré sobre el Ms. de Palacio y *La Celestina*. Cuando Florencio Sevilla me invitó a participar en este último congreso de *Edad de Oro* me propuso que llevara a cabo esa amenaza de *Defensa e ilustración de la Crítica Textual*. Pensaba yo que los defensores de la Crítica Material o cómo se quiera denominar eran, si no enemigos, poco partidarios de su vieja compañera. Y, sin embargo, no era así. Todos, o la mayoría, pensaban, como yo, que son críticas complementarias, que no se excluyen y que pueden utilizarse en diferentes ocasiones de acuerdo con la transmisión de los textos y sus concretos problemas. En realidad, no valía la pena perder el tiempo en defender lo que se defiende por sí solo y no tiene más detractores que los que no entienden el método (y algunos de sus más fervorosos valedores tampoco). Sin embargo, como un muy querido amigo, colega y excelente filólogo, me refiero a Francisco Rico, ha lanzado las saetas de su Némesis vengadora contra la Crítica Textual, doncella desvalida de la estemmática, saldré a la palestra crítica para defender e ilustrar con unos ejemplos creo que suficientes —es cosa fácil— las excelencias del método para editar textos, no para el estudio de la sociología e historia del libro, que es otro asunto distinto y de extraordinario interés y que complementa el otro fin, pero no lo suple. Así pues, vaya esta apología contra Rico para que sus jóvenes o maduros secuaces sean cautos en la lectura del maestro y *probar todas las cosas, etc*.

---

[3] «Sobre el Ms. de Palacio de *La Celestina*», ed. del autor, Centelles (Barcelona), 2000, pág. 1. Ha sido publicado en inglés «Defending Neolachmannianism on the Palacio Manuscript of *La Celestina*», *Variants*, 1 (2002), págs. 175-95.

Volvamos a la Lógica. Alguien escribe o dicta un texto —la transmisión oral plantea otros problemas—. Ese texto se transmite en copias con los errores por las cuatro categorías modificativas aristotélicas: adición, omisión, alteración del orden y transmutación. Esos errores se transmiten a los descendientes. Por consiguiente, el método para filiar se basa en el error común de dos o más testimonios o en la coincidencia de las lecturas divergentes —habitualmente cambios voluntarios de copistas—. Esto es pura lógica y da igual que lo haya dicho Lachmann, de quien tanto se habla últimamente para negar que sea *lachmanniano*, o cualquier vulgar editor de textos (yo, por ejemplo).

La transmisión puede ser manuscrita, impresa o híbrida de ambas. La codicología estudia el aspecto material de los manuscritos y la crítica material de los impresos. Pero ni una ni otra son prioritarias a la hora de fijar el texto más cercano al original de todos los posibles. La crítica textual es, sin duda, el estadio crítico anterior y más eficaz y rápido porque se limita a los errores comunes. Doy a continuación una serie de ejemplos en defensa e ilustración del método y cómo la crítica material se muestra impotente para filiar (ni tampoco lo pretende).

1. *Libro de buen amor*

Como es sabido el *LBA* nos ha llegado, aparte de algunos fragmentos, en tres manuscritos: *S*, *G* y *T*. Estos dos últimos son los más antiguos. El más extenso es S. En otro lugar me he ocupado de los problemas de la filiación a partir de los errores comunes. Sin ninguna duda, *G* y *T* se remontan a un subarquetipo α del que derivan. Desde la reseña de Menéndez Pidal a la excelente edición de Ducamin se ha supuesto que como en *G* y *T* —esto es α— carecen de las estrofas en que *S* anuncia unas composiciones que no aparecen en el texto, que α era una versión primitiva y *S* una segunda redacción de autor más extensa. Falsa conjetura, porque, además de que ninguna de las variantes responde al criterio de las de autor, en los poemas finales de *S* y *G* —esto es, *S* y α— se perdió uno o más folios que dejan incompleto el poema *A la Natividad*, del que sólo se conserva una copla. Las dos ramas, por consiguiente, se remontan a un arquetipo desencuadernado. Es imposible que pueda haber dos redacciones de la obra. El subarquetipo α suprimió las estrofas en que se anticipaba la desaparecida canción anunciada en *S*. La codicología, por sí, no puede dar cuenta de este extremo, aunque sí computar el número de folios perdidos contando los versos y la caja, que es lo que hacemos los críticos textuales, o mejor, filólogos, porque es, en definitiva, lo que somos. Sí, somos filólogos porque los errores comunes sólo se descubren, cuando son sutiles, con una amplia panoplia —permítaseme otra vez la imagen bélica— de múltiples saberes[4].

[4] Me ocupo por extenso en el prólogo de mi edición de la obra, Madrid: Cátedra, 1992.

2. *Cancionero de Baena*

Hasta que Barclay Tittman[5] demostró que el célebre cancionero no podía ser el original de Baena porque —aquí entra la codicología— la marca del papel era posterior de acuerdo con Briquet, se mantuvo la opinión de que era el entregado al rey. Un análisis de los textos demuestra que el manuscrito es una copia tardía del original o de un arquetipo que se desencuadernó en varios lugares. Y no lo sabemos por codicología sino por —aparte de otras pruebas— un poema de Villasandino, un *Planto a la muerte del rey don Enrique*, que es métricamente imposible en la poética de su tiempo. Y esta prueba no la puede demostrar la codicología, sino la crítica textual de la mano maternal de la Filología[6].

3. *Amadís de Gaula*

Un caso de *omissio ex homoioteleuton* de suma importancia es el que ocurre en la supuesta primera edición del *Amadís de Gaula* (Zaragoza: Jorge Coci, 1508), donde se lee:

> Y cierto, como quiera que allí estava, puesto en el estrago que sus gentes recebido avían en la isla…

La edición de Roma de 1526 lee en cambio:

> Y cierto, como quiera que allí estava, *su coraçón e pensamientos más estava* puesto en el estrago…

En la edición de 1508 se ha producido un salto de *estava* a *estava*. Como la edición de Roma de 1526 no podía rellenar este salto por conjetura y, precisamente, colmando una laguna por *homoioteleuton*, resulta claro que Roma deriva de una edición que se remonta en última instancia a una edición perdida anterior a la de Zaragoza de 1508[7]. No creo que la crítica material pueda llegar en ningún momento a esta conclusión irrefutable.

---

[5] «A contribution to de study of the *Cancionero de Baena*», Aquila, I (1968), págs. 190-203.

[6] *Vid*. Alberto Blecua, «Perdiose un cuaderno: sobre los *Cancioneros de Baena*», *Anuario de Estudios Medievales*, IX (1974-1979), págs. 229-66. Está reditado con correcciones en «La transmisión textual del *Cancionero de Baena*», en *Juan Alfonso de Baena y su «Cancionero»* (*Actas del I Congreso internacional sobre el Cancionero de Baena, 16-20 de febrero de 1999)*, eds. J. L. Serrano y J. Fernández, Baena: Diputación Provincial de Córdoba, 2001, págs. 53-84. *Vid*. también el prólogo de Joaquín González Cuenca a su edición del *Cancionero*, Madrid: Visor, 2003.

[7] Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. J. M. Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 1988, t. II, pág. 990. Para los problemas textuales véase la introducción del editor.

UAM Ediciones

4. *La Celestina*

He anunciado que volvería sobre *La Celestina*, origen y raíz de esta apología, que se publica en la estafeta de *Edad de Oro*. Era Herriot[8] un magnífico hispanista que trabajó con una abnegación extraordinaria. Eran otros años en que ni se conocía la Crítica Textual ni la Material. Casi todos los ejemplares conservados de la obra llevan fechas falsas que despistan a los más avispados. El tiempo, que ni vuelve ni tropieza, ha puesto en claro el gran mérito de la Crítica Material que ha sabido datar con precisión la mayoría de las ediciones. No olvidemos que pasan del centenar en el siglo XVI. Pero si Herriot hubiese aplicado con criterio el método del así llamado Lachmann habría llegado al mismo *stemma* o muy cercano al que trazó, muy bien, Francisco Lobera utilizando el método del error y lecturas comunes. Es un *stemma* irreprochable[9]. Es cierto que la crítica material puede explicar y seleccionar variantes como es el caso de la *Tragicomedia* que ha estudiado con excelente criterio Francisco Rico por los problemas que plantea la composición de la caja, pero para la filiación de las ediciones hay que acudir al método de la crítica textual[10].

Por lo que respecta al célebre Ms. de Palacio antes mencionado y que nuestro filólogo considera una mala refundición de una edición de la *Comedia*, una variante del folio primero demuestra de forma irrefutable que se trata de una copia de una versión primitiva.

Es evidente que el copista escribió *con su hijo a su derecha mano*, que más tarde, por orden de quien le había pasado el modelo, lo cambió, para aminorar su sentido sacrílego, tan de acuerdo con el contexto, en *sobre sus santos*. Como la *Comedia* de Rojas trae ya la corrección es de todo punto imposible que el Ms. de Palacio refunda una edición. Los ejemplos son numerosos así como la filiación de este manuscrito y el perdido que utilizó Rojas, del mismo arquetipo.

5. Garcilaso de la Vega

Pocos meses antes de morir, corrigió Boscán varios pliegos de la edición de su obra y la de Garcilaso (*Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega, repartidas en cuatro libros*, Barcelona: Carles Amorós, 1543). Las variantes entre los bastante numerosos ejemplares de la *princeps* así lo demuestran. Para eso es muy útil la crítica material.

---

[8] James Homer Herriot, *Towards a critical edition of «La Celestina». A filiation of the early editions*, Madison: University of Wisconsin Press, 1964.

[9] «Stemma», en el prólogo a la citada edición coordinada por Rico, págs. CCXIX-CCXXVIII.

[10] «Crítica textual y trasnmisión impresa (Para la edición de *La Celestina*»), en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, eds. P. Andrés Escapa y S. Garza, Valladolid: Universidad de Valladolid, CEC, 2000.

A pesar de que se repite con frecuencia que fue su viuda, doña Ana Girón de Rebolledo, la que encargó la edición, se trata de un *error celebrado*. Doña Ana se limitó a pedir el privilegio en el que manifiesta profundo desconocimiento del contenido de la obra. La relación de las obras que se enumeran en el citado documento pone de manifiesto que acudió a un manuscrito de la *librería* de Boscán que probablemente era el modelo del importante manuscrito Lastanosa-Gayangos, del que me ocupo a continuación.

Este manuscrito que perteneció al mecenas de Gracián y después al gran bibliófilo don Pascual de Gayangos y hoy en la BNM, 17969, como manifiesta la hermosa caligrafía, la caja con cuidada foliación y reclamos tiene todo el aspecto de ser un original para la imprenta. Recoge gran parte de la obra de Boscán, bastante de Garcilaso y de otros poetas del siglo XVI como Hurtado de Mendoza o alguno de los *Triunfos* de Petrarca en la traducción de Álvar Gómez. Con bastante probabilidad es copia de otro que poseía Boscán y que su viuda describe, con bastante libertad, en el citado privilegio. Aunque Aldo Ruffinato se empeñe en que es copia de la edición de Amorós, todo demuestra que pertenece a una redacción anterior de las obras del poeta catalán. Carlos Clavería ha estudiado con gran perspicacia la *Epístola a don Diego de Mendoza* en que demuestra que el texto manuscrito presenta una redacción anterior al impreso de 1543[11]. La crítica material no puede, desde luego, llegar a estas conclusiones y menos a advertir que algunas *Canciones* de Boscán están faltas de estancias porque Amorós quería que dos sonetos completaran folio vuelto o recto y las canciones se compusieran desde la misma manera. Nunca la crítica material habría llegado a esta conclusión si no existiera el manuscrito Lastanosa-Gayangos. Y menos advertir que el verso:

> Las telas eran hechas y texidas que el oro
> que el felice Tajo cría, y de las *verdes hojas*…

Debe leerse, de acuerdo con el manuscrito:

> que el felice Tajo cría, y de las *verdes ovas*…

En efecto, no es *hojas* sino *ovas*[12].

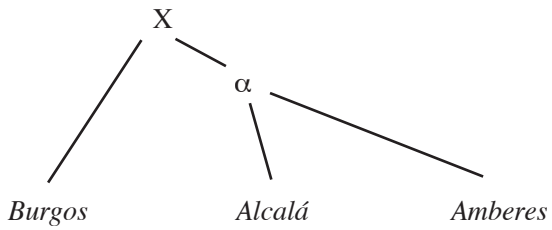
[11] «Lastanosa no describe», *HR*, LXII (1994), págs. 53-7.

[12] Me ocupo de nuevo sobre la transmisión de la obra de Garcilaso en «Garcilaso con *stemma*», en *Busquemos otro montes y otros ríos. Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elias L. Rivers*, eds. B. Dutton y V. Roncero López, Madrid: Castalia, 1992, págs. 19-31.

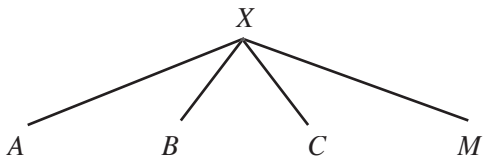
UAM Ediciones

6. *Lazarillo de Tormes*

El 28 de diciembre —Santos Inocentes— de 1995 se dio la noticia de la aparición emparedada de una edición de la obra editada en Medina del Campo el 1 marzo de 1554, que venía a acompañar las ediciones clásicas de Burgos, Alcalá (26 de febrero) y Amberes. Perfecto ejemplar en su conservación, fue objeto de estudio por varios especialistas. Hasta la aparición de Medina, la crítica más sensata daba por buena la siguiente filiación:



Los cuatro testimonios no pueden derivar directa e independientemente de un impreso perdido porque presentan lecturas y errores que hubieran pasado a sus descendientes. Así el *stemma*:



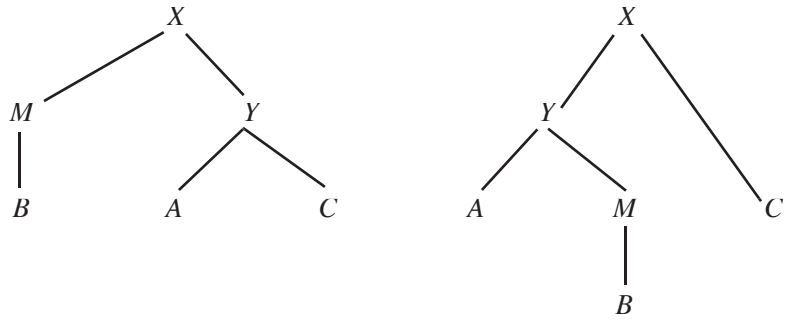
Se trata del stemma al que llega Jaime Moll de acuerdo con la crítica bibliográfica o material[13]. La crítica textual es, en este sentido, mucho más operativa. Es imposible que dos textos presenten errores comunes o lecturas contradictorias en relación a los otros dos. Es el caso de los enfrentamientos entre *MB* y *AC*.

Los cuatro testimonios presentan lecturas características que habrían pasado a sus descendientes. Sin embargo, Félix Carrasco y, en parte, Aldo Ruffinatto[14] han sostenido los siguientes *stemmata*:

---

[13] Jaime Moll, «Hacia la primera edición del *Lazarillo*», *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Alcalá, 1998, págs. 1049-55. Me ocupo por extenso del tema en «La edición del *Lazarillo* de Medina del Campo (1554) y los problemas metodológicos de su filiación», *Salina*, 17 (2003), págs. 59-70.

[14] F. Carrasco [1999] y su edición del *Lazarillo*, Nueva York: Peter Lang, 1997, y A. Ruffinatto, «Notas sobre el *Lazarillo* de Medina del Campo 1554», *Incipit*, XVI (1996), págs. 189-204 y en *Las dos caras del Lazarillo*, págs. 19-140.

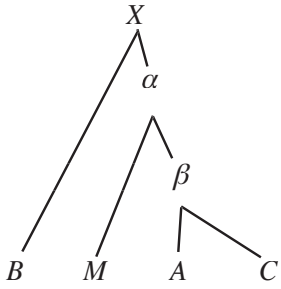


Resulta curioso que ninguno de estos filólogos de ambas tradiciones críticas advirtiera que Burgos y *A* y *C* leen frente a Medina en la variante:

> I, 92: sacó un maravedí de la bolsa, y mandó que fuese por él de vino a la taverna (*BAC*)
>
> por el vino (*M*)

Es evidente que la lección *por él de vino* de *BAC* es *difficilior* e irreconstruible *ope ingenii* por un componedor[15]. Si *B* derivara de *M* traería la *por el vino* claramente *facilior*.

Es variante fundamental porque demuestra que Burgos (*B*) no deriva de Medina (*M*) como mantienen Carrasco y Ruffinato. El stemma es, desde luego, el siguiente:



A Jaime Moll debemos el citado estudio, magnífico, sobre la composición de Burgos (*B*), donde demuestra que añade palabras para completar pliego. Sin embargo, hay lecturas de *B* que son mejores que las de α y que deben de ser

[15] Lo normal era *ir por el vino* sin el partitivo. Cfr.: «y sobre todo en no echar mano a la bolsa para enviar por vino a la taberna» (Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, ed. A. Rallo, Madrid: Cátedra, pág. 166).

UAM Ediciones

incorporadas a la edición del texto crítico del *Lazarillo*. Es ejemplo preclaro en que ambas tradiciones críticas se complementan. Pero la crítica textual resuelve el problema *a priori*.

7. *Don Quijote*

Extraordinario es el libro que Francisco Rico ha escrito sobre *El texto del Quijote*[16]. Allí se estudia cómo llega un libro a la imprenta hasta su impresión definitiva. Que la puntuación y ortografía sea del *escribiente* o copista que preparaba el texto para la imprenta me parece perfecto. Que Cervantes no puntuara en una obra tan extensa en prosa «no digo que sea imposible, pero téngolo por dificultoso». Sin embargo, no importa. Que el título de la *Primera parte* fuera *El ingenioso hidalgo de la Mancha*, como reza la petición del privilegio y su aprobación por el historiador Herrera, documentos que ha publicado en fechas recientes el gran historiador de la cultura, Bouza (*ABC*), tampoco importa mucho si no fuera porque Rico defiende que éste era el título primitivo de la obra que el librero Juan de Robles cambió añadiendo el *don Quijote*. Pero en carta malévola de Lope del 4 de agosto de 1604 se dice: «De poetas, no digo: buen siglo es este. Muchos en çierne para el año que vyene, pero ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a *don Quixote*» (González de Amezúa, *Epistolarios de Lope de Vega*, III, pág. 4). Luego la obra circulaba antes ya del privilegio con este título.

Lo que no entiendo muy bien es cómo se puede hacer la filiación de las ediciones del *Quijote* sin acudir a la crítica textual. Esto es: los errores y las lecturas comunes o divergentes. Desconozco qué otros métodos se pueden utilizar —aparte del estudio de las ilustraciones, que se filian por el mismo método—, y sin acudir a la *contaminatio*, que es una de las herramientas más complejas de la crítica textual y que en el texto cervantino es generalizada a partir del siglo XVIII.

Y para que se vea que no abomino de la crítica material, que he practicado siempre, desde los estudios sobre los textos manuscritos medievales y los impresos posteriores —Lope de Rueda, por ejemplo—, añado esta nota sobre el *Quijote* (II-XXII, fol. 85^{v}) en que el epígrafe del capítulo y el de la Tabla no coinciden. Como puede observarse en el facsímil el epígrafe está compuesto con líneas ajustadas en descendiente y el componedor no supo ajustarlas bien, de ahí los espaciados anómalos y las lecturas incorrectas. Hay que editar el texto de la Tabla.

8. Rojas Zorrilla

El labrador más honrado o *García del Castañar* es la obra más afamada de Rojas Zorrilla. No se publicó entre sus obras —murió joven— pero se difundió

[16] Francisco Rico, *El texto del «Quijote»*, Barcelona: Ediciones Destino, 2006.

con frecuencia en las *sueltas* bajo su nombre. Y con él circula como obra de interés particular junto a la de *labradores honrados* como los de Lope o Calderón.

Germán Vega García-Luengos ha escrito —está en prensa[17]— un artículo admirable en el que se coadyuvan, de manera ejemplar ambas críticas, textual y material. Demuestra cómo las numerosas ediciones de la obra, ya atribuidas a Calderón y después a Rojas Zorrilla se remontan a un ejemplar, hoy en París, una suelta muy plausiblemente impresa por el sevillano Francisco de Lyra, porque poseen un error común. Se trata de un verso que en París (*P*) está bien colocado por el sentido y que en los restantes, que se remontan a una suelta de la BNM (*M*), está al final de columna, sin sentido, porque un componedor que se había saltado el verso lo situó allí para no tener, por vagancia, que descomponer el molde. Añado que la crítica textual da cuenta del error *a priori*, y la crítica material lo explica, *a posteriori*, con el conocimiento de la práctica editorial de su tiempo. Un análisis muy detenido de cómo trabajaba Lyra con los textos ajenos le lleva a concluir que la obra puede ser de tres autores, quizá uno de ellos Calderón. No parece que Rojas interviniera en ella. Estupendo artículo en que demuestra un conocimiento excepcional —ya lo había hecho antes— de la transmisión dramática del Siglo de Oro.

Conclusión

Como ya he sostenido desde el principio de este artículo que esta *Defensa e ilustración de la Crítica Textual* era innecesaria porque el método, como la Lógica, se basta por sí mismo Lo he escrito porque, desde un tiempo a esta parte, circula una corriente antilachmanniana, sobre todo en Italia, alentada por la revista *Ecdotica*, excelente sin duda, pero un tanto refractaria a quienes como Contini, maestro querido, tanto han hecho para que las ediciones apliquen con rigor el método filológico y, cuando me refiero a este método, entiendo que es el fin de la Filología, que requiere un profundo conocimiento de la lengua, del *usus scribendi* del autor y de su época, de la *inventio*, esto es: de la formación intelectual de los autores. No es tarea fácil, desde luego. He argumentado esta defensa con las ilustraciones de unos textos, bien preclaros, que prueba que la crítica textual, el método llamado lachmmaniano o neolachmmaniano, es más útil y rápido para filiar los textos que el de la llamada crítica material o bibliográfica o ecdótica. Es el de ésta un método admirable que requiere un portentoso conocimiento sobre el libro y su sociología y que complementa, desde luego, el anterior. Ambos son hermanas y nosotros, los filólogos, con esfuerzos bastante heroicos y poco reconocidos nos hemos sacrificado y lo seguimos haciendo dedicados a las *litterae humaniores* para que los textos del pasado se publiquen con la mayor proximidad posible a la palabra de sus autores. Sí, amamos a la Filología.

[17] Aparecerá en las actas del congreso sobre Rojas Zorrilla celebrado en Toledo en 2007.

PROBLEMAS FILOLÓGICOS DE UN TEXTO IMPRESO[1]

PATRIZIA BOTTA
(Univ. Roma «La Sapienza»)

La sesión de hoy aborda concordemente cuestiones «filológicas» (mi título), de «crítica textual» (título de Blecua), y «ecdóticas» (título de Lucero)[2], que a veces se quedan marginadas u olvidadas bajo la presión o la mayor atractiva que ejerce la Bibliografía Textual, o Bibliografía Material, a la que tantos se dedican siendo una ciencia nueva y en general menos estudiada que la tradición manuscrita de los textos, y por tanto de gran moda. Y quienes hablamos hoy, con títulos tan afines y con la misma insistencia en la nomenclatura filológica, quizás corramos el riesgo de resultar contra corriente o apegados a esquemas ya en desuso (en Italia, dicho sea de paso, seguimos padeciendo de *stemmatitis* aun cuando nos digan, algunos desde España, que con un impreso un *Stemma* no se puede ya aplicar). Pero aún a costa de pasar por antigualla, hablaré precisamente de los «Problemas filológicos» de un «Texto impreso», y con este doble título intentaré casar las dos facetas de este Seminario, por su vez de doble título, *Imprenta manual y edición de textos áureos*: o sea, la faceta material de Bibliografía Textual (para la parte de «Imprenta manual») y la faceta filológica y ecdótica (para la otra de «Edición de textos áureos»). Y edición, como sabemos,

[1] Presento el texto en su forma oral, con notas mínimas. Una versión italiana más breve apareció en *Tipofilologia*, 1 (2008), págs. 113-7.

[2] Sesión en Cuenca del miércoles 16 de abril de 2008: Alberto Blecua, «Defensa e ilustración de la Crítica Textual». Ernesto Lucero, «Relevancia ecdótica de la Bibliografía textual: el caso de *Marcos de Obregón*» (cfr. en estas mismas Actas).

Edad de Oro, XXVIII (2009), págs. 29-40

conlleva operaciones como *collatio*, *recensio*, *eliminatio codicum descriptorum*, *iudicium*, *emendatio*, y *restitutio textus*, y no puede sino significar Crítica Textual, *Stemma*, Ecdótica, Filología.

Las obras literarias que me dieron el pie a la reflexión son las que vengo estudiando de hace tiempo. Tuvieron todas una tradición casi exclusivamente impresa: *La Celestina* 1499 (en adelante *LC*), *La Lozana andaluza* 1530, el *Lazarillo de Tormes* 1554, las grandes colectáneas de poesía cancioneril o de poesía cortés (*Cancioneros* de Encina 1496, de Castillo 1511, y de Resende 1516), luego también Poesía Tradicional y *Romancero* publicados tanto en las grandes fuentes como en los pliegos sueltos, y por último, el Teatro de época barroca (la *Inés de Castro* de Mejía de la Cerda aparecida en una de las *Partes* de las *Comedias* de Lope de Vega).

Cada una de estas obras, o géneros, o temas, me ha levantado problemas muy distintos de edición, o de cuestiones de método y teóricas, como es lógico que sea al tratarse de obras tan distintas y con una tradición textual tan diferente, empezando, sin ir más lejos, por la riqueza o pobreza de la transmisión que me ha deparado con casos muy opuestos: por un lado los centenares de testimonios conservados de *LC*, y por otro, el ejemplar único extante de *La Lozana andaluza* (si bien dicen que se halló uno más, que aún no pude ver). Y editar de un testimonio único como el lozanesco es un caso, y editar a partir de centenares de ejemplares conservados de otro tanto centenar de ediciones áureas, como las celestinescas, es otro, infinitamente más complicado.

Al mismo tiempo, han sido muy distintos los problemas ecdóticos y de puesta en página de cada uno de los impresos mencionados, porque si se trata de poesía nos las habemos con problemas métricos, con identificación de estrofas, de rimas, con subsanar medidas, o con edición de rúbricas. Si en cambio se trata de prosa dialogada y semiteatral, nos encontramos con problemas de interloquio (al tener que segmentar los parlamentos en un original que se nos presenta como materia continua a plena página), y además, con problemas de acotaciones (no siempre claras si van abreviadas, como los interlocutores), o bien nos las habemos con las marcas de teatralidad (división en escenas, o *divisio textus*), y así sucesivamente, conforme lo requiera la naturaleza de cada cosa que se edite, que exige una forma propia de puesta en página y exige su propia ecdótica o transcripción filológica y diacrítica del texto. En otras palabras, a la poesía tenemos que darle una «forma» y una puesta en página de poesía, al teatro una «forma» de teatro, a la prosa «forma» de prosa, aún cuando en el original impreso todo se nos presente igual, como es el caso de los dos textos semiteatrales mencionados, *LC* y *La Lozana*, que se nos brindan como prosa continua a plena página, sin punto aparte entre un parlamento y otro, mezclando versos con la prosa, y confundiendo u omitiendo los interlocutores en la acotación (lo que causa, en las modernas ediciones, errores de atribución de los parlamentos, con interloquios atribuidos

a un personaje y no a otro con subsiguiente incoherencia en la lectura, o errores métricos de versos editados dentro de la prosa, y como siendo prosa —lo que ocurre por ejemplo en recientes ediciones de *La Lozana*—).

Entre objetos de estudio tan dispares como éstos que mencioné, un elemento unificador fue, sin embargo, su manera de aparecer al público: la de salir todos editados en la imprenta artesanal, común, en sus procedimientos primitivos, tanto a los incunables del XV como a las ediciones teatrales del barroco, lo que levantó, de hecho, unos mismos problemas para todos.

Trataré, pues, de entresacar de mis experiencias de edición (en especial de *LC*) un listado muy somero de cuáles fueron los principales problemas con que me topé, a veces privativos de un texto solo, a veces comunes a los demás, y para los cuales no siempre encontré una solución: los presento, pues, como cuestión abierta, y los enuncio sin un orden lógico y más bien como notas sueltas.

1. Variantes entre ejemplares

Un problema nuevo, con respecto a la copia manuscrita, es el de la corrección de pruebas que se hacía directamente en el taller, durante la edición, y que, por razones de tiempo, a veces no se llegaba a aplicar a todos los ejemplares que salían ese mismo día de la misma imprenta (pero que se vendían igual, con o sin la corrección). Esto lleva fatalmente a que de un ejemplar al otro de una misma edición, aparentemente idénticos entre sí, haya diferencias que a veces son menudencias de espacios blancos, o de levísimas correcciones, y otras son variantes a todas luces como las demás. Y en este caso, cada ejemplar de una misma edición puede convertirse en un testimonio aparte. Lo cual, en un texto de rica tradición como *LC*, lleva a multiplicar vertiginosamente el número de testimonios por examinar, máxime a partir de 1520 (porque antes de esa fecha los que nos han llegado son en su mayoría ejemplares únicos). Y si nos las habemos también con variantes de los ejemplares entre sí, o con «estadios» diferentes por jerarquía y secuencia de las correcciones que a veces se aplican y a veces no, formando oposiciones binarias o ternarias según se agrupen los ejemplares de una o más tiradas, a la hora de dibujar el *Stemma* aumentan las dificultades de fijar el trazado, y hay veces que es imposible.

De hecho, un *Stemma* ya de por sí complejo como el de *LC*[3] (aun limitándose a los primeros 20 testimonios de la tradición) no lleva traza, en su gráfica, de todos los ejemplares cotejados para los testimonios que tienen más de uno (*Z*, *N*, y la rama baja), porque se eligió uno solo, ideal, para llevarse al árbol. Un trazado detallado de todas las secuencias o de los estadios internos de cada edición habría agigantado el tejido del *Stemma*, ya de por sí trabado y, para más, complicado por

[3] Reproducido *infra* como Apéndice.

una doble redacción autorial (que de la *Comedia* en 16 pasa a la *Tragicomedia* en 21) y además por casos de *contaminatio*, como *N*, la traducción italiana, que copia también de una *Comedia* (no marcada en el árbol para no complicar). Y *N* precisamente trae variantes entre sus ejemplares, y de ello tampoco hay traza en el *Stemma* que sólo coloca un *N* ideal, allende sus alomorfos.

Un problema, pues, dar cuenta, gráficamente, de los estadios internos de una edición, de un testimonio solo, si la tradición es múltiple y de no fácil trazado genealógico. Además, se plantea la cuestión de cómo considerar, *stemmaticamente*, esos estadios, una vez que se han reconocido como binarios o ternarios: ¿son variantes alomorfas e internas a la edición? ¿o bien los ejemplares son nuevos testimonios?, ¿cada uno es un testimonio?, ¿exigen sigla propia?, ¿se hace un *Stemma* aparte? ¿o caben en el árbol general de la Historia del Texto?, ¿y cómo, sin complicar el diseño si el trazado ya es de por sí complejo?

2. Distinta emisión de la edición

Dificultades análogas las tenemos en caso de distinta emisión de la edición, que suele diferenciarse en los Paratextos (dedicatorias, prólogos, epílogos mudados o remozados para otro público u otro destinatario) y que también dan lugar a «estadios» distintos de una edición, lo que tampoco se representó gráficamente en el *Stemma* de *LC* porque, cuando se dibujó, ello no parecía ocurrir entre las primitivas.

Pero cuando se descubrió en 1999 el nuevo ejemplar de uno de los testimonios (Zaragoza 1507, el del Cigarral del Carmen de Toledo)[4], las diferencias con respecto al otro ya conocido de Madrid eran sensibles (todos los Preliminares en uno —el toledano—, y no en el otro —el madrileño—), lo que al *Stemma* lo hizo tambalear, pudiéndose tratar de una emisión distinta o de una fase nueva de la Historia del Texto (con Prólogo de la *Tragicomedia*), pero al final dicha diferencia acabó por interpretarse como laguna o como caída material del primer pliego en el ejemplar conocido de Madrid (que comenzaba con el fol. A5, delator de hojas perdidas), y nada de hecho se corrigió en el trazado, dando por única la emisión.

3. Fechas falsas

Un problema más, en el caso específico de la imprenta, es el de las fechas falsas que rezan algunos colofones, a veces por razones históricas de la Imprenta, por unos impuestos que pagar a partir de la promulgación de ciertas leyes (las Pragmáticas), que llevaron a varios editores a declarar el falso y a hacer constar sus ediciones como anteriores a cierta fecha, para no pagar cosa ninguna a partir

[4] Cfr. Patrizia Botta y Víctor Infantes, «Nuevas bibliográficas de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Zaragoza, Jorge Coci, 1507)», *Revista de Literatura Medieval*, XI (1999), págs. 179-208.

de la entrada en vigor de dicha ley. Ello provoca un buen número de testimonios fechados como «primitivos» pero en realidad tardíos y colocables en las ramas bajas de la tradición, pese a la fecha temprana y «alta» declarada, como es el caso, muy conocido para *LC*, de las seis falsas 1502 que son todas posteriores a 1510, siendo además falsa la ciudad ya que algunas no son ni sevillanas ni salmantinas como dicen sino italianas y salidas en Roma (en 1516 *J*, y 1520 *M*).

Otras veces las fechas falsas se deben más simplemente a copiarse con inercia del modelo: un ejemplo para *LC* es Valencia 1514 que copió el colofón rimado de una perdida Salamanca 1500, o bien el caso del colofón de 1502, común a las 6 mencionadas, que se vuelve a imprimir, idéntico, allá por los años 30 incluso fuera de España (en Venecia 1531, Venecia 1534 y Amberes 1539 que declaran todas, anacrónicas, el mismo colofón de Sevilla 1502).

Hablando en fechas falsas, también se dan ejemplares que han llegado imperfectos a nuestros días y que han sido restaurados en Bibliotecas usando materiales ajenos a la edición: así, por ejemplo, al ejemplar celestinesco de *J* del Museo Británico (que es un testimonio del texto en 21 autos), faltándole la última hoja, se le pegó un folio equivocado, con un colofón procedente de otra edición (de una de las *Comedias* en 16 actos —*D*, Sevilla 1501—) dando lugar a un híbrido de un texto en 21 pero con colofón de un texto en 16, y ello desde luego desorienta el lector a primera vista.

En su conjunto, dichas fechas falsas complican mucho a la hora de trazar el *Stemma* y de establecer genealogías, o de fijar cronologías en la Historia del Texto que nos interesa.

4. Error de imprenta

Otro de los problemas es que esos testimonios pertenecen a un campo, el de la transmisión impresa, que hasta la fecha ha sido mucho menos estudiado que el de la tradición manuscrita de los textos. Incluso a nivel teórico hay menos instrumentos, y los que existen casi no han puesto en relación la nueva naturaleza del error con la manera misma de producirse libros en los primeros tiempos de la imprenta.

Porque de hecho cambia la tipología del error textual del manuscrito al libro que se copia para ser impreso, máxime en lo que afecta a los errores de ejecución, ya que si por un lado se sigue copiando de un original, igual que en los manuscritos (incurriendo en las mismas trampas de lectura —malentendidos, homoteleutos— o en los mismos deslices manuales —aplografías, diptografías, metátesis—), por otro es distinto el proceso productivo a la vez que aumentan y se diversifican los hombres responsables de la edición: punzonista, cajista, impresor, corrector y otros más. Y cada uno de éstos puede ser el causante de errores o de variantes peculiares de la copia impresa:

—el punzonista puede forjar caracteres defectuosos que se prestan a malentendido;

—el cajista (que copia) escribe al revés y no siempre se ayuda con un espejo (y comete errores mentales en el orden de las letras, que puede repetir o saltar, o no poner en su lugar); además, puede equivocarse en la cuenta de los renglones y de las planas y le acaban por sobrar espacios blancos al fondo de la página que suele subsanar con adiciones de su puño, improvisadas (como el caso de Burgos para el *Lazarillo*, o, para *LC*, el caso de la *Comedia C*, Toledo 1500); el cajista además puede equivocarse en la imposición o en la ubicación matemática de las planas en los pliegos y provocar fallas en la *consecutio textus* (como ocurre con *L*, una de las sevillanas de *LC*, que, a partir de donde comete el error de imposición, con falta de sentido en la sucesión del texto, ya no sirve de modelo a las crombergerianas subsiguientes, que dejan de copiar de *L* y pasan sin más a contaminar con otros testimonios);

—el impresor, por su parte, puede causar defectos de tinta, sea por exceso (manchas que dificultan la lectura), sea por escasez (letras desteñidas, tilde que no se lee, o letras que se confunden por estar imperfecta una parte mínima de su cuerpo);

—por último, el revisor o corrector de pruebas, al enviarle al impresor el folio con la corrección que éste no tiene tiempo de aplicar, produce las ya citadas variantes entre un ejemplar y otro de una misma edición en marcha.

Pero más allá de cada una de estas fases y de estas responsabilidades distintas en la imprenta, hay accidentes mucho más mecánicos que se producen en momentos imprecisables de la cadena de la producción, durante algún transporte de la caja o en alguna que otra acomodación, como son caracteres caídos, inclinados o volcados. Y por su parte, el tiempo va causando el desgaste de los tipos, lo que lleva a malentendidos por lo borroso del diseño de la letra que se imprime[5].

5. Intervenciones de mano editorial

Al lado de los errores, también tenemos un gran número de variantes o de libertades que se toman los tipógrafos, o sea, intervenciones editoriales por razones de mercado o de censura: para vender mejor se elimina el arcaísmo que el público ya no entiende y se le moderniza, se quita la *lectio difficilior* y se la trivializa o se glosa en una serie de *faciliores* al alcance de todos, a la par que se va nivelando y uniformando la retórica o la sintaxis más ardua del autor, o se expurga lo que iba en el *Index*, de gran peso en España.

[5] De estos errores que son típicos del acto de copia impresa ya di varios ejemplos en «Pillole celestinesche per una tipologia dell'errore a stampa», en *Filologia dei testi a stampa (area iberica)*, Actas del Simposio Internacional (Pescara, 20-22 noviembre 2003), ed. P. Botta, Modena: Mucchi Editore, 2005, págs. 417-9. A las mismas Actas remito para toda bibliografía que aquí no cito.

UAM Ediciones

En efecto, una tendencia constante en la transmisión es la que lleva a quitar o a resolver la dificultad de palabras consideradas poco usuales. Así, por afán de corrección muchas veces se glosan, modernizándolas a nivel de léxico, *lectiones difficiliores* de una gran belleza y arcaísmo, y en un texto como *LC*, repleto de palabras cultas y difíciles según la escribió el Autor, dicha intervención explicadora, glosadora o modernizante arranca desde muy temprano, ya desde las primeras ediciones. Ejemplos de estas modernizaciones de arcaísmos léxicos son *desçir*, que significa «bajar», mudado en *descendir*, o *captar* remozado en *cazar*. Ejemplos en cambio de una palabra culta y latinizante, una *lectio difficilior*, que se percibe como demasiado ardua e incomprensible y que, a la hora de editarse, se intenta explicar y allanar a los ojos del lector quitándole la dificultad son *falacias* que pasa a ser *falsías*, *obstasse* a *impidiesse*, *solitud* a *soledad*, y *anélito* a *aliento*, en una marcada tendencia a aclarar lo que parece demasiado exótico para el lector. Igual ocurre con los adjetivos onomásticos, derivados de un nombre propio, y estilema predilecto de *LC*, que de una forma sintética y archiculta, y difícil, como *phebeo*, se quiebran en un sintagma analítico más fácil y más rápidamente comprensible, *de Phebo*. Otros casos de *difficilior* adjetival que sufre la misma intervención perifrástica y se disgrega en *facilior* son los conocidos de *seleucal* que pasa a *de seleuco*, o de *ascánica* y *étnicos* que dan respectivamente *of Ascanius* y *of Etna* en las traducciones inglesas de James Mabbe. Y no falta la glosa aclaradora del propio Autor, quien en su primera redacción escribe un más difícil *terenciana* y, en la segunda allana el sentido de la frase, prefiriendo un mucho más común *lengua romana.*

En la tradición de *LC* la línea predominante es la de «la vuelta a lo moderno», a lo usual, y llega muy lejos, hasta avanzado el siglo XVII, siendo contarrestada a fines del XVI por la tendencia opuesta, la de los «restauros» conjeturales de los años 70, que quitan lecciones trivializadas y ponen, en su lugar, lecciones cultas (que las más veces son fruto de puras conjeturas).

Estas clases de fenómenos y de libertades que se toman quienes copian, si es verdad que también ocurrían con los manuscritos, aumentan sensiblemente entre los tipógrafos y ocurren más a menudo con aquellos textos que son de seguro mercado editorial, como *LC*, que por adoptarse como libro de texto en la Universidad, según opina Canet[6], aseguraba un público estable y constante de compradores y una jungla de editores (famosos y menos famosos) que todo lo invertían en su venta.

Haciendo un balance, todo este cauce nuevo de errores típicos de la imprenta y de intervenciones de mano editorial le causa problemas nuevos al editor, a veces burdos y mecánicos y de fácil solución (erratas y descuidos), a veces más

[6] Cfr. José Luis Canet, «*La Celestina* y el mundo intelectual de su época», en *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, Valencia: Universitat, 1997, págs. 43-59, y «Alonso de Proaza», en *Tragicomedia de Calisto y Melibea (Valencia Juan Joffré 1514)*, Valencia: Institución Alfons el Magnànim, 1999, págs. 31-8.

complejos y que requieren investigar cómo eran los procesos en la imprenta, o sea, cómo era la producción del libro impreso y en qué se distinguía de una copia manuscrita cualquiera, para comprender más de cerca o desde dentro la distinta génesis y la nueva naturaleza del error con respecto a la mucho más conocida y estudiada tipología del error de copia manuscrita.

6. Historia del Texto e Historia del Libro

De lo dicho, se desprende precisamente la necesidad impelente, mucho más que para los manuscritos, de saber cómo es la Historia del Libro y de la Imprenta, so pena de no entender el manufacto, el objeto material, el ejemplar concreto que estamos estudiando. De éste necesitamos saber cómo se producía, cómo se componía, qué tintas, qué materiales, qué hombres y en qué cadena trabajaban en la edición, cómo se corregía, cómo se vendía —si encuadernado o a peso, a pliegos sueltos—, para entender el «Libro» que sirve de cauce al «Texto» y para comprender en qué medida ese Libro Impreso presenta nuevas posibilidades de error material precisamente por sus modalidades distintas y específicas de producción. Esto es, de la Historia del Texto, a que estamos acostumbrados los filólogos, tenemos que desplazarnos a la Historia del Libro para enterarnos de toda una serie de nociones. Pero con tal que no nos perdamos por el camino y que volvamos después a la Filología, sin quedarnos presos de la fascinación de la Bibliografía (dos ciencias hermanas que sin embargo han de correr distintas). Hemos de volver, después, a la Historia del Texto, a la Crítica Textual, sin la cual ninguna edición crítica es posible, sin la cual es coja la Filología.

7. Manuales y terminología

Hecha salvedad para los últimos salidos en España, otro problema es el de una general escasa atención a los Impresos en la gran mayoría de los Manuales de Crítica Textual, los más canónicos, y nos falta por ende la terminología, en italiano y en español. Y acudir, a préstamo, a la terminología anglosajona de la Bibliografía Textual, que suele preocuparse más por la Historia del Libro y menos por la Historia del Texto, nos puede crear desbordes y hacernos perder el punto de vista de la Filología, incluso a nivel de nomenclatura.

8. Ediciones al cuidado del Autor

Un problema aparte es cuando el impreso sale al cuidado del Autor, bajo su propio control y responsabilidad, como lo sabemos a ciencia cierta por sus declaraciones, y tenemos entonces un Impreso Original de Autor que vale como un Autógrafo.

Entre lo que estudié, es el caso del *Cancionero* de Encina y de *La Lozana andaluza*. Efectivamente son dos ediciones que nos traen un texto muy esmerado y nivelado lingüísticamente en el caso de Encina, y, en el de *La Lozana*, una cuidadosísima puesta en página y una redacción icónica intencional que hay que respetar por su valor ecdótico y autorial, amén de traer toda una serie de detalles que nos indican que aquel texto lo firmó el Autor y que nos podemos fiar del testimonio. Pero no a ciegas, y éste es el problema, porque no están exentos de erratas y de descuidos (como *La Lozana*). Esto es, nos demuestran que existe el Error de Autor en la Imprenta, categoría que no suele aparecer en los Manuales.

9. Traducciones y *Stemma*

Otro problema es el de los testimonios indirectos de una Tradición Textual, como lo son todas las Traducciones a otra lengua, que también existe para la transmisión manuscrita, desde luego, pero que para la Imprenta se complica con parentescos directos entre las Traducciones, que por tener algunas mejor difusión comercial o cauces más rápidos y eficaces de distribución (Venteros y Libreros) acaban teniendo mayor fortuna editorial que el propio Texto Original que traducen.

Es el caso, para *LC*, de la conocidísima traducción italiana de Hordognez de 1506, sigla *N*, que aun siendo un testimonio indirecto de la tradición de hecho se ha colocado en el *Stemma*, y como testimonio para más privilegiado: no sólo es el primero conservado de la *Tragicomedia* (o segunda redacción en 21 actos), anterior por fecha —pero no por Historia del Texto— a Zaragoza 1507 (primera edición española de la *Tragicomedia*), sino que también se impone en el mercado de las traducciones quinientistas de *LC* en toda Europa: de hecho sus numerosas reimpresiones tuvieron gran difusión y vitalidad y sirvieron de base a la mayoría de las traducciones de la obra a otras lenguas (alemana, francesa, inglesa, hebraica, holandesa, latina) que traducían no del original sino a partir del filtro de una traducción, mejor difundida y distribuida.

Por tanto, el problema de cómo un testimonio indirecto de la transmisión entra de derecho en un *Stemma*, y cómo aclara además varios eslabones tanto en la génesis primitiva de la obra como en tradición tardía (amén de ser el padre de las traducciones a otras lenguas, *N* está emparentado con la Vulgata de *LC* que, formada en una crombergeriana de la rama baja —y[6]— y retocada aquí y acullá por mano editorial por razones comerciales o de censura, acaba dominando el mercado del xvi y llega hasta nuestros días, siguiendo reimprimiéndose en ediciones recientes como la de Criado[7], que deriva de *L* y que dio lugar a un sinfín de ediciones comerciales muy difundidas).

[7] *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. M. Criado de Val y G. D. Trotter, Madrid: CSIC, 1958.

10. Grabados que nacen para la edición en marcha

Un problema conexo con la Historia del Libro y de la Imprenta es el de los grabados que ilustran los contenidos que se editan. En los casos más coherentes y afortunados el grabado se realiza en el taller expresamente para la edición en marcha, y es cuando el diseño tiene mucho que ver con el escrito. Por tanto, la mayor coherencia editorial entre palabra e imagen, que el filólogo al reproducir el texto ha de tener en la debida cuenta: si en una edición antigua tanto peso se les da a las ilustraciones (máxime si primeras ediciones salidas al cuidado del autor, como *La Lozana*), esas ilustraciones tendrán valor ecdótico y tendrán que formar parte de la edición moderna, si es que el editor quiere reconstruir lo más cerca posible el original, o en este caso la *princeps* con valor de Original de Autor. Pero no siempre en las modernas ediciones se les ha dado a las ilustraciones todo el peso ecdótico que tienen en la edición antigua, y ha llegado la hora de devolverles todo su realce y de incorporarlas a la edición crítica por ser «texto visual» con estatuto de «redacción icónica» (complementaria —y hasta supletiva— del texto escrito), que formó parte de la voluntad del Autor de puesta en página y de presentación formal de su propio escrito.

11. Grabados a mano en el taller

Por el contrario, se da el caso de ilustraciones que son de re-uso, esto es, no hechas expresamente para la edición en marcha sino tomadas a préstamo entre las que tenían a mano en el taller, o importadas de una oficina distinta, y ya sin nexo lógico entre texto e imagen (sino que sirven para embellecer la edición o rellenar los blancos). Y es el caso que nos desmorona todo *Stemma*, por prolijo aliñado y limpio que lo tengamos logrado en su trazado. Llamo efectivamente la atención sobre el problema de la tradición independiente o enteramente casual de los grabados, que, a veces, tienen sus propios parentescos de filiación o cauces de migración que corren por su cuenta y que hasta contradicen las relaciones genealógicas del Texto Escrito que venimos estudiando (lo que no ocurría con los manuscritos cuyas miniaturas eran verdaderos *unica* testimonio por testimonio).

Entre las ediciones que reimprimen ilustraciones a mano en el taller, ya sin nexo con el contenido o con la Historia del Texto y de la Transmisión, está por ejemplo la celestinesca de Zaragoza 1507 del Cigarral del Carmen, cuya portada es de materia sentimental. Otras veces el desajuste se debe a que las viñetas pasan, por venta o por heredad, de una oficina a otra. Es lo que ocurre para *LC* con ciertos grabados de Burgos de fines del XV que se vuelven a usar en Burgos, en otra imprenta, pero allá por los años 70 u 80 del XVI, y para obras muy distintas

UAM Ediciones

(Pliegos Sueltos de contenido romanceril que reimprimen imágenes de Calisto y Melibea usándolas de Dama y Caballero, como demostró Alvar[8]).

Otro problema es el de ilustraciones iguales, entre una edición y otra, que apuntan a parentescos que sólo lo son en apariencia, por idéntico aspecto externo de puesta en página del texto. Pero la *collatio* pone de manifiesto que el texto difiere y tiene sus familias muy distintas, como ocurre, verbigracia, con las crombergerianas celestinescas de los años 1510-1520 cuyos grabados son idénticos, y también sus planas y renglones, pero no lo es su texto. O como es el caso, también para *LC*, de una portada igual que se encuentra en *C*, Toledo 1500, *Comedia* en 16 autos, y en *H*, otra toledana de 1510, pero *Tragicomedia* en 21 y perteneciente a una rama mucho más baja de la tradición, lo cual demuestra que los elementos tipográficos, en este caso una misma ilustración en la portada, por sí solos, no son indicio de derivación genética, como supuso Marciales[9], aunque eso no signifique, desde luego, que no habrá que estudiar a fondo las relaciones históricas entre los distintos impresores y cómo se transmitían o heredaban esos materiales tipográficos.

Por último, hay grabados que se imitan, o sea, redibujan dando lugar a dobles, o que incluso se copian por calco, al revés como en un espejo, dándonos la misma imagen pero del otro lado.

Todo esto complica mucho las relaciones de filiación de los grabados, que necesitarían su propio *Stemma* aparte, y más aún complica la labor de la edición que venimos realizando, por el contraste, a veces, de estas transmigraciones independientes de viñetas, de tacos y de grabados con cuantos parentescos tengamos ya fijados en nuestro *Stemma* a nivel crítico-textual (por errores comunes, por variantes adiáforas en apoyo, por estadios de redacción, y por mucho más que nos ayuda a trazar el árbol).

12. Textos poéticos

Por último, el problema de la poesía y de cómo ponerla en página. Pienso concretamente en los textos tradicionales, oral-populares (villancicos, romances) que a veces en la fuente escrita tienen una forma muy libre de transcripción, poco sujeta a leyes (lo que, si domina en los manuscritos, no falta en los impresos menos controlados), o pienso también en los versos citados en una obra en prosa que no siempre se imprimen como versos sino que, para ahorrar espacios, van en prosa, seguido a la prosa que los acogía.

---

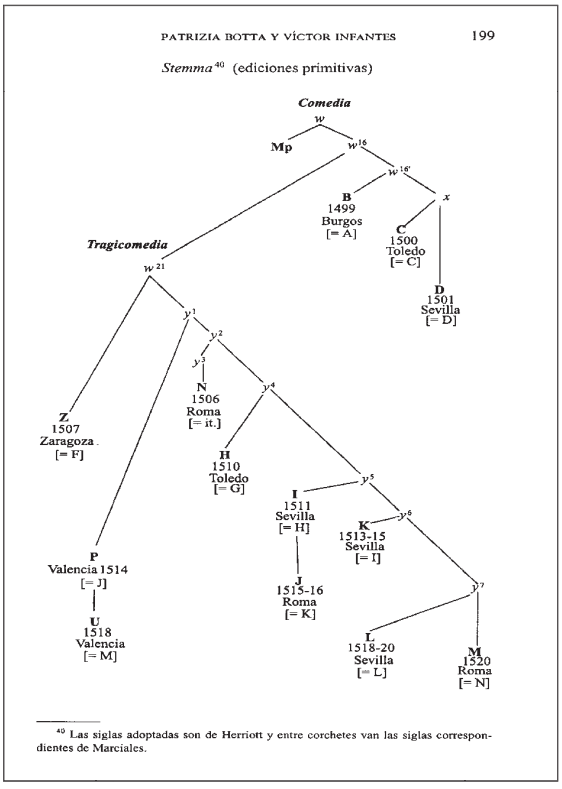
[8] Cfr. Carlos Alvar, «De *La Celestina* a *Amadís*: el itinerario de un grabado», en *Filologia dei testi a stampa*, *op. cit.*, págs. 97-109.

[9] Cfr. *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. M. Marciales, Urbana Illinois: Univ. Press, 1985, 2 vols.

El editor moderno tiene que tener nociones métricas suficientes como para restituir estrofas si reconoce estrofas, rimas donde las hay, y versos entresacados de la Prosa, posiblemente con estructuras métricas regulares donde se reconozcan, y no editarlas al azar, obedeciendo al caos de la fuente, aún cuando ésta es un impreso y tiene mayor apariencia de regularidad o de mayor autoridad[10].

Concluyo este panorama de problemas y de temas de reflexión sobre los aspectos filológicos de un texto impreso con una invitación al público: la de no perder de vista la Historia del Texto en nuestras visitas a la Historia del Libro, porque somos Filólogos y no Bibliógrafos, y una edición se hace con la Filología.

APÉNDICE[11]



[10] Sobre este tema de los desaliños editoriales de la poesía tradicional ibérica escribí un artículo muy duro hace unos años: «Criteri d'edizione di antiche liriche 'popolari': il caso Spagna», *Revista de Literatura Medieval*, XII (2000), págs. 71-108.

[11] El *Stemma* de *La Celestina* se reproduce de Patrizia Botta y Víctor Infantes, *op. cit.*, pág. 199.

LA EDICIÓN CRÍTICA DE TEXTOS POÉTICOS EN CASTELLANO DEL SIGLO DE ORO

MARIANO DE LA CAMPA
(Universidad Autónoma de Madrid)

A) LA POESÍA DEL SIGLO DE ORO

> La poesía del siglo XVII ha sido siempre uno de los terrenos sometidos a más intenso laboreo por la erudición literaria, aunque debido quizá a sus enormes dimensiones es aún mucho lo que queda por roturar. La multitud de poetas que escriben en la época, así como el aluvión de textos impresos y manuscritos que nos han legado, envueltos en toda suerte de problemas de transmisión, autoría o datación, hace prácticamente imposible que por ahora poseamos una visión precisa y completa de aquel excepcional panorama poético. Y son numerosos y de calidad los estudios sobre la mayoría de los poetas principales, faltan en cambio monografías y ediciones de muchas figuras menores, y escasean los estudios de conjunto.[1]

Esta realidad que describían en 1983 Juan Manuel Rozas y Miguel Ángel Pérez Priego sobre la poesía del siglo XVII, en cierta medida, sigue vigente en nuestros días, y se extiende igualmente a la poesía del siglo XVI, aunque también hay que decir que no son escasos los estudios valiosos que han aparecido en los últimos 25 años.

[1] Juan Manuel Rozas y Miguel Ángel Pérez Priego, «Trayectoria de la poesía barroca», en *Historia y crítica de la literatura española, III. Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona: Critica, 1983, pág. 631.

Edad de Oro, XXVIII (2009), págs. 41-58

Sin embargo no voy a empezar señalando todo lo que hemos avanzado en lo que se refiere a la poesía del Siglo de Oro, al contrario, voy a empezar enumerando lo que todavía nos falta:

1. Nos falta una base de datos con el corpus total de la poesía del Siglo de Oro. En su defecto, se está elaborando una base de datos llamada: «Bibliografía de la Poesía Áurea» (BIPA), preparada por Ralph A. DiFranco (University of Denver) y José J. Labrador Herriz (Cleveland State University), que incluye unos 100.000 primeros versos, con la pertinente información bibliográfica y con referencias cruzadas[2]. La base estuvo disponible en la red de forma provisional como prototipo experimental durante varios meses, pero actualmente se ha retirado del sistema on-line para poder seguir su proceso de elaboración. Un pequeño adelanto apareció impreso en 1993, en un volumen preparado por Labrador y DiFranco, con unos 30.000 *incipit* de poemas de los siglos XVI y XVII[3].

2. Nos falta también una historia de los estudios de la poesía del Siglo de Oro desde el siglo XVIII hasta nuestros días, que nos permita comprender mejor cómo fue la recepción y recuperación de la poesía y de los autores áureos a través de las colecciones de textos editadas tanto en el XVIII, como en el XIX y XX[4]. De igual manera sería necesario una historia sobre los juicios críticos que se han emitido sobre esta poesía desde las primeras historias de la literatura, aparecidas en el siglo XVIII (los hermanos Mohedano, el abate Lampillas, el abate Juan Andrés, el Marqués de Valdeflores, Arjona y Reinoso)[5], y las del siglo XIX

---

[2] Ralph A. DiFranco y José J. Labrador Herraiz, *Bibliografía de la Poesía Áurea. Muestra de unos versecillos de la antigua lírica popular que se cantaban en los siglos XVI y XVII*, Cleveland, [Edición de los autores] (Anejo de la Colección Cancioneros Castellanos), 2002.

[3] José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, *Tabla de los principios de la poesía española XVI-XVII*, prólogo de A. L-F. Askins, Cleveland: Cleveland State University, 1993.

[4] En el XVIII las colecciones de López Sedano, Conti, Masdeu, Estala, así como la labor de recuperación de textos de la literatura áurea llevada a cabo por el librero e impresor Antonio de Sancha, y en el XIX las de Quintana, Bölh de Faber, y la famosa Biblioteca de Autores Españoles (BAE), en donde se publicaron gran número de volúmenes con obras de autores del Siglo de Oro (vol. 1: Cervantes, *Obras escogidas*, Madrid: 1944; vol. 17: *Poemas épicos*, I, Madrid: 1945; vol. 27: *Escritores del siglo XVI*, I, San Juan de la Cruz, Fray Pedro Malón de Chaide, Fray Hernando de Zárate, Madrid: 1948; vol. 29: *Poemas épicos*, II, Madrid: 1948; vol. 32: *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, I, Madrid: 1950; vol. 35: *Romancero y Cancionero Sagrado*, Madrid: 1950; vol. 37: *Escritores del siglo XVI,* II, *Obras del maestro fray Luis de León*, Madrid: 1950; vol. 38: Lope de Vega, *Colección escogida de obras no dramáticas*, Madrid: 1950; vol. 42: *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, II, Madrid: 1950 [ed. A. de Castro]; vol. 53 *Escritos de Santa Teresa*, I, Madrid: 1952; vol. 69: Quevedo y Villegas, *Obras*, III, Madrid: 1953; vol. 179: Luisa de Carvajal y Mendoza, *Epistolario y poesía* [1566-1614], Madrid: 1965).

[5] José Cebrián, «Historia literaria», en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, ed. F. Aguilar Piñal, Madrid: Trotta-CSIC, 1996, págs. 513-92, magnífico trabajo dedicado a la historia literaria en el siglo XVIII sobre la literatura medieval y del Siglo de Oro.

(las de Bouterwek, Sismondi, Gil de Zárate, Ticknor, Manuel de la Revilla y Menéndez Pelayo) hasta las de nuestros días, y ello sin perder de vista los progresos bibliográficos debidos a la mano de Bartolomé José Gallardo y Vicente y Pedro Salvá[6]. Si bien es cierto que para algunos autores individuales sí conocemos esta trayectoria (casos de Garcilaso, los hermanos Argensola, Góngora, Quevedo, Bocángel y algunos más) nos falta un estudio de conjunto que pueda aclararnos la situación de la poesía del Siglo de Oro a través del tiempo desde entonces hasta ahora.

Desde que Rodríguez Moñino llamará la atención sobre cómo la crítica literaria, desde Menéndez Pelayo, había construido una realidad deformada sobre la *Historia de la poesía lírica*[7], los especialistas se han visto obligados a replantearse de nuevo la visión sobre la poesía del Siglo de Oro y, es por ello, que contamos desde los últimos años del siglo XX con las valiosas y renovadoras visiones de conjunto que ofrecieron para el siglo XVI Begoña López Bueno-Rogelio Reyes Cano y Alberto Blecua (1980)[8], y para el siglo XVII Juan Manuel Rozas y Miguel Ángel Pérez Priego (1983)[9], completadas con los suplementos de Begoña López Bueno-Rogelio Reyes Cano y de José María Micó-Bienvenido Morros (1991) para el siglo XVI y de Trevor Dadson para el XVII (1992)[10]. Recientemente contamos con el volumen coordinado por Begoña López Bueno (2006)[11].

3. Nos falta un catálogo y estudio completo de los impresos poéticos del siglo XVI, reimpresos en los siglos XVII, XVIII, XIX y XX. Y lo mismo para el siglo XVII, lo que nos daría una visión más completa de lo que se conoció y se leyó en cada

---

[6] También deben ser tenidas en cuenta las noticias aparecidas en las publicaciones periódicas de cada momento.

[7] *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los sliglos XVI y XVII*, 2ª ed., 1968 (1ª ed., 1965, discurso de 1963). Para ello analizó distintos aspectos para comprobar qué es lo que podía conocer un contemporáneo sobre la literatura de su época (de los siglos XVI y XVII), y estudió la transmisión de la poesía en manuscritos y en impresos. Señaló, asimismo, la existencia de cuatro casos excepcionales (Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, los Argensola y Góngora) y dos semi-excepciones (Quevedo y el Conde de Villamediana) y orientó a la comunidad investigadora para que se planteara con criterios más rigurosos y distintos hasta los entoces utilizados el estudio de la poesía del Siglo de Oro.

[8] Begoña López Bueno y Rogelio Reyes Cano, «Garcilaso de la Vega y la poesía en tiempos de Carlos V», Alberto Blecua, «Fernando de Herrera y la poesía de su época», en *Historia y crítica de la literatura española, II. Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona: Crítica, 1980, págs. 98-155 y 426-89.

[9] Juan Manuel Rozas y Miguel Ángel Pérez Priego, *op. cit.*, págs. 631-68.

[10] Begoña López Bueno y Rogelio Reyes Cano, «Garcilaso de la Vega y la poesía en tiempos de Carlos V», José María Micó y Bienvenido Morros, «Fernando de Herrera y la poesía de su tiempo», en *Historia y crítica de la literatura española, 2/1. Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona: Crítica, 1991, págs. 50-78 y 212-37 y Trevor J. Dadson, «Trayectoria de la poesía barroca», en *Historia y crítica de la literatura española, 3/1. Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona: Crítica, 1992, págs. 344-66.

[11] *La renovación póetica del Renacimiento al Barroco*, Madrid: Síntesis, 2006, al que hay que añadir los trabajos poéticos que desarrolla el grupo PASO, coordinado por la profesora López Bueno.

una de estas épocas. En este caso contamos con el trabajo bibliográfico de María Teresa Bautista Malillos (1988), aunque insuficiente hasta el momento[12].

4. Nos falta un catálogo y un estudio completo de los textos poéticos manuscritos del Siglo de Oro, a pesar de que en los últimos 40 años (desde que en 1965 Rodríguez-Moñino y su esposa María Brey elaboraran el *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America*) es mucho lo que se ha hecho en este sentido. Desde entonces se han terminado o están en proceso de elaboración catálogos de los manuscritos de distintas bibliotecas: de la Nacional de España, de la Real Academia Española, la de Palacio, de la Lázaro Galdeano, de la Universitaria de Salamanca, etc., lo que permitirá en un futuro construir esa deseada Bibliografía de la Poesía Áurea. Hace ya unos años Patrimonio Bibliográfico inició el catálogo colectivo de manuscritos, cuyos primeros resultados se han sumado a la base de datos on-line *Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico Nacional*, que en un primer momento sólo recogía impresos (*www.bne.es/esp/catalogos/catalogo-patrimonio*).

5. Nos falta también un catálogo de los textos dispersos, en la prosa, en el teatro, en los preliminares, a pesar de contar con el trabajo de Simón Díaz, publicado el año 1978[13].

A todo ello habría que añadir un estudio sobre la historia de la edición crítica de textos del Siglo Oro, que podemos reconstruir y del que, de forma somera, voy a intentar hacer un primer esbozo aquí[14]. Para ello deberemos examinar el panorama de la erudición y de la edición de textos poéticos de los siglos XVI y XVII a través de distintas etapas de la historia literaria. Dichas etapas responden a criterios metodológicos e histórico-literarios que permiten un análisis pormenorizado de la historia de la edición de textos poéticos del Siglo de Oro[15]. En principio pueden considerarse seis etapas básicas que permiten realizar este análisis:

1) El siglo XVIII.
2) La primera mitad del siglo XIX (hasta la aparición en español de la *Historia de la Literatura* de Ticknor, 1851).

---

[12] María Teresa Bautista Malillos, *Poesías de los siglos XVI y XVII impresas en el siglo XVIII*, Madrid: CSIC, 1988.

[13] José Simón Díaz, *Textos dispersos de autores españoles, I. Impresos del Siglo de Oro*, Madrid: CSIC, 1978.

[14] Este trabajo debe considerarse como una primera aproximación y, por tanto, forzosamente resultará incompleto.

[15] Buenos resultatados me ha dado en el estudio de la poesía de Cancionero (1350-1520) en varios trabajos ya publicados.

3) La segunda mitad del siglo XIX y la llegada de las doctrinas positivistas (1851-1906).
4) La primera mitad del siglo XX hasta el final de la Guerra Civil (1906-1939).
5) Después de la Guerra Civil hasta 1970.
6) Desde 1970 hasta nuestros días.

La historia de la edición crítica de textos poéticos de los Siglos de Oro es una historia por hacer. Ciertamente la edición crítica de textos poéticos áureos, inicia su recorrido moderno en la segunda mitad del siglo XIX, cuando las doctrinas positivistas reformularon los principios de la edición crítica de los textos (aplicados primero a los textos clásicos y religiosos, después a los textos de las literaturas medievales y algo más tarde a los textos del Siglo de Oro). Sin embargo, no es hasta principios del siglo XX[16], momento en que Menéndez Pidal, maestro de la escuela española, preparó como modelo de edición critica el texto del *Cantar de Mio Cid*[17], cuando podemos referirnos a las llamadas ediciones críticas en la Filología española, dedicadas principalmente a textos medievales, aunque tampoco olvidaron los textos poéticos del Siglo de Oro. Los discípulos y colaboradores de don Ramón en el Centro de Estudios Históricos presentaron en la colección «La Lectura» (más tarde Clásicos Castellanos de la editorial Espasa-Calpe) ediciones de textos poéticos del Siglo de Oro con criterios distintos a los utilizados por la vieja Filología decimonónica y, aunque en sentido estricto no podemos hablar de ediciones críticas, abrieron la puerta a su posterior desarrollo. Las ediciones de:

Garcilaso de la Vega, *Obras*, ed., introd. y notas de T. Navarro Tomás, Madrid: La Lectura, 1911 (1ª ed., Espasa-Calpe, 1924; 1935; 1948; 1953; 1958; 1963; 1965; 1970; 10ª ed., Espasa-Calpe, 1973).
Fernando de Herrara, *Poesías*, ed. V. García de Diego, Madrid: La Lectura, 1914 (8ª ed., Espasa-Calpe, 1983).
San Juan de la Cruz, *El cántico espiritual*, ed. M. Martínez Burgos, Madrid: La Lectura, 1924 (7ª ed., Espasa-Calpe, 1969).
Estaban Manuel Villegas, *Eróticas o amatorias*, ed., introd. y notas de N. Alonso Cortés, Madrid: La Lectura, 1913 (6ª ed., Espasa-Calpe, 1969).
Cristóbal de Castillejo, *Obras*, ed. J. Domínguez Bordona, Madrid: La Lectura, 1926-1928 (1926, vol. I, 4ª ed., Espasa-Calpe, 1960; 1927, vol. II, 6ª ed., Espasa-Calpe, 1969; 1928, vol. III, 3ª ed., Espasa-Calpe, 1959; 1928, vol. IV, 3ª ed., Espasa-Calpe, 1958).

[16] Sobre los periodos anteriores (correspondientes a los puntos 1, 2 y 3 antes mencionados) no puedo ocuparme en este trabajo, pero pienso hacerlo en un estudio más extenso.

[17] Ramón Menéndez Pidal, *Cantar de mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*, 3 vols., Madrid: Bailly-Baillière, 1908-1911.

Lope de Vega, *Poesías líricas*, I. *Primeros romances*. *Letras para cantar. Sonetos*, ed., introd. y notas de J. F. Montesinos, Madrid: La Lectura, 1925 (6ª ed., Espasa-Calpe, 1968).
Lope de Vega, *Poesías líricas*, II. *Primeros romances*. *Letras para cantar. Sonetos*, ed., introd. y notas de J. F. Montesinos, Madrid: La Lectura, 1927 (6ª ed., Espasa-Calpe, 1973).

Y fuera de esta colección, aunque nacidas bajo la misma escuela filológica, contamos con los trabajos de Dámaso Alonso:

Soledades de Góngora, Madrid: Revista de Occidente, 1927.
Don Luis de Góngora, *Obras mayores. 1. Las Soledades*. Nuevamente publicada por D. Alonso, Madrid: Cruz y Raya, 1935 [al final 1936].
Luis de Carrillo y Sotomayor, *Poesías completas*, ed., prólogo y notas de D. Alonso, Madrid: Signo, 1936.

Todas estas ediciones revolucionaron la lectura de los clásicos hispanos, pues por vez primera se ofrecían textos bastante limpios comparados con la viejas ediciones de la Biblioteca de Autores Españoles (BAE). Y a las ediciones hay que sumar los trabajos teóricos que removieron los principios de la edición de textos, como el de Federico de Onís sobre fray Luis de León[18], en el que ponía en entredicho las ediciones realizadas hasta el momento al presentar la existencia de al menos dos versiones del autor (texto primitivo y texto corregido y ampliado) del poema «Qué descansada vida», donde comparaba el texto impreso en 1631 con las versiones manuscritas conocidas y proponía, en forma de cuadro, un *stemma* en el que filiaba los varios testimonios del poema. Al final de su trabajo afirmaba[19]:

> Resulta de todo ello que las poesías del primero de nuestros líricos están llenas de problemas que no se habían sospechado, sin la solución de los cuales el editor y el crítico no darán un paso seguro en el conocimiento del texto y de su interpretación. […]

Y un poco después[20]:

> La edición crítica de las poesías de Fray Luis de León implica, pues, no sólo la reconstrucción de su redacción definitiva perdida, reflejada en la parte

[18] Federico de Onís, «Sobre la transmisión de la obra literaria de Fray Luis de León», *Revista de Filología Española*, III (1915), págs. 217-57.
[19] Federico de Onís, *op. cit.*, pág. 255.
[20] Federico de Onís, *op. cit.*, pág. 256.

UAM Ediciones

común de todas las copias que de ella proceden, sino la reconstrucción de las redacciones previas que sucesivamente fueron saliendo de sus manos. La crítica literaria sabrá después valorar que merezcan unas y otras, y, en todo caso, la determinación exacta de esta evolución será el apoyo más seguro de sus juicios.

En esta misma etapa (entre 1906 y 1939) otros destacados estudiosos de la literatura, españoles y extranjeros, dedicaron sus esfuerzos a la edición de textos poéticos del Siglo de Oro:

Poesías de Baltasar de Alcázar, [introd. y notas de F. Rodríguez Marín], Madrid: Real Academia Española, 1910.

Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico, por F. Rodríguez Marín, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1903.

Algunas obras de Fernando de Herrera. Edición crítica, por el doctor A. Coster, Paris: H. Champion, 1908 (edita H) y *Versos de Fernando de Herrera*, Estrasburgo: Biblioteca Románica, [1914] (edita P).

Obras del místico Doctor San Juan de la Cruz, ed. P. G. de San Juan de la Cruz, 3 vols., Toledo: Imprenta de Viuda e Hijos de Juan Peláez, 1912-1914. *Cántico espiritual y poesías de San Juan de la Cruz según el Códice de Sanlúcar de Barrameda*, del padre S. de Santa Teresa, OCD, edición fototipográfica, 2 vols., Burgos: Tipografía El Monte Carmelo, 1928. *Le Cantique spirituel de saint Jean de la Croix, Docteur de l'Église. Notes historiques, texte critique, version française*, D. Ph. Chevallier, OSB, moine de Solesmes, Paris-Bruges: Desclée de Brouwer, 1930. *Obras de San Juan dela Cruz, doctor de la Iglesia. III. Cántico espiritual*, ed. P. S. de Santa Teresa, OCD, Burgos: Tipografía El Monte Carmelo, 1930.

Boscán y Garcilaso, en *Antología de Poetas líricos castellanos (empezada por Menéndez Pelayo)*, vol. XIV, con un estudio crítico de D. J. Rogerio Sánchez, Madrid: Librería de Hernando y Compañía, 1916. *Garcilaso y Boscán*, ed., prólogo y notas de E. Díez-Canedo, Madrid: Alrededor del Mundo, 1917. *Boscán y Garcilaso, facsímil de la edición prínceps*, [ed. M. Artigas], San Sebastián-Madrid, [s. n.], 1936. *Garcilaso de la Vega, Works: A Critical Text with a Bibliography*, ed. H. Keniston, New York: [s. n.], 1925 (reimpreso en 1967).

Poesías de Cervantes, ed. R. Rojas, Buenos Aires: Imprenta y Casa Editora de Coni Hermanos, 1916. *Viaje del Parnaso*, en *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra*, ed. R. Schevill y A. Bonilla, Madrid: Gráficas Reunidas, 1922. *Viaje del Parnaso*, ed. J. Toribio Medina, Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1925. *Viaje del Parnaso*, ed. F. Rodríguez Marín, Madrid: C. Bermejo Impresor, 1935.

UAM Ediciones

Poesías de fray Luis de León con anotaciones inéditas de D. Marcelino Menéndez y Pelayo, 2 vols., Madrid: Real Academia Española, 1928. *Poesías originales y versiones de Virgilio*, ed. P. J. Llobera, El Escorial: Imprenta del Real Monasterio, 1928. *Obras poéticas del Maestro fray Luis de León. Texto y notas*, ed. P. J. Llobera, 2 vols., Cuenca: [s. n.], 1931.

Luis Carrillo y Sotomayor, *Fábula de Atis y Galatea*. *Sonetos*, eds. P. Henríquez Ureña y E. Moreno 1929 (edita la Fábula y 21 sonetos de los 50). Luis Carrillo de Sotomayor, *Poesías completas*, ed., prólogo y notas de D. Alonso, Madrid: Signo, 1936.

1627-1927. 1. *Soledades de Góngora*, ed. D. Alonso, Madrid: Revista de Occidente, 1927. Luis de Góngora, *Obras Mayores. 1. Las Soledades*. Nuevamente publicadas por D. Alonso, Madrid: Cruz y Raya, 1935 [al final 1936]. *Obras poéticas*, ed. R. Foluché-Delbosc, 3 vols., New York: The Hispanic Society of America, 1921. *Obras completas*, recopilación, prólogo y notas de J. Millé y Giménez e I. Millé y Giménez, Madrid: Aguilar, 1932.

El doctor Juan de Salinas, estudio biográfico y crítico por P. T. Hernández Redondo, Granada, [s. n.], 1932.

Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas, ed. crítica, ordenada e ilustrada por A. Fernández-Guerra y Orbe, con notas y adiciones de M. Menéndez Pelayo, t. II, Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1903 (t. II) y 1907 (t. III) y *Obras completas* de Don Francisco de Quevedo. Textos genuinos del autor, descubiertos, clasificados y anotados por L. Astrana Marín, Madrid: Aguilar, 1932.

Baco y sus bodas en España. *Poemita jocoserio* de P. Rodríguez de Ardila, anotado por F. Rodríguez Marín, Madrid: [s. n.], [1933].

Pero todas ellas, aunque supongan una mejora sustancial respecto al pasado, no son en sentido estricto, como antes hemos dicho, ediciones críticas. Entendemos por edición crítica la que permite, una vez examinados todos los testimonios conservados, impresos, manuscritos, o ambos a la vez, y aplicando los principios de la crítica textual, fijar un *stemma* o árbol de descendencia de los testimonios que nos autoriza a elegir el texto base de la edición sobre el que realizaremos la labor de corrección. Para ello habrá que tener en cuenta las distintas lecciones registradas en los varios testimonios y, por supuesto, el buen juicio del editor, que anotará a pie de página las variantes de los demás testimonios. La fijación del *stemma* se basa en la formación de familias de variantes que se emparenta por errores comunes. Pero, en el caso de la poesía del Siglo de Oro, tema que nos ocupa aquí, la existencia de errores comunes no es a veces tan fácil de encontrar y las lecciones que aparecen son igualmente válidas o buenas (equipolentes) lo que hace que sea muy difícil discernir cuál es la originaria. En otras ocasiones, y cada vez más, encontramos distintas etapas en la redacción

UAM Ediciones

de poemas (versiones primitivas y versiones últimas), como en el caso de Fray Luis que puso de manifiesto Onís, y si tenemos algo de suerte en la conservación de los testimonios podemos encontrar hasta tres y cuatro estados distintos en la elaboración de un poema, debidos a la mano de su autor (como analizamos en otro lugar para el caso de Quevedo)[21]. Conseguir la ordenación cronológica correcta de los distintos estados conservados sobre la elaboración de un poema no es tarea fácil y en ocasiones el estudioso, por experimentado que sea, no llega a acertar con la disposición precisa de la serie. Es en este sentido en el que al carecer de la certeza del error común son otros mecanismos los que deben ponerse en juego, por quedar el mecanismo de emparentar por un error común anulado. Paradigmático es el caso de Garcilaso, cuyo texto es quizá uno de los más analizados por los eruditos desde su aparición en el siglo XVI, y del que en el momento actual se ha llegado a soluciones divergentes entre los que consideran el texto de la edición impresa casi inamovible (Kenisnton, Rüffler, Ruffinato, Rosso Gallo) y la de aquellos que consideran las lecciones de los manuscritos correctoras del texto impreso (Macrí, A. Blecua, Rivers), y para lo cual han analizado, sopesado, valorado y estudiado cada una de esas lecciones.

Entre 1940 y 1970, los estudiosos se aplicaron tenaz y rigurosamente para elaborar ediciones críticas, verdaderamente críticas, sujetas a los principios que acabamos de mencionar. Son modélicas las citadas a continuación:

Vida y obra de Medrano, II, edición crítica de sus obras, eds. D. Alonso y S. Reckert, Madrid: CSIC, 1958.

Fernando de Herrera, *Rimas inéditas*, ed. J. M. Blecua, Madrid: CSIC, 1948.

Rimas de Lupercio y Bartolomé L. de Argensola, ed., prólogo y notas J. M. Blecua, Zaragoza: CSIC, 1950-1951.

Fray Luis de León, *Poesíe*. Texto criticamente riveduto, traduzione a fontre, introduzione e commento, a cura de O. Macrí, Firenze: Sansoni, 1950. *Poesie*, introd., testo criticamente riveduto, versione metrica, note, bibliografia, nueva ed. a cura di O. Macrí, Firenze: Vallecchi, cop. 1964. *La poesía de Fray Luis de León*, introd., ed. crítica y comentario de O. Macrí, Salamanca: Anaya, 1970[22].

Oreste Macri, *Sonetti di Fernando di Herrera con un saggio sulle opere e edizioni*, Lecce: L'Abero, 1955.

---

[21] Isabel Pérez Cuenca y Mariano de la Campa, «Creación y recreación en la poesía de Quevedo: el caso de los sonetos», en *Studies in Honor of James O. Crosby*, ed. L. Schwartz, Newark (Delaware): Juan de la Cuesta, [2004], págs. 281-310.

[22] Deben tenerse en cuenta las importantes precisiones que Margherita Morreale ha realizado a la edición de las poesías de Fray Luis de León, «Vicisitudes de una andadura inacabada hacia el establecimiento del texto», en *Homenaje a Fray Luis de León*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007, págs. 77-135.

Poesías de Fray Luis de León, ed. crítica P. Á. C. Vega, OSA, Madrid: SAETA, 1955.
Luis de Góngora, *Las Soledades*, ed. D. Alonso, Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956.
Obras poéticas de Juan Boscán, ed. crítica M. de Riquer, A. Comas y J. Molas, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1957.
The Text Tradition of the Memorial «Católica, Sacra, Real Magestad», ed. J. O. Crosby, Lawrence (Kansas): University of Kansas Press, 1958.
Dámaso Alonso, *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid: Gredos, 1960 (2ª ed., 1961, 3ª ed., 1961, 4ª ed., 1961, 5ª ed., 1967).
Luis de Góngora, *Romance de Angélica y Medoro*, estudio-comentario, versión prosificada y notas por D. Alonso, Madrid: Acies, 1962.
Luis de Góngora, *Letrillas*, texte établi et annoté par R. Jammes, Paris: Ediciones Hispano-Americanas, 1963.
Le poète sévillan Juan de Salinas. Vie et oeuvre (1562?-1643), par H. Bonneville, Paris-Grenoble: Presses Universitaires de France, 1969.
Francisco de Quevedo, *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, 4 vols., Madrid: Castalia, 1969-1981.

Como puede comprobarse son el maestro Dámaso y el maestro Blecua quienes se erigen como los primeros pilares sólidos de la historia de la edición de textos del Siglo de Oro. Sólo la labor de estos auténticos titanes de la Filología y muchos años de esfuerzo permitió ofrecer las primeras ediciones realmente críticas en la historia de nuestra cultura. Su quehacer, al que dedicaron sus vidas enteras, ha servido a todas las generaciones posteriores como modelos en los que mirarnos.

Relacionados con ellos directa o indirectamente algunos hispanistas de fuera de España vinieron a sumarse a la tarea que ellos habían iniciado: S. Recker, O. Macri, J. Crosby, R. Jammes y H. Bonneville. Otros trabajos interesantes se publicaron (o reeditaron) en estas fechas:

Adolfo de Castro, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, tomos I y II, Madrid: Ribadeneyra (BAE, XXXII y XLII), 1950 y 1951 (reed. de las de 1847 y 1854).
Juan Boscán, *Obras*, ed. J. Campos, Valencia: Tipografía moderna, 1940. *Coplas, sonetos y otras poesías*, prólogo de M. de Montoliu, Barcelona: Montaner y Simón, 1946.
Garcilaso: Tomás Navarro Tomás, Madrid: Espasa-Calpe, 1948 (1953, 1958, 1963, 1965, 1970, reeds. de la 1ª de 1911); por J. M. Blecua, Zaragoza: Ebro, 1941 (1945, 1955, 1961, 1963, 1965); de F. Sainz de Robles, 1944; de Elías L. Rivers, Madrid: Castalia, 1964 (2ª ed., 1968); A. Gallego Morell, Granada: Universidad, 1966.

Varias poesías de Hernando de Acuña, ed. E. Catena de Vindel, Madrid: CSIC, 1954. *Varias poesías*, ed. y notas de A. Vilanova, Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1954.

Fernando de Herrera, *Poesías*, ed. P. Bohigas, Barcelona: Montaner y Simón, 1944. *Algunas obras*, ed. facsímil de la de 1582 por A. Pérez Gómez, Cieza: El ayre de la almena, 1967.

Francisco de Aldana, *Poesías*, ed., introd. y notas de E. L. Rivers, Madrid: Espasa-Calpe, 1956 (2ª ed., 1966).

Pedo Laynez, *Poesías*, ed. preparada por A. Marín Ocete, Granada: [Universidad de Granada], 1950. *Obras*, estudio preliminar, ed. y notas de J. de Entrambasaguas, Madrid: [Jura], 1951.

San Juan de la Cruz, *Obras completas*, ed. de P. L. Ruano de la Iglesia, Madrid: BAC, 1946 (12ª ed., 1989). *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera). Con las poesías completas de San Juan de la Cruz y una selección de sus Comentarios en prosa*, eds. D. Alonso y E. Galvarriato de Alonso, Madrid: Aguilar, 1946. *Obras completas*, ed. y notas del P. J. Vicente de la Eucaristía, Madrid: BAC, 1957 (reed. 1980). *Obras completas*, ed. P. Simeón de la Sagrada Familia, OCD, Burgos: El Monte Carmelo, 1959. *Poesías completas y comentarios en prosa a los poemas mayores*, nota preliminar y ed. de las poesías por D. Alonso; ed. de los comentarios por E. Galvarriato de Alonso, Madrid: Aguilar, 1959 (2ª ed., 1963; 3ª ed., 1968; 4ª, 1988; 5ª, 1989). *Obras*, introd., prólogo y notas de J. L. L. Aranguren, Barcelona: Vergara, 1965.

Francisco de la Torre, *Poesías*, ed., prólogo y notas de A. Zamora Vicente, Madrid: Espasa-Calpe, 1944 (3ª ed., 1969).

Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra, ed. Á. Valbuena Prat, Madrid: Imprenta Bolaños y Aguilar, 1943. *Viaje del Parnaso*, ed., introd. y notas de A. del Campo, Madrid: Ediciones Castilla, 1948.

Obras dramáticas completas de Tirso de Molina, ed. B. de los Ríos, 3 vols., Madrid: Aguilar, 1946-1958. Tirso de Molina, *Poesías líricas*, prólogo y selección de M. de Montoliú, Barcelona: Montaner y Simón, 1947.

Poesías de Juan de Tasis, Conde de Villamediana, ed. L. Rosales Camacho, Madrid: Editora Nacional, 1944. *Por la región del aire y el fuego. Sonetos de D. Juan de Tassis y Peralta, Conde de Villamediana y Correo Mayor de su Magestad*, Santiago de Chile: Cruz del Sur, 1944. *Obras*, ed. introd. y notas de J. M. Rozas, Madrid: Castalia, 1969 (reed. 1980, 1987).

Luis de Góngora, *Obras completas*, recopilación, prólogo y notas de J. Millé y Giménez e I. Millé y Giménez, Madrid: Aguilar, 1943 (reed. de la de 1932). *Las Soledades*, 3ª ed. publicada por D. Alonso, Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956.

Francisco de Quevedo y Villegas, *Poesías*, colección ordenada y corregida por don F. Janer, Madrid: Atlas, 1953 (tomo III en la BAE, Madrid: Rivadeneyra,

1857, 1ª ed.). *Obras completas*, *Tomo II. Obras en verso*, estudio preliminar, ed. y notas de F. Buendía, Madrid: Aguilar, 1958 (4ª ed.; 5ª ed., 1961; 6ª ed., 1966 y distintas reimpresiones de la 6ª ed.). *Obras completas. I. Poesía original*, ed., introd. y notas de J. M. Blecua, Barcelona: Planeta, 1963.

Obras de don Pedro Soto de Rojas, ed. A. Gallego Morell, Madrid: [s. n.], 1950.

E. Mejía Sánchez y L. A. Ratto, «Poesías inéditas del príncipe de Esquilache», *NRFH*, VII (1953), págs. 352-63.

Juan de Salinas, *Poesías*, selección y prólogo de R. Laffon, Valencia: Ed. Tip. Moderna, 1942.

Juan de Jáuregui, *Orfeo*, ed. P. Cabañas, Madrid: [s. n.], 1948.

Obras poéticas de don Antonio Hurtado de Mendoza, ed. y prólogo de R. Benítez Claros, Madrid: [s. n.], 1947.

Juan Fernández de Heredia, *Obras*, ed., prólogo y notas de R. Ferreras, Madrid: Espasa-Calpe, 1955 (2ª ed., 1975).

Vicente Espinel, *Diversas rimas*, ed. and introd. by D. C. Clarke, New York: Hispanic Institute in the United States, 1956.

Una vez que se conocieron los trabajos que entre 1940 y 1970 realizaron los estudiosos del Siglo de Oro, se convirtieron en modelos aplicables a otros poetas de ese mismo período, lo que favoreció que en los años de 1970-2007 se multiplicaran las ediciones de textos críticos[23]:

José Simón Díaz, *Textos dispersos de autores españoles, I. Impresos del Siglo de Oro*, Madrid: CSIC, 1978.

Juan Boscán, *Poesía*, ed. M. Fernández Nieto, Barcelona: Orbis, 1983. *Las obras de Boscán de nuevo puestas al día*, ed. C. Clavería, Barcelona: PPU, 1993. *Obra completa*, ed. C. Clavería, Madrid: Cátedra, 1999.

Garcilaso de la Vega, *Obras*, ed., introd. y notas de T. Navarro Tomás, Madrid: Espasa-Calpe, 1970 y 1973 (es reed. de la de 1911). *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. Gallego Morell, 2ª ed. revisada y adicionada, Madrid:

[23] No puede olvidarse la inestimable labor que en los últimos 20 años vienen llevando a cabo José J. Labraror, C. Ángel Zorita y Ralp A. DiFranco. Sus estudios y ediciones sobre cancioneros manuscritos de los siglos XVI y XVII, ya sean colectivos o de autores únicos, abarcan las dos últimas décadas, desde 1986, cuando apareció el *Cancionero de Poesías varias. Manuscritos Nº 617 de la Biblioteca Real de Madrid*, Madrid: El Crotalón, 1986, hasta la publicación del *Cancionero autógrafo de Pedro de Padilla. Manuscrito 1579 de la Biblioteca Real de Madrid*, ed. J. J. Labrador Herraiz, R. A. DiFranco, México: Frente de Afirmación Hisnpanista, AC, 2007. El último, es un trabajo basado en un impreso de 1580 en el que se edita la obra de Pedro de Padilla, *Thesoro de varias poesías*, prólogo de A. Valladares, ed. J. J. Labrador Herraiz, R. A. DiFranco, México: Frente de Afirmación Hispanista, AC, 2008. También resulta muy interesante el estado de la cuestión que podemos leer en el trabajo de José Manuel Rico García «Apuntes sobre el estado acutal de los estudio de la lírica áurea», *Ínsula*, 739-740 (julio-agoso 2009), págs. 8-10 (número monográfico: *El sueño del Siglo de Oro*).

UAM Ediciones

Gredos, 1972 (la 1ª ed., Granada, 1966). *Poesías completas*, introd. y notas de G. Bleiberg, Madrid: Alianza Editorial, 1980. *Obras completas*, ed. A. Labandeira Fernández, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981. *Obras completas con comentario*, ed. crítica de E. L. Rivers, Madrid: Castalia, 1981. María Rosso Gallo, *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, Madrid: RAE, 1990. *Obra poética y textos en prosa*, ed. B. Morros, estudio preliminar de R. Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995.

Gutierre de Cetina, *Sonetos y madrigrales completos*, ed. B. López Bueno, Madrid: Cátedra, 1981.

Juan Fernández de Heredia, *Obras*, ed. R. Ferreras, Madrid: Espasa-Calpe, 1975 (reed. de la de 1955).

Fray Luis de León, *Poesías*, estudio, texto crítico, bibliografía y comentario de O. Macrí, nueva edición renovada, Barcelona: Crítica, 1982. *Poesías*, ed., introd. y notas del P. Á. Custodio Vega, Barcelona: Planeta, 1980. *Poesía*, ed. J. F. Alcina, Madrid: Cátedra, 1986 (reeds. sucesivas). *Poesía completa*, ed. J. M. Blecua, Madrid: Gredos, 1990. *Poesías completas. Obras propias en castellano y latín y traducciones e imitaciones latinas, griegas, bíblico-hebreas y romances*, ed. C. Cuevas, Madrid: Castalia, 1998. *Poesías completas. Propias, imitaciones y traducciones*, ed. C. Cuevas, Madrid: Castalia, 2001.

Fernando de Herrera, *Obra poética*, ed. crítica de J. M. Blecua, 2 vols., Madrid: RAE, 1975. *Poesía castellana original completa*, ed. C. Cuevas, Madrid: Cátedra, 1985. *Poesías*, ed., introd. y notas de V. Roncero López, Madrid: Castalia, 1992.

Christopher Maurer, *Obra y vida de Francisco de Figueroa*, Madrid: Istmo, 1988. *Poesía*, ed. M. López Suárez, Madrid: Cátedra, 1989.

Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, ed. J. Lara Garrido, Madrid: Cátedra, 1985. *Poesía*, ed., introd. y notas de R. Navarro Durán, Barcelona: Planeta, 1994. *Poesías*, ed. T. Hernández Molina, Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.

Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, ed. J. I. Díez Fernández, Barcelona: Planeta, 1989. *Poesía*, ed. L. F. Díaz Larios y O. Gete, Madrid: Cátedra, 1990. *Poesía*, ed. A. Carvajal, 3 vols., Dueñas (Palencia): Simancas, 2003. *Poesía completa*, ed., introd. y notas de J. I. Díez Fernández, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2007.

San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual. Poesías*, ed. C. Cuevas García, Madrid: Alhambra, 1979. *Cántico espiritual. Primera redacción y texto retocado*, ed. E. Pacho, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981. *Poesías*, ed. D. Ynduráin, Madrid: Cátedra, 1983. *Cántico espiritual y poesía completa*, eds. P. Elia y M.ª J. Mancho, estudio preliminar de D. Ynduráin, Barcelona: Crítica, 2002.

Juan Rufo, *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso*, ed. A. Blecua, Madrid: Espasa-Calpe, 1972. *Apotegmas*, ed., introd. y notas de A. Blecua, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.

Poesie. I. Sonetti, de Luis Carrillo y Sotomayor, introd., testo, traduzione e commento a cura di F. Randelli Romano, Méssina-Firenze: Casa Editrice D'Anna, Università degli Studi di Firenze, Facoltá di Magisterio-Instituto Ispanico, 1970. *Poesías completas*, ed. A. Costa, Madrid: Cátedra, 1984. *Obras*, ed., introd. y notas de R. Navarro Durán, Madrid: Castalia, 1990.

Lupercio Leonardo de Argensola, *Rimas*, ed., introd. y notas de J. M. Blecua, Madrid: Espasa-Calpe, 1972.

Bartolomé Leonardo de Argensola, *Rimas*, ed., introd. y notas de J. M. Blecua, 2 vols., Madrid: Espasa-Calpe, 1974.

Juan de Arguijo, *Obra poética*, ed., introd. y notas de S. B. Vranich, Madrid: Castalia, 1971 [1972]. *Obra completa de don Juan de Arguijo (1567-1622)*, ed., introd. y notas de S. B. Vranich, Valencia: Albatros Hispanófila, 1985. *Poesía*, ed., introd. y notas de G. Garrote Bernal y V. Cristóbal López, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2004.

Francisco de Medrano, *Poesía*, ed. D. Alonso, coordinada por M.ª L. Cerrón, Madrid: Cátedra, 1988. *Diversas Rimas*, ed., introd. y notas de J. Ponce Cárdenas, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005.

Juan de Moncayo, *Rimas*, ed., introd. y notas de A. Egido, Madrid: Espasa Calpe, 1976.

Luis de Góngora, *Obras poéticas*, ed. de R. Foulché-Delbosc, 1970 (reed. facsímil de la de 1921). *Obras completas*, recopilación, prólogo y notas de J. Millé y Giménez e I. Millé y Giménez, Madrid: Aguilar, 1943 y 1972 (reed. de la 1932). Dámaso Alonso, *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid: Gredos, 1974 (6ª ed. en tres volúmenes; 7ª ed., 1985 en tres volúmenes; 8ª ed., 1994 reúne en un volumen los tres). *Letrillas*, ed. R. Jammes, Madrid: Castalia, 1980. *Sonetos*, ed. Biruté Ciplijauskaité, Madison: HSMS, 1981 y Madrid: Castalia, 1985. *Soledades*, ed. D. Alonso, Madrid: Alianza Editorial, 1982. *Romances*, ed. A. Carreño, Madrid: Cátedra, 1985. *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. A. A. Parker, Madrid: Cátedra, 1987. *Romances*, ed. A. Carreira, 4 vols., Barcelona: Quaderns Crema, 1998.

Francisco de Quevedo, *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, 4 vols., Madrid: Castalia, 1969-1981. *Poemas escogidos*, ed. J. M. Blecua, Madrid: Castalia, 1972. *Poesía varia*, ed. J. O. Crosby, Madrid: Cátedra, 1981. *Poesía satírico burlesca*, [estudio, edición y notas de] I. Arellano, Pamplona: EUNSA, 1984. *Poesía selecta*, ed., estudio y notas de L. Schwartz Lerner e I. Arellano, Barcelona: PPU, 1989. *Cinco silvas*, estudio, ed. y notas de M.ª del Carmen Rocha de Sigler, Salamanca: Universidad, 1994. *Ocho poemas satíricos*, estudio bibliográfico y textual, ed. crítica y anotación filológica de F. Plata, Pamplona: EUNSA, 1997. *Poesía Moral (Polimnia)*, ed. crítica y anotada por A. Rey, Madrid-London: Támesis, 1992 (2ª ed. rev. y ampl., Madrid: Támesis, 1998). *Un Herácrito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*,

ed. y estudio preliminar de L. Schwartz e I. Arellano. Barcelona: Crítica, 1998. *La Musa Clío del Parnaso Español de Quevedo*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Pamplona: EUNSA, 2001. *Clío. Musa I*, conun'appendice da «Melpómene» Musa III, introd. e trad. di A. Martinengo, commento e note a cura di F. Cappelli e B. Garzelli, Napoli: Liguori, 2005.

Andrés Fernández de Andrada: Dámaso Alonso, *La Epístola Moral a Fabio, de Andrés Fernández de Andrada. Edición y Estudio*, Madrid: Gredos, 1978. *Epístola Moral a Fabio y otros escritos*, ed. D. Alonso, estudio preliminar de J. F. Alcina y F. Rico, Barcelona: Crítica, 1993.

Pedro Espinosa, *Poesías completas*, ed., prólogo y notas de F. López Estrada, Madrid: Espasa-Calpe, 1974.

Francisco de Rioja, *Versos*, studio, testo, trad. e commeto a cura di G. Chiappini, Università degli Studi di Ferenze: Casa Editrice D'Anna, 1975. *Poesía*, ed. B. López Bueno, Madrid: Cátedra, 1984. *Poesía*, ed. G. Chiappini, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005.

Juan de Jáuregui: *Obras. I. Rimas*, ed. I. Ferrer de Alba, Madrid: Espasa-Calpe, 1973. *Obras II. Orfeo. Aminta*, ed. I. Ferrer de Alba, Madrid: Espasa-Calpe, 1973. *Poesía*, ed. J. Matas Caballero, Madrid: Cátedra, 1993.

Pedro Soto de Rojas, *Paraiso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*, ed. A. Egido, Madrid: Cátedra, 1981.

Javier Jiménez Belmonte, *Las obras en verso del Príncipe de Esquilache, amateurismo y conciencia literaria*, Londres: Támesis, 2007.

Gabriel Bocángel, *La lira de las musas*, ed. T. J. Dadson, Madrid: Cátedra, 1985. *Obras completas*, 2 vols., ed. T. J. Dadson, Madrid-Frankfurt am Main: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2000.

Como vemos, la situación ahora es bien distinta. Fijadas las bases y los modelos de edición, aumenta el número de especialistas que se dedican a fijar el texto de alguno de los poetas del Siglo de Oro. El resultado final es que poseemos un mayor número de ediciones críticas, aunque no puede decirse que la tarea esté todavía terminada. También puede observarse que el interés de la investigación desplaza su atención hacia la necesidad de poseer un manual de crítica textual. Objetivo que cristaliza en 1983 con la aparición del *Manual de crítica textual* de Alberto Blecua[24], y posteriormente los de Miguel Ángel Pérez Priego de 1997 y 2001[25], y los libros de Germán Orduna, publicados en los años 2000 y 2005[26].

[24] Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid: Castalia, 1983.

[25] Miguel Ángel Pérez Priego, *La edición de textos*, Madrid: Síntesis, 1997 y también *Introducción general a la edición del texto liteario*, Madrid: UNED, 2001.

[26] Germán Orduna, *Ecdótica. Problemática de la edicón de textos*, Kassel: Edition Reichengerber, 2000 y *Fundamentos de crítica textual*, ed. L. Funes y J. M. Lucía Megías, Madrid: Arco/Libros, 2005.

Curiosamente, la idea de publicar un manual de crítica textual estaba en la mente de los estudiosos al menos 20 años antes, según queda reflejado en carta que, fechada el 10 de mayo de 1962, Oreste Macrí escribía a Dámaso Alonso, con membrete de Università degli Studi di Firenze. Facoltà di Magisterero. Seminario di Spagnolo, en la que le proponía la elaboración de un manual, proyecto que no se realizó[27].

10 de mayo de 1962

> Mi querido don Dámaso: agradeciéndole infinitamente su Carrillo, le mandé un libro muy interesante de Avalle [D'arco Silvio Avalle] de la escuela de Contini. Avalle ha hecho también una edición perfecta de Peire Vidal. Usted sabrá mejor que yo que desde hace 40 años (de Barbi a Pasquali, etc.) los italianos trabajan sobre teoría y práctica de la edición de textos. ¿Por qué no se incluye en Gredos un *Manual de crítica textual*, que recoja toda esta experiencia? Podría resultar útil a la investigación ibérica, como Alarcos en lo filológico. Yo creo que Avalle podría redactar un manual por el estilo.
>
> Otra cosa que me interesa es ese diccionario de la lengua de Quevedo que mecanografiado me mostró en la sección de mss. Toro. ¿Lo ha visto usted? ¿cómo está hecho?
>
> De Scheiwiller no he sabido nada, voy a escribirle y escriba usted también.
>
> Mi alumna (se llama Romano) está examinando su Carrillo y me ha dicho que es la única luz sobre la cuestión del texto del poeta. Ella tiene el microfilm de las dos ediciones y estudiará la relación entre los dos textos.
>
> ¿Recibió usted el tomito sobre Cota de mi seminario? Pero tenemos muy poco dinero y creo que todo se pasará allí.
>
> No me hable usted de depresión y recobre ánimo y vida, ya que usted ha hecho y hace algo imperecedero por todos que le quieren y confían en usted como guía y ejemplo de fe en la literatura, contra la bancarrota más o menos fraudulenta en estos años.
>
> Sabemos que su misma continua insatisfacción es prueba del valor de la poesía.
>
> Un fuerte abrazo de su Oreste

La cuestión de la edición crítica de textos del Siglo de Oro, incluidos los poéticos, se ha convertido en debate filológico en los últimos 20 años desde que, en diciembre de 1986, se celebró el *Seminario para la Edición de Textos*

[27] Fondo Documental Dámaso Alonso de la Real Academia Española. Correspondencia.

UAM Ediciones

Áureos (Universidad de Navarra)[28], al que siguió en abril de 1990 el *Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro* (Universidad de Navarra)[29]. En medio, la entonces recién creada AISO (Asociación Internacional del Siglo de Oro) dedicó su primer congreso a la edición de textos del Siglo de Oro, celebrado en 1987 (publicado en 1990)[30]. Desde entonces en los VIII Congresos Internacionales de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), cuya última reunión se desarrolló en Santiago de Compostela entre el 7 y el 11 de julio de este año 2008, se han presentado propuestas de todo tipo relacionadas con la edición de textos poéticos del Siglo de Oro, incluyendo la edición critica, así como la normalización gráfica e incluso la puntuación.

B) El romancero nuevo

Para el Romancero nuevo, la situación en la que nos encontramos podemos decir que está todavía en ciernes. Al principio del siglo XX, cuando los primeros estudiosos se lanzaron a la búsqueda de poemas, apenas disponían de materiales publicados, y los impresos antiguos y manuscritos no estaban en una gran parte ni siquiera localizados. Ha sido necesario esperar a los nuevos trabajos bibliográficos y a la edición moderna de los textos (en ocasiones facsímiles o transcripciones) para poder iniciar su estudio. Sólo a partir de los trabajos de Rodríguez-Moñino hemos podido volver a replantearnos el estudio del Romancero nuevo[31].

En cuanto a los textos, la edición crítica de los mismos se reduce a la publicación de los poetas conocidos (Góngora, Lope, Liñán de Riaza, y alguno más), lo que supone que podemos acceder de forma fiable a unos 300 textos, número escasísimo si lo comparamos con un posible cómputo total de unos 3.500 textos.

---

[28] *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro*, *Pamplona, Universidad de Navarra, 10-13 de Diciembre de 1986*, eds. J. Cañedo e I. Arellano, Pamplona: EUNSA, 1987.

[29] *Critica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro. Actas del Seminario Internacional para la edición y anotación de textos del Siglo de Oro*, *Pamplona, Universidad de Navarra. Abril 1990*, eds. I. Arellano y J. Cañedo, Madrid: Castalia, 1991.

[30] *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, eds. P. Jauralde, D. Noguera y A. Rey, London: Tamesis Books, 1990.

[31] Mariano de la Campa, «Algunas observaciones para la revisión de un género barroco: El Romancero nuevo», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005)*, ed. A. Close, con la colaboración de S. M.ª Fernández Vales, Madrid: AISO, 2006, págs. 137-42; «El romancero nuevo entre neoclásicos y románticos», en *XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, París, del 9 al 13 de julio de 2007* (en prensa); «El romancero nuevo en la segunda mitad del siglo XIX», en *Compostella Aurea. VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), 7/ 11-07-2008 Santiago de Compostela* (en preparación).

UAM Ediciones

Necesitamos, por tanto, una nueva revisión de los textos y una nueva edición de los mismos[32], que se base en todos los testimonios conocidos. Ello nos permitirá una nueva valoración sobre este género poético y nos ayudará a aclarar sus estrechas relaciones con el teatro, con la música y con la prosa del Siglo de Oro.

C) Final

Mi intención al mostrar aquí los problemas y las faltas sobre la edición de textos poéticos del Siglo de Oro no ha sido únicamente la de poner al descubierto las lagunas existentes en nuestra historia literaria, más bien al contrario, he pretendido animar a todos para poder completarla.

[32] Aparte de los autores ya conocidos, para los que sí contamos con ediciones críticas.

UAM Ediciones

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DE EDICIÓN EN EL SIGLO XVI Y LA BIBLIOGRAFÍA TEXTUAL[1]

José Luis Canet
(Universitat de València)

En los últimos años hemos visto un florecimiento de la bibliografía material y/o textual en múltiples congresos y monografías específicas[2] que han abierto nuevas perspectivas a la crítica textual. En los manuales de crítica y en las ediciones recientes de textos clásicos son habituales e imprescindibles la referencias al «original de imprenta», la «cuenta del original», los «errores voluntarios e involuntarios de los componedores», «los correctores de imprenta y sus actualizaciones lingüísticas», las diferencias entre «edición, emisión y estado», las «reediciones corregidas por el propio autor», etc. Este mejor conocimiento de la historia del libro[3] ha posibilitado la aclaración de muchas dudas en la

[1] Este trabajo se inscribe dentro del Proyecto de Investigación del MEC, HUM2005-01334: *Parnaseo: Servidor web de Literatura Española*.

[2] Por poner unos pocos ejemplos, baste recordar: *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, ed. F. Rico, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000 y *Filologia dei testi a stampa (Area Iberica)*, ed. P. Botta, Modena: Mucchi Editore, 2005. Además de muchos artículos y capítulos de libro de Francisco Rico, Víctor Infantes, José Manuel Lucía Megías, Miguel Ángel Pérez Priego, Patrizia Botta, etc. No podemos olvidar en esta breve nota la revista *Incipit* con Germán Orduña al frente.

[3] Con Jaime Moll y su ya clásico artículo «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», en *Boletín de la Real Academia Española*, LIX (1989), págs. 49-107, se iniciaron los estudios en profundidad sobre la imprenta y el libro español de los siglos XV-XVII. Posteriormente, han sido muchos los que siguieron estas mismas pautas: Julián Martín Abad, Víctor Infantes, Klaus Wagner, José Manuel Lucía Megías, etc.

Anterior Siguiente Buscar Imprimir Inicio Índice
UAM Ediciones

transmisión textual. No es mi intención en este congreso repetir lo consabido, sino reflexionar sobre otros aspectos de la producción del libro en los siglos XV y XVI que han sido hasta el momento muy poco tratados por la crítica y que posiblemente puedan aportar soluciones a algunos problemas concretos. Como ha indicado Jaime Moll:

> …el libro es un producto fruto de una técnica, un objeto que necesita una financiación para que pueda ser producido y la existencia de una red comercial para su venta, lo que comporta la recuperación del capital invertido y el logro de unos beneficios. Al mismo tiempo es portador de un texto, sin el cual no existiría, reflejo de una cultura y de un entorno social, considerados ambos en el sentido más amplio.[4]

Como ya puse de manifiesto en otros trabajos[5], pienso que la función realizada por los editores en la producción impresa es la menos estudiada[6], y quizás sea esa la causa de grandes malentendidos al darle una gran responsabilidad a los autores en la publicación de su obra cuando probablemente no la tuvieron, al menos en el periodo de tiempo que llega hasta 1558, fecha de la pragmática que cambió hasta el formato del libro[7]. Jaime Moll propuso hace tres años que para enfrentarse a un texto con indudable éxito comercial y por tanto con la existencia de múltiples reediciones era conveniente centrarse ante todo en aquellas autorizadas por el autor, sin olvidarse por ello de las ediciones ilegales que ofrecen un indudable interés sociológico que nos darán «a conocer cómo se interpretaban dentro del sentir de la época algunos casos de erratas o malas lecturas del original» pero que ofrecen un interés textual nulo[8]. Pero ¿qué sucede cuando nos proponemos editar textos de los que desconocemos las ediciones «autorizadas», caso por ejemplo de *Celestina* y el *Lazarillo*? Pregunta difícil

---

[4] Jaime Moll, «Del libro español del siglo XVI», en *El libro Antiguo Español. Actas del segundo Coloquio Internacional (Madrid)*, eds. M.ª L. López-Vidriero y P. M. Cátedra, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca-Biblioteca Nacional de Madrid y SEHL, 1992, págs. 325-38; cita en pág. 326.

[5] Sobre todo en «*Celestina: 'sic et non'*. ¿Un libro escolar-universitario?», *Celestinesca*, 31 (2007), págs. 23-58.

[6] Puede leerse un somero planteamiento de la función editorial en Jaime Moll, «El libro en el Siglo de Oro», *Edad de Oro*, I (1982), págs. 43-54 y «El impresor, el editor y el librero», en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, bajo la dirección de V. Infantes, F. Lopez y J.-F. Botrel, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, págs. 77-84.

[7] *Vid*. José Manuel Lucía Megías, «La Pragmática de 1558 o la importancia del control del Estado en la imprenta española», *Indagación: Revista de historia y arte*, 4 (1999), Ejemplar *In Memoriam* de José Fco. de la Peña Gutiérrez, págs. 195-220.

[8] Jaime Moll, «De nuevo sobre bibliografía estructurada», en *Filologia dei testi a stampa (Area Iberica)*, ed. cit., págs. 275-9.

UAM Ediciones

de responder, pues supone una diferente metodología y buena prueba de ello son las diferentes propuestas existentes sobre los *stemmata* de las dos obras[9], a veces contrapuestas entre sí.

Quiero centrarme en estas reflexiones sobre la función del editor y la difusión del libro (aspectos que de momento han sido algo marginados de la bibliografía textual, al centrarse ésta mucho más en los procesos del propio taller de imprenta) por si nos pueden dar más luz a la hora de editar aquellas obras no «autorizadas» por el autor, e incluso aquellas que intuimos que salieron de las prensas sin conocimiento alguno de sus autores.

¿Quiénes fueron los editores de antaño? Ante todo, los poderes civiles y religiosos. La Iglesia fue la primera interesada en que sus misales, sus ritos, sus ordinaciones, etc. salieran de las prensas con un formato uniforme para que en todas las pequeñas ciudades e iglesias se celebrara el mismo rito. Fueron los grandes editores del XVI, con gran inversión de dinero para que sus textos salieran sin erratas y muchas veces a doble tinta, por lo que el coste de la impresión duplicaba y triplicaba la de los libros normales. También realizaron multitud de contratos con impresores para la edición de bulas, libritos de horas, vidas de santos[10] y pequeños opúsculos. El segundo foco editor fueron las diputaciones, Generalitat, Consejo de Castilla, ayuntamientos, reyes, virreyes, gobernadores,

[9] Para la *Celestina*, véase mi artículo: «*Celestina: 'sic et non'* ...», art. cit., donde hago un breve repaso a las diferentes propuestas. Para el *Lazarillo*, *vid*.: Alberto Blecua (ed.), *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Madrid: Castalia, 1975 y «La edición del *Lazarillo* de Medina del Campo y los problemas metodológicos de su filiación», en *Filologia dei testi a stampa (area iberica)*, ed. cit., págs. 151-60; Jesús Cañas Murillo, «Un *Lazarillo* de Medina del Campo: peculiaridades y variantes de una edición desconocida de 1554», *Anuario de Estudios Filológicos*, 19 (1996), págs. 91-134; Félix Carrasco (ed.), *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Nueva York-París: Peter Lang, 1997, «Hacia un nuevo estema de *Lazarillo de Tormes*», *Voz y letra. Revista de literatura*, 9 (1998), págs. 97-122, «La transmisión textual del *Lazarillo* a la luz de la edición de Medina del Campo», *Edad de Oro*, 18 (1999), págs. 47-70, «El *Lazarillo* de Medina: problemas de genética textual», en *Studia in honorem Germán Orduna*, Alcalá de Henares: Universidad, 2001, págs. 149-62 y «Hacia una nueva edición de *Lazarillo de Tormes*: nuevas revisiones sintácticas y semánticas», *Revista de filología española*, 85 (2005), págs. 5-25; José Caso González (ed.), *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Madrid: BRAE, 1967 y «La primera edición del *Lazarillo de Tormes* y su relación con los textos de 1554», en *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid: Gredos, 1972, vol. 1, págs. 189-206; Jaime Moll, «Hacia la primera edición del *Lazarillo*», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, eds. M.ª C. García de Enterría y A. Cordón Mesa, Alcalá de Henares: Universidad, 1998, vol. 2, págs. 1049-56; Francisco Rico (ed.), *Lazarillo de Tormes*, con un apéndice bibliográfico por B. C. Morros, Madrid: Cátedra, 1987 y *Problemas del «Lazarillo»*, Madrid: Cátedra, 1988; Alfredo Rodríguez, «Una hipótesis alternativa al *stemma* del *Lazarillo*», *Castilla. Estudios de literatura*, 14 (1989), págs. 111-28; Aldo Ruffinatto, «La *princeps* del *Lazarillo*, toda problemas», *Revista de Filología Española*, 70 (1990), págs. 249-96 y *Las dos caras del «Lazarillo»*, Madrid: Castalia, 2000.

[10] *Vid*., por ejemplo, José Luis Canet, «Hagiografía valenciana (1470-1600)», *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Àge et du Siècle d'Or*, eds. A. Arizaleta, F. Cazal y otros, Toulouse: CNRS-Université Toulouse le Mirail, 2007, págs. 253-78.

UAM Ediciones

etc., quienes se servían de la imprenta para publicitar sus pragmáticas, bandos, leyes, etc., la mayoría con un coste bajo de impresión (si exceptuamos las recopilaciones de leyes que usaban los abogados, notarios y jueces, así como los profesores y alumnos de las Facultades de Derecho Civil). Estos editores no compiten en el mercado para vender sus obras, por lo que podríamos tratarlos como editores fuera de la libre competencia y sin necesidad de un sistema de distribución, puesto que eran ellos mismos los encargados de realizarla en sus propios reinos, ciudades, diócesis o comunidades religiosas.

Otro grupo de editores se podría distribuir entre impresores-libreros o impresores con tienda para poder vender, los propios libreros, los nobles, algunos cargos eclesiásticos[11] y los propios autores, amén de algunos comerciantes que podían ver en este mundo de la impresión con tipos móviles una forma de aumentar sus ingresos, pues ya poseían los canales de distribución y sobre todo sistemas de transporte a otras ciudades y países[12].

Los autores muy pocas veces fueron los editores de sus textos. Únicamente aquellos que fueron docentes en las universidades intentaron, algunas veces con indudable éxito, la edición de sus obras en colaboración con libreros e impresores[13], participando en el proceso de impresión para la corrección de erratas (el caso de Nebrija es paradigmático, como también lo fue Celaya en la ciudad de Valencia). Pero fuera de este grupo, al decir de Julián Martín Abad: «[el que] no era situación frecuente lo muestran suficientemente los colofones y los documentos de archivo»[14]. Por ejemplo, en los estudios realizados por Jordi Rubió i Balaguer sobre la imprenta catalana, Boscán fue el primero que obtiene derechos de autor, con una participación de los beneficios en la publi-

---

[11] Como comenta Julián Martín Abad: «Sabemos que buen número de ediciones lo fueron de textos entregados a los talleres de imprenta por parte de determinadas autoridades civiles y eclesiásticas, que además procuraron, directa o indirectamente, su impresión. Pero son multitud las ediciones de las que nada sabemos al respecto. Hay casos en que la información ofrecida en los colofones, como ocurre en los de la Biblia políglota complutense y en los de algunos libros litúrgicos, nos permite conocer a quienes costearon la edición; en otras ocasiones, aunque se declare la existencia de un mecenas, no se trata realmente de alguien que haya financiado la edición. En la época de nuestro interés sólo el cardenal Cisneros fue un auténtico mecenas de la imprenta. Casi en solitario me animaría a escribir. Lo fue a título particular y a gran escala, pero no deben olvidarse otras personalidades eclesiásticas en tierras de la Corona de Aragón, como el arzobispo cesaraugustano Alfonso de Aragón, hijo natural de Fernando el católico, y el obispo de Barcelona Pedro de Cardona» [*Los primeros tiempos de la imprenta en España (c. 1471-1520)*, Madrid: Ediciones del Laberinto S. L., 2003, pág. 162].

[12] *Vid*. Jaime Moll, «Del libro español del siglo XVI», en *El libro Antiguo Español…*, ed. cit., págs. 325-38 y José Luis Canet, «*Celestina: 'sic et non'*. ¿Un libro escolar-universitario?», art. cit., págs. 23-58.

[13] *Vid*. Pedro M. Cátedra, «Arnao Guillén de Brocar, impresor de las obras de Nebrija», en *El libro antiguo español III. El libro en Palacio y otros estudios bibliográficos*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca-Patrimonio Nacional-SEHL, 1996, págs. 43-80.

[14] *Los primeros tiempos de la imprenta en España (c. 1471-1520)*, ed. cit., pág. 163.

cación del *Cortesano*[15], como antes lo hizo Fernando del Castillo con Granoto (librero) en la publicación del *Cancionero General*[16].

Tampoco los impresores fueron los editores de grandes obras pues, como en cualquier empresa, se exponían a unas ventas desfavorables o al menos a la inmovilización de un gran capital, por lo que se mantuvieron muchas veces al margen de la función de edición, a no ser con contratos y participación de libreros o imprimiendo obras menores de poco coste, caso sobre todo de libretas escolares para el aprendizaje de los niños[17], algunos pliegos sueltos, cartas para jugar, formularios de contratos civiles y, algunas veces, obras literarias de pocos pliegos. Sin embargo, sí que hubo algunos impresores que al mismo tiempo fueron libreros, los cuales arriesgaron como editores, como se puede comprobar en algunos testamentos, en donde se detallan cientos de ejemplares existentes en la empresa[18].

La impresión de un libro era cara, ya que las tiradas se realizaban con un número elevado de ejemplares para que no repercutiera en exceso el elevado coste de composición en cada uno de ellos. Podríamos establecer que los libros universitarios, gramáticas, diccionarios, comentarios teológicos, etc. se imprimían entre 500 y 1100 ejemplares; los libros técnicos unos 500; los lunarios, cartillas, pliegos sueltos, obras en prosa de pocos pliegos, entre 700 a 1000 e incluso más. Los libreros e impresores, como hemos indicado antes, solían invertir en aquellas pequeñas obras que podían realizar en momentos de poco trabajo y que les ayudaban a salir de la pobreza. Para que podamos imaginar el número de pequeños textos circulando en el siglo XVI, Víctor Infantes analizó los pliegos poéticos del siglo XVI de los que se tienen constancia y habla de un número que ronda las 1700 piezas y calcula un volumen de 2.000.000 de ejemplares circulando[19].

---

[15] Jordi Rubió i Balaguer, *Llibreters i impresors a la Corona d'Aragó*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, págs. 157 y sigs.

[16] *Vid*. Philippe Berger, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, 2 vols., Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1987, vol. I, pág. 131.

[17] *Vid*. Víctor Infantes, «De la cartilla al libro», *Bulletin hispanique*, 97-1 (1995), (Ejemplar dedicado a: *La Culture des Élites Espagnoles à l'Époque Moderne*), págs. 33-66.

[18] Desde 1508 Cromberger desempeña el papel de librero, vendiendo libros a gran escala y también organizó una gran red de distribuidores, que iban desde el vendedor callejero hasta los grandes mercaderes de libros que recibían envíos de miles de libros y pagaban facturas de doscientos ducados o más. *Vid*. Clive Griffin, *Los Cromberger: la historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1991, pág. 67. Para el detalle de su inventario, véase del mismo autor: «Un curioso inventario de libros de 1528», en *El Libro Antiguo Español I. Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, eds. M.ª L. López Vidriero y P. M. Cátedra, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca-Biblioteca Nacional de Madrid y SEHL, 1988, págs. 189-224, y «El inventario del almacén de libros del impresor Juan Cromberger: Sevilla 1540», en *El Libro Antiguo Español IV. Coleccionismo y Bibliotecas (Siglos XV-XVIII)*, ed. M.ª I. Hernández González, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca-Biblioteca Nacional de Madrid y SEHL, 1998, págs. 257-373.

[19] Víctor Infantes, «Los pliegos sueltos del Siglo de Oro: hacia la historia de una poética editorial», en *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe XVIe-XIXe*

Lo que está claro es que gran parte de lo que hoy denominamos literatura popular se fue consolidando durante este periodo en la edición española, debido, sobre todo, a la actuación de los libreros y de algunos impresores que poseían tienda o trabajaron en colaboración con libreros, los cuales vieron en esta fórmula una manera de aumentar sus ingresos. Además se crearon modelos específicos literarios con una extensión determinada, pues no podían sobrepasar un número conveniado de pliegos. Según Víctor Infantes:

> …está claro que un análisis detenido de lo que acontece en este periodo, entre los pliegos sueltos y con otros productos editoriales similares como las *historias*, permite establecer tres pautas de estudio interrelacionadas entre sí de forma vinculante:
>
> Progresivo asentamiento de la imprenta en diferentes ciudades españolas, pero *modelos* de exclusividad de los productos editoriales que ofrecen al mercado; surge así la imprenta *especializada* en géneros determinados: autores específicos, literatura de consumo o ficción, traducciones, textos didácticos, obras religiosas, etc.
>
> Disponibilidad de nuevos productos editoriales: *coplas, oraciones, cartillas, hojas, bulas, oras, historias*, etc., que posibilitan nuevos consumidores y nuevos canales de difusión y venta.
>
> Constitución de un *repertorio* propio para el desarrollo del comercio editorial que se aleja poco a poco del servilismo del mecenazgo y la dependencia de las necesidades eclesiásticas, universitarias y cortesanas.[20]

Buena muestra de este sistema de edición nos lo dan, por ejemplo, los estudios pormenorizados de las imprentas de Cromberger[21] en Sevilla y del librero-impresor Timoneda en Valencia[22]. Pero por los datos que conocemos, las ediciones se realizaban sin la intervención del autor, dejando los contratos para obras de mayor envergadura y con un mayor coste de impresión. No todos los impresores y libreros

---

siècles. Actes du colloque des 21-24 avirl 1991 Wolfenbüttel, eds. de R. Chartier et H.-J. Lüsebrink, París: IMEC Éditions, 1996, págs. 283-98; la cita en pág. 287.

[20] Víctor Infantes, «Los pliegos sueltos del Siglo de Oro: hacia la historia de una poética editorial», en *Colportage et lecture populaire*..., art. cit., pág. 285.

[21] Por ejemplo, en 1528, la tienda de Jacobo Cromberger contenía 50.500 «pliegos de coplas»; 21.000 «pliegos de oraciones»; más de 10.000 «pliegos de imágenes»; 3.000 «Rosarios de Nuestra Señora»; y cantidades menores de cartillas, y «artes de canto llano» (Clive Griffin, *Los Cromberger: la historia de una imprenta del siglo xvi en Sevilla y Méjico*, Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1991, pág. 62).

[22] *Vid*. J. E. Serrano Morales, *Diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico hasta el año 1868*, Valencia, 1898-99, págs. 548-59; F. Martí Grajales, *Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el Reino de Valencia hasta el año 1700*, Madrid, 1927, págs. 441-55 y E. Juliá Martínez, en su edición de las *Obras de Juan de Timoneda*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 20 Época, 19 (1947), Madrid, I, págs. XL-LI.

pudieron encargarse de la realización de muchas obras literarias. En su mayoría eran muy cautelosos, pues el mercado, eminentemente nacional y muchas veces local[23], había demostrado el fracaso en la comercialización y venta de ediciones de «tratados de amor» (si exceptuamos la *Cárcel de amor*) y otros textos cronísticos e históricos[24]. Tampoco, por los datos que conocemos, vivían en la opulencia, exceptuando algunos impresores-libreros sevillanos, salmanticenses y de la ciudad de Amberes, que formaban parte de las grandes redes de distribución europeas. A partir del rastreo en profundidad realizado por Anastasio Rojo en los protocolos vallisoletanos, hoy conocemos mucho mejor la situación real:

> Por todas partes faltaba el dinero y en la industria del libro también. Faltaban editores. Los grandes libreros castellanos eran representantes de las grandes editoriales de Lyon, París, Venecia, Turín y Amberes. Dedicaban sus ganancias a importar libros de afamados autores extranjeros y muy raramente a costear libros de autores españoles. El librero español era, en el 90 por 100 de los casos, un hombre pobre y así lo demuestran los inventarios «post mortem». Los impresores, héroes de esta historia, eran aún más pobres que los libreros.[25]

Bajo esta coyuntura, será usual que los pequeños impresores a la hora de editar textos breves (entre 1 y 6 pliegos, lo que equivale como máximo a una semana de trabajo) los manden componer a los aprendices, una forma de romper la mano, o los compaginen utilizando los momentos de poco trabajo y utilicen para ello tipos gastados y viejos, tacos medio rotos y papel de baja calidad. De ahí la cantidad de errores que encontramos en la mayoría de dichas ediciones (algo que he podido comprobar al editar textos teatrales posteriores a Juan del Encina y Naharro con estrofas faltas de versos, rimas incorrectas, orden de los versos cambiados, omisión del personaje que habla, etc.)[26]. Pero aún así, cual-

---

[23] Jaime Moll insiste en este aspecto al indicar que: «la edición española se encierra en su propio marco geográfico, sin arriesgarse a salir al exterior ni querer competir con los grandes centros editores franceses e italianos», «Del libro español del siglo XVI», en *El libro Antiguo Español…*, art. cit., pág. 328.

[24] Por ejemplo, «El cronista Martí de Viciana comprometió su patrimonio con el fin de hacer imprimir sus crónicas; su situación económica era tal que el ayuntamiento de Nules (elogiado por él en sus obras) le concedió una subvención», Philippe Berger, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, ed. cit., pág. 149.

[25] Anastasio Rojo Vega, «Manuscritos y problemas de edición en el siglo XVI», en *Castilla, estudios de literatura*, 19 (1994), págs. 129-57, la cita en pág. 129. Véanse también del mismo autor: «El negocio del libro en Medina del Campo», *Investigaciones Históricas*, 7 (1987), págs. 17-26; «Los grandes libreros españoles y de América», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 500 (1992), págs. 115-32; «Comercio e industria del libro en el Noroeste peninsular. Siglo XVI», *El libro Antiguo Español II. Actas del segundo Coloquio Internacional (Madrid)*, eds. M.ª L. López-Vidriero y P. M. Cátedra, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca-Biblioteca Nacional de Madrid y SEHL, 1992, págs. 425-30.

[26] Para la creación del género teatral, véase Miguel M. García-Bermejo, «Creación del impreso teatral: texto y práctica dramática», en *El libro Antiguo Español V. El escrito en el Siglo de Oro. Prácticas*

quier proceso de edición era metódicamente estudiado (el papel era muy caro), por lo que se analizaba lo publicado en otros lugares del país para decidirse por la reedición de una obra con contrastado o posible éxito, sabiendo, además, que no iban a abonar derechos de autor y mucho menos tener que paralizar las impresiones para posibles correcciones. Por lo que yo conozco, son muy pocos los casos en que en un mismo año salen diferentes ediciones de un texto de los que consideramos hoy en día como literarios. Siempre existe un periodo entre uno y cuatro años para su reedición y, si se dan, aparecen en otro reino para evitar el privilegio o en otro país, pero incluso así sin exceder las dos tiradas.

Haré una breve mención al comercio del libro, sobre todo en el ámbito castellano. Para Anastasio Rojo, a partir de 1530 la actividad comercial crece de forma espectacular. Son decenas los libreros que llegan y transforman Medina por lo que resta de siglo en el gran centro de ventas al por mayor, sobre todo en lo referente a importaciones, si bien Salamanca es el centro industrial del libro por excelencia. Por su parte, «Valladolid está incardinada con ambas poblaciones en función de encontrarse en ella el Tribunal de la Inquisición, permanentemente en la atención de libreros e impresores, y la Real Chancillería, a la que deben acudir tanto medianenses como salmantinos para la resolución de sus pleitos»[27]. La impresión de Burgos dependía de Salamanca y, más concretamente, de los Junta.

Por tanto, la interrelación de estas ciudades entre sí es muy estrecha, lo que nos puede hacer pensar que cualquier texto que saliera de alguna de las prensas de Salamanca, Burgos, Valladolid, Medina, y por qué no, Sevilla, eran inmediatamente conocidas por todos los libreros. En estas condiciones, pienso que no entra en la normalidad que salieran en nuestro país 4 ediciones (de las que tenemos testimonios reales) en 1554 del *Lazarillo de Tormes*. Algo más tuvo que suceder, aparte de ser un texto de indudable éxito, para que se diera dicha circunstancia editorial.

En un trabajo anterior sobre la *Celestina* hice un estudio sobre las 13 ediciones conservadas que estuvieron en circulación entre 1499-1520, aparte de las que no conservamos ningún ejemplar, pero que tenemos una cierta certeza que existieron. Lo que hace una producción difícilmente inigualable para cualquier texto de ficción de aquella época y supone un volumen en circulación de unos 7.000 ejemplares, eso haciendo un cálculo mínimo sin tener en cuenta las ediciones perdidas; si pensáramos en una media de 750 ejemplares por tirada y añadiéramos la ediciones perdidas pero muy probables, podríamos hablar de una circulación de 10.000-12.000 libros. ¿Qué público había en nuestro país capaz de consumir tantos ejemplares? Propuse y me reafirmo en que fue un texto pensado para el

y representaciones, ed. de J. Guijarro Ceballos, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca-Biblioteca Nacional de Madrid y SEHL, 1998, págs. 111-28.

[27] Anastasio Rojo Vega, «Comercio e industria del libro en el noroeste peninsular. Siglo XVI», en *El libro Antiguo Español I*, art. cit., págs. 425-30, la cita en pág. 425.

mundo escolar-universitario, con potencial suficiente para consumir tantas ediciones. Las similitudes del texto de *Celestina* con el del *Lazarillo* son bastante evidentes. Por ejemplo, de la *Comedia de Calisto y Melibea* en el plazo de un año o un poco más existen dos ediciones en Salamanca perdidas: una en 16 y otra en 21 actos; otra en Toledo, e inmediatamente otras dos en Sevilla y Burgos —o al revés—. Y me preguntaba entonces que «algo más tuvo que ocurrir en este periodo que va de 1500 a 1502 para que estuvieran en el mercado al menos cinco ediciones y todas ellas sin una clara filiación ecdótica»[28].

Tracé también la siguiente hipótesis de trabajo: «Posiblemente existió una *Comedia de Calisto y Melibea* breve circulando en la última década del siglo XV. Dicha comedia breve tuvo una cierta difusión, pero se reformula para la imprenta, alargándola y cambiando su intencionalidad, transformándola en consonancia con los nuevos tiempos y adaptándola a las nuevas corrientes filosóficas… una obra en definitiva que rompía moldes y modelos educativos anteriores,[29] de ahí su aceptación por un grupo de profesores y el rechazo por otro más arraigado al escolasticismo y a alguna rama del humanismo cristiano… Bajo estos planteamientos podemos encontrar un hilo conductor que va desde una época anterior al Manuscrito de Palacio y la versión impresa de 16 actos, con la aparición casi simultánea de varias ediciones puestas en letras de molde en el plazo breve de unos pocos años. Si se quiere presionar en el mundo docente, sólo hace falta tener poderes fácticos que apoyen una determinada opción para que las imprentas se pongan a trabajar y lleguen los suficientes ejemplares para invadir un mercado»[30].

Así pues, existen una serie de concomitancias entre estas dos obras maestras de la literatura española:

a) En su versión impresa, aparecen varias ediciones casi simultáneas en diferentes ciudades castellanas. Para la *Comedia de Calisto* 5 ediciones (dos de ellas perdidas) que irían desde 1499 (si es real dicha fecha) a 1501; para el *Lazarillo*, 4 en 1554.
b) No existe una clara filiación ecdótica para dichas primeras ediciones.
c) Ambas obras se amplían en un breve plazo. La *Comedia de Calisto* de 16 actos pasa a 21 en la *Tragicomedia*; el *Lazarillo* recibe interpolaciones en la edición de Alcalá que no poseen las de Burgos y Medina, y al año siguiente aparece la *Segunda parte del Lazarillo* con dos diferentes ediciones salidas de las prensas de Martín Nucio y Guillermo Simón en Amberes.

---

[28] J. L. Canet, «*Celestina: 'sic et non'*. ¿Un libro escolar-universitario?», art. cit., págs. 23-58, la referencia en pág. 38.

[29] Ottavio di Camilo, «Ética humanística y libertinaje», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. J. Guijarro Ceballos, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, págs. 579-98.

[30] J. L. Canet, «*Celestina: 'sic et non'*...», art. cit., pág. 46.

d) De ninguna de estas obras literarias, que yo sepa, se conservan contratos de edición ni privilegios (si bien en la edición de Amberes se cita un privilegio Imperial en la portada, que habría que contrastar en los archivos).
e) Las dos obras son voluntariamente anónimas, aunque en la *Celestina* Alonso de Proaza nos da alguna pista o mejor despistes sobre la posible autoría. Pero es reconocido por todos que los posibles autores fueron cultos.

No quiero repetir aquí mis reflexiones sobre la *Celestina* y los posibles editores, por lo que me ceñiré al *Lazarillo*. Un primer dato curioso es que salgan dos tiradas casi simultáneas, la primera en Alcalá «En casa de Salzedo librero, a veynte y seis de Febrero de Mil y Quinientos y Cinquenta y quatro Años» y dos días después la de Medina del Campo «a primero del mes de Março. Año de M.D. liii» de las prensas de los hermanos Mateo y Francisco del Canto. No sabemos con seguridad las fechas de las otras dos ediciones, pero la de Amberes no debería estar muy distante, pues un año después ya había sacado al mercado la *Segunda parte* el propio Martín Nucio.

El librero Atanasio de Salcedo, responsable de la edición de Alcalá, pasó por muchas dificultades económicas, como así aparece en los protocolos a causa de las deudas contraídas con Juan de Brocar. Su gran producción como editor tiene que ver con las Pragmáticas «que vendía en su librería y cuyas licencias adquiría previamente de los escribanos de cámara Francisco del Castillo, Domingo de Zabala y Blas de Saavedra… La única excepción está representada por las *Tragoediae decem* de Lucio Anneo Séneca, del 17 de octubre de 1552, en la que incluye una dedicatoria personal al Dr. Juan Ruiz, regente de la Cátedra menor de Santo Tomás entre 1550 y 1554… A partir del 26 de febrero de 1554 se nos presenta a la vez como librero e impresor. Tres obras en dicho año y otras diez entre el 2 de mayo de 1557 y el 2 de junio de 1560, completando su actividad en 1562 con una publicación característica del conjunto: pragmáticas, ordenanzas y similares. Junto a este tipo de obras un par de piezas literarias, el *Tratado muy devoto y provechoso llamado Preparatio mortis* del franciscano Francisco de Hevia (1558), la segunda edición del *Arte de canto llano* del maestro de capilla de Alcalá de Henares Melchor de Torres (1559) y una obra de más aliento, *La Primera parte de las Chrónicas de la Orden de los Frayles Menores* del franciscano Marcos de Lisboa (1560)»[31].

Por tanto, las obras realizadas como librero-impresor en el año de 1554, ya que no retomará la labor editorial hasta el año de 1557, se reducen a tres pequeños textos: el *Lazarillo*, en 8º con 46 folios, es decir 6 pliegos; el texto de Antonio de Guaras, *Relación muy verdadera… dirigida al Illustre S. Duque de*

[31] Julián Martín Abad, *La imprenta en Alcalá de Henares*, Madrid: Arco Libros, 1991, 3 vols, vol. I, pág. 86.

Alburquerque… En la que se trata en qué miserias bandos y muertes de grandes señores ha estado el Reyno de Inglaterra en 8º con 12 hojas, que equivale a un pliego y medio; y la obra: *Síguese siete romances sacados de historias antiguas de España* en 4º, 4 hojas, que equivale a un pliego. Es decir, que únicamente invierte en imprimir unos ocho pliegos, y una de dichas obras es curiosamente el *Lazarillo*, que se lleva la parte de la inversión más sustanciosa con seis pliegos. Estando mal económicamente, se me hace difícil entender que cayera en sus manos alguna edición anterior y se decidiera inmediatamente a publicarla, a no ser que supiera de antemano que la edición, que probablemente hubiera manejado y vendido en su librería, se hubiera agotado y existiera una amplia demanda.

La producción editorial del librero Mateo del Canto en colaboración con su hermano, el impresor Francisco, responsables de la edición de Medina, se reduce también a obras breves, si exceptuamos las de cariz religioso y de encargo. Las *Horas romanas en Romance*, de 1553, parece ser su primera colaboración, obra desconocida que pasó al Índice inquisitorial. En el año de 1554, unos días después del *Lazarillo*, saca la *Relación muy verdadera… al Illustre S. Duque de Albuquerque de Antonio d'Guaras* el 23 de marzo (16 hojas en 4º). Por encargo realizaron el *Manuale secundum usum sanctae Ecclesiae Pallantinae* y libros con probado éxito comercial, caso de la *Sexta parte del Abecedario espiritual de Fray Francisco de Osuna* también a finales de marzo del mismo año[32].

No es curioso que ambos impresores editen las mismas obras: la del *Lazarillo* y la *Relación de Guaras* en las mismas fechas (23 de marzo para la de los hermanos del Canto, 23 de abril para la del librero Salcedo)[33], siendo que ambos se dedican a otros menesteres, bien a la confección de pragmáticas, bien a textos religiosos de encargo, siendo mínima su producción de obras breves (cartillas, historias, pliegos de cordel, etc.).

El ejemplar de Burgos entra en el ámbito de la poderosa red de los Junta, por lo que su distribución sería inminente en la propia ciudad de Burgos y la de Salamanca para pasar casi de inmediato a las ferias castellanas. Algo similar

---

[32] Datos extraídos de Cristóbal Pérez Pastor, *La imprenta en Medina del Campo*, reedición de la edición de Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1895, ed. P. M. Cátedra, Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1992.

[33] Cristóbal Pérez Pastor, *La imprenta en Medina del Campo*, ed. cit, págs. 108-23, reproduce el texto, e indica dos reediciones: *Carta de nuevas de Antonio de Guaras: criado de la Serenissima…* (8º, 16 hs.) y *La coronación de la ínclita y serenissima reyna doña María de Inglaterra…* (4º, 4 hs.). El texto termina con una incitación para que los escritores reelaboren la noticia: «en manera que este reyno y esta mangnanima reyna han dado amplissima materia a los escritores que quisieren escribir», y los mismo ocurrirá con *La Coronación…* La *Carta* también la cita Sagrario López: *Carta de nueuas de Antonio de Guaras... al Illustre S. Duque de Alburquerque*, [s. l., s. i., s. a.: 1554?], 16 fols., 4º. *Boletín Informativo sobre las Relaciones de Sucesos Españolas en la Edad Moderna*, 4 (2000), en línea: <rosalia.dc.fi.udc.es/BORESU/boletin04.pdf>.

sucedería con la edición de Amberes, cuya relación comercial con el centro castellano era muy intensa. Pero aún así, haciendo un mero repaso a sus producciones, son muy pocos los textos breves que se conservan de estos impresores[34], participando más de la producción religiosa y de obras de más altos vuelos, sobre todo textos ya consolidados en el mercado nacional.

Como ya he adelantado antes, lo primero que preocupaba a los editores era establecer un sistema comercial bien organizado para distribuir su mercancía. Todas las ediciones del *Lazarillo* que conservamos forman parte del mismo circuito comercial. Medina del Campo era una de las ferias comerciales más importantes del Occidente europeo por su inmejorable situación geográfica de encrucijada de caminos y cañadas, que convertía a esta villa en un lugar estratégico situado a menos de una jornada de importantes ciudades castellanas como Valladolid, Zamora, Salamanca, Ávila y Segovia, siendo por tanto un lugar de paso obligado entre ellas y punto ineludible del importante eje comercial entre Toledo, Burgos y los puertos del Cantábrico. Así pues, los diferentes editores del *Lazarillo*, alguno de ellos con un estado no muy boyante económicamente, deberían conocer perfectamente las demandas del mercado y si una obra tenía peticiones suficientes para realizar una impresión a su costa, sobre todo porque las ediciones de Alcalá y Medina estarían al mismo tiempo en la ferias de Medina, que se celebraban en el mes de mayo y octubre. Si como proponen Francisco Rico, Jaime Moll, Alberto Blecua, etc., las ediciones existentes proceden de una edición impresa, ésta debería haber estado en las ferias anteriores de la ciudad de Medina, posiblemente en el mes de mayo u octubre de 1553. Pero, entonces habría una clara filiación ecdótica de las cuatro ediciones respecto a la perdida anterior, como propone Jaime Moll. Si no es así, habrá que pensar en otras posibles soluciones.

Si el *Lazarillo* tuvo ese inmediato éxito en la hipotética edición de 1553 (o anterior), según el parecer de Francisco Rico, para quien la edición de Junta sería una copia línea a línea de otra anterior suya,[35] ¿no resulta extraño que un editor-librero tan importante no pidiera un privilegio de impresión para rentabilizar su inversión? También cabría preguntarse cuáles fueron las razones para que no se imprimiera en otros centros editoriales especializados en literatura breve, caso de Sevilla, Zaragoza, Barcelona y Valencia,[36] pues las primeras ediciones salieron sin privilegio imperial. ¿O es que no tuvo ese éxito comercial realmente en todo

[34] Uno de ellos es *La vida del bienauenturado sant Amaro, y de los peligros q passo hasta que llego al Parayso terrenal*, Burgos: en casa de Juan de Junta, 1552, 10 hs., 4º, ya puesto en relación con el *Lazarillo* por Francisco Rico, «La princeps del *Lazarillo*. Título, capitulación y epígrafe de un texto apócrifo», en *Problemas del «Lazarillo»*, Madrid: Cátedra, 1988, págs. 113-51.

[35] Francisco Rico, *idem*.

[36] Posiblemente exista un *Lazarillo* valenciano, pero de fechas ya muy posteriores. *Vid*. Juan Montero, «Tras las huellas de un *Lazarillo* perdido (Valencia, Miguel Borrás, 1589)», *Studia Aurea*, 1 (2007), en línea: http://www.studiaaurea.com/articulo.php?id=44.

el territorio nacional, lo que implicaría que dicho libro se utilizara, por ejemplo, para el aprendizaje de la lectura por un grupo de profesores castellanos? Son preguntas que dejo en el aire.

Otro elemento a reflexionar es en el número de pliegos utilizados y el formato[37]. La edición de Medina sale con 64 folios, es decir ocho pliegos; las de Burgos y Alcalá con 47 y 46 folios, 6 pliegos, todas ellas en 8º; la de Amberes sale en 12º con 48 folios, es decir 4 pliegos. Por lo que sabemos sobre el proceso de edición y las reediciones en el Siglo de Oro español, lo más sencillo es mantener el formato y realizar una copia, casi línea a línea, del texto impreso. Otras posibles soluciones son las de reducir la cantidad de papel utilizado, bien suprimiendo algunos tacos xilográficos o grabados, bien reduciendo el formato del libro. En el caso del *Lazarillo*, queda claro que quien sigue estos planteamientos es Martín Nucio, quien al disminuir el formato a 12º reduce en dos pliegos el conjunto, lo que le permitiría poner en circulación su librillo con un 30% de reducción en el precio. Sin embargo, se me hace muy difícil pensar que la edición medianense incremente dos pliegos (si es realmente una reedición de un impreso en 8º, como se propone para la *princeps*), lo que implica de aumento de coste y la pérdida de competencia editorial.

No es mi intención en este trabajo dar soluciones al estema del *Lazarillo*, simplemente introducir nuevos elementos que puedan ayudar a una mejor comprensión sobre la producción editorial de los ejemplares conservados, que en este caso, al parecer, no siguen las pautas generales del mercado nacional de textos con editores y autores conocidos, como tampoco las siguió *Celestina*.

Pero aún así, no queda claro en el *Lazarillo* las causas por las que ciertos libreros e impresores, cuya trayectoria editorial no consistía en pliegos de cordel y pequeñas obras literarias, decidieran sacar simultáneamente una obra. Posiblemente necesitemos más estudios sobre la edición en el XVI y también estar abiertos a nuevas eventualidades. Pongamos, por ejemplo, que el texto del *Lazarillo* fuera una obra de juventud de algún afamado personaje, religioso o noble. Las primeras atribuciones de su autoría en el tiempo se dieron a Fray Juan de Ortega y a Diego Hurtado de Mendoza[38]. Si su autor fuera un religioso jerónimo, como el propuesto Fray Juan de Ortega, lo más normal es que no intentara publicar su obra y que fuera algún amigo quien tuviera una copia y decidiera darla a algún librero para su posible publicación; en dicho caso la filia-

[37] *Vid*. Jaime Moll, «Hacia la primera edición del *Lazarillo*», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, art. cit.

[38] Alberto Martino, *Il «Lazarillo de Tormes» e la sua ricezione in Europa (1554-1753)*, 2 vols., Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafi ci Internazionali, 1999, vol. 1, págs. 183-241. Véase, además, Pedro Martín Baños, «Nuevos asedios críticos al *Lazarillo de Tormes II*», en *Per Abbat,* 4 (2007), págs. 7-32, ed. en línea: http://www.etclibros.es/n4/001_1.pdf.

ción textual sería: a partir de un manuscrito (posiblemente copia del autógrafo) se realizaría un original de imprenta y de éste el primer texto impreso, del que procederían las siguientes reediciones. Si por el contrario imaginamos que el autor es el noble Diego Hurtado de Mendoza, posiblemente tendría mucho cuidado para que dicho texto saliera en imprenta anónimo, por ser obra poco adecuada a su rango. Pero si sus amigos le incitaran a su publicación, ¿no pondrían en marcha sus relaciones e influencias para que saliera inmediatamente impresa y cualquier librero estaría orgulloso de realizar la impresión? ¿No es un reclamo seguro, aunque sea a *sottovoce*, que se atribuya un texto a un gran personaje? ¿No podría dar su manuscrito a algún secretario o profesional de la edición para que preparase uno o diferentes originales de imprenta y éste incorporase, según era la moda, un nuevo título e incluso los epígrafes de las diferentes partes o tratados? Si fuera así, podríamos entender las diferentes ediciones casi simultáneas y sin una clara filiación ecdótica y también que algunos libreros e impresores no especializados en libros literarios se embarquen en este menester. Son un par de ejemplos sobre la probable trasmisión textual del *Lazarillo*, igualmente válidos para pequeñas obras más o menos populares, pero por supuesto que existen muchas más posibilidades. Lo aquí expuesto son simples conjeturas que habrían de probarse y ratificarse con documentación extraída de protocolos y archivos. También podría dar mucha más luz a la crítica textual y a la recepción de los textos literarios el rastreo de los archivos notariales para la realización de una Historia de la Edición en España, lo que aportaría un mejor conocimiento de la intervención o no de los autores en el proceso editorial, sobre todo en la época que va desde el nacimiento de la imprenta hasta 1558.

Lo que he intentado resaltar en este artículo es que hubo un grupo de obras en las que sus autores no participaron de su impresión, siendo los editores los que a través de un manuscrito o de varios, de forma conjunta o independientemente, decidieron invertir económicamente para una posible ganancia editorial, modificando los textos, añadiendo titulillos, cambiando incluso el propio título de la obra[39], creando modelos literarios con diseños de portadas sugerentes e identificativas del género e incluso, ¿por qué no? reduciendo o ampliando el texto si es necesario para que quepa en un número determinado de pliegos impresos.

[39] Francisco Rico es tajante a este respecto, opinión de la que participo: «La conclusión se diría ineludible: título general y epígrafes salen de la misma pluma; y uno y otros, por tanto, son igualmente falsos, en ninguno tuvo el autor ni arte ni parte», «La princeps del *Lazarillo*. Título, capitulación y epígrafe de un texto apócrifo», art. cit., pág. 137.

UAM Ediciones

LA IMPRENTA MANUAL Y LOS TEXTOS POÉTICOS

TREVOR J. DADSON
(Queen Mary, Universidad de Londres)

Hace ya exactamente cuarenta años Antonio Rodríguez-Moñino publicó un librito que hizo fama inmediatamente: *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII* (Madrid: Castalia, 1968). En él el bibliógrafo extremeño resaltó un hecho que hasta entonces había pasado bastante desapercibido: la mayor parte de la poesía áurea circuló no mediante versiones impresas sino por vía de los manuscritos, y, dentro de este panorama, destacaba la falta de ediciones impresas en vida de los mejores poetas de la época, tales como Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo y un largo etcétera. Ante tal panorama Lope de Vega, con múltiples ediciones de sus obras impresas durante su larga vida, parece un caso aislado, una excepción a la regla de la no impresión. Hace unos pocos años yo intenté contrarrestar un poco esta visión tan demasiado rígida que nos proporcionó Rodríguez-Moñino[1]. Evidentemente, mucha poesía circulaba manuscrita en el Siglo de Oro y es un hecho innegable que nos falta la edición impresa en vida de muchos poetas mayores. Sin embargo, hubo muchas maneras por las que una versión impresa podía llegar al público y no sólo mediante una edición de las 'obras completas'. Las antologías, por ejemplo, o los muchos cancioneros, romanceros y pliegos sueltos hicieron llegar al público versiones

[1] Trevor J. Dadson, «The Dissemination of Poetry in Sixteenth-Century Spain», *Journal of the Institute of Romance Studies*, 8 (2000 [2003]), págs. 47-56.

Edad de Oro, XXVIII (2009), págs. 73-104

impresas de poemas de, por ejemplo, Góngora y Quevedo, y no sólo sus romances, sin hablar de poetas como Salinas que no conocieron ediciones impresas jamás: ¡ni en vida ni después!

No obstante estos ligeros reparos a la tesis de Rodríguez-Moñino, es evidente que el manuscrito seguía jugando un papel muy importante en el Siglo de Oro, incluso un siglo y medio después de la aparición de la imprenta manual. Y es la relación entre la imprenta manual y el manuscrito a la que quiero dedicar este trabajo.

Como es bien sabido, una vez que el autor hubiese entregado a la imprenta para su posterior impresión su 'original', digamos autógrafo (aunque no tenía por qué haberlo sido, ya que podía haber encargado una copia a un amigo, o secretario, o copista profesional), este 'original' carecía de todo valor y solía desaparecer del escenario, de ahí que nos queden muy pocos autógrafos u originales del autor. Este manuscrito pasaba a un copista profesional que preparaba la copia para la imprenta que se denomina el original de imprenta[2]. Es este 'original' el que utilizan los componedores para preparar el texto impreso –el bien conocido proceso de 'contar el original'–. Como el autor sabía que su 'original' tenía la vida muy corta una vez que hubiera cruzado el umbral de la imprenta, y que la imprenta imponía sus propias reglas de ortografía, acentuación y puntuación, no se molestaba normalmente en puntuar su copia[3]. Puesto que tan pocos de estos manuscritos han sobrevivido para llegar a nosotros, es difícil estudiar su formato, su contenido, su disposición en la página, etc., para saber exactamente cómo el autor preparaba su propio texto. Sin embargo, en algunos pocos casos tenemos ejemplares de textos manuscritos que no llegaron a imprimirse pero que a todas luces fueron preparados para tal fin.

Un caso muy interesante es el del poeta madrileño Gabriel Bocángel y Unzueta. A diferencia de muchos de sus contemporáneos (y en contra de la tesis de Rodríguez-Moñino), Bocángel fue asiduo en llevar sus obras a la imprenta,

---

[2] Como ha dicho muy acertadamente Sonia Garza Merino: «lo más corriente es que consista en una puesta en limpio del autógrafo o borrador realizada por un copista profesional. La transcripción de un texto con el fin de obtener una reproducción de mayor calidad, invalidaba el borrador que servía de modelo; por eso apenas existe rastro alguno de las primeras versiones del autor» («La cuenta del original», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, ed. F. Rico, Valladolid: Fundación Santander Central Hispano, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, págs. 65-95 [pág. 65]).

[3] Sobre lo que pasaba a los textos una vez dentro de la imprenta, *vid*. Trevor J. Dadson, «El autor, la imprenta, y la corrección de pruebas en el siglo XVII», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, I (1984), págs. 1053-68; «La corrección de pruebas (y un libro de poesía)», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, ed. F. Rico, Valladolid: Fundación Santander Central Hispano, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, págs. 97-128; «Entre componedores y correctores», en *Imprenta, libros y lectura en la España del Quijote*, ed. J. M. Lucía Megías, Madrid: Ollero y Ramos, 2006, págs. 225-42; y Sonia Garza Merino, *Manuscritos e imprenta*, Tesis doctoral sin publicar de la Universidad de Alcalá de Henares, 2004.

UAM Ediciones

desde sus *Rimas y prosas* de 1627 hasta la *Relación panegírica* de 1653. Como dependía del mecenazgo de príncipes y nobles para vivir y sustentar a su numerosa familia, la impresión de sus obras con la consabida dedicatoria a alguno de ellos le traía muchos beneficios económicos[4]. Aun así, dejó algunas obras manuscritas, sin imprimir, tales como: *Quintiliano respondido* (1647), *La Perla de dos Orientes* (1651), y *Consejos cristianos, morales y políticos* (¿1650-58?). De las dos primeras nos han quedado versiones autógrafas que a todas luces fueron preparadas para la imprenta: tienen portada, a veces dedicatoria, aprobaciones y censuras, y un texto muy cuidado, con una letra muy regular y clara, sin tachaduras ni correcciones (Láminas I-VIII). Tienen la ventaja de mostrarnos un posible original de autor (un pre-original de imprenta) en estado prístino, antes de que lo empezaran a manipular los operarios de la imprenta o el mismo autor, la versión que Bocángel habría entregado a la imprenta pero que por razones desconocidas no hizo[5].

Sin embargo, no es de estos manuscritos que quiero hablar ahora, sino del mucho más interesante y complicado *El Cortesano español* (¿1650?), poema que representa un estado mediano entre la versión manuscrita y la versión impresa, ya que tenemos ambas de este poema. Un estudio de estas relaciones nos mostrará, espero, cómo se puede utilizar la disposición impresa de un texto para calibrar la importancia y lugar de un manuscrito. Me explico. *El Cortesano español* es sin duda el texto más popular de Bocángel y con mucha diferencia. Hasta la fecha conocemos la existencia de siete versiones impresas más unas veintiséis manuscritas, una de ellas autógrafa. La primera edición impresa que se conoce data de 1655 de la imprenta mejicana de la Viuda de Bernardo Calderón; le sigue una edición impresa en Valencia por Jerónimo Vilasagra en 1666, «de orden del Excelentísimo Señor Marqués de Astorga». Hubo también una edición peruana impresa en Lima por Juan Joseph Cossío en 1732, durante mucho tiempo el único texto impreso que se conocía de esta obra[6].

Es evidente que la edición mejicana de 1655 no puede ser la primera edición del poema; ésta tiene que haberse impreso en Madrid y probablemente hacia 1650. Bocángel empezó a escribir *El Cortesano español* hacia finales de la década de 1640, si no antes. En la *Epístola dedicatoria* del *Quintiliano respondido*, dirigida al duque de Sessa el 16 de diciembre de 1647, el poeta habla de «los borrones de

[4] Sobre la figura del poeta profesional en una época donde aún predominaba la del noble amateur, *vid*. el excelente libro de Javier Jiménez Belmonte, *Las 'Obras en verso' del Príncipe de Esquilache*, Woodbridge: Tamesis, 2007.

[5] Para más sobre estos autógrafos de Bocángel, *vid*. Dadson, art. cit., 2006.

[6] Para la lista completa de textos, tanto impresos como manuscritos, de *El Cortesano español*, *vid*. Gabriel Bocángel y Unzueta, *Obras completas*, ed. T. J. Dadson, 2 vols., Madrid: Universidad de Navarra-Editorial Iberoamericana-Vervuert, 2001, págs. 37-41.

UAM Ediciones

mi *Cortesano* que en ocios de mi profesión y mayores estudios he trabajado en beneficio de la noble juventud española»[7], borrones que había mandado al duque para su consideración y censura. Luego, en una carta a su amigo aragonés Juan Francisco Andrés de Uztarroz escrita el 6 de marzo de 1649 le dice que espera poder mandarle pronto a su común amigo fray Jerónimo de San José «alguna obra mía presto, no de historia, sino sagrada, política y moral»[8], descripción que se ajusta muy bien a *El Cortesano español*, teniendo en cuenta el subtítulo que le da Bocángel en su autógrafo: «El Cortesano español con ilustraciones y aforismos sagrados, políticos y morales» (Lámina IX). Finalmente, en una carta escrita a Bocángel por el duque de Sessa hacia finales de julio de 1649, éste apunta: «No quisiera tener molestado a V.m., que sólo suyo me ha quedado de Cortesano conocer que lo puedo hacer»[9], que podría ser una velada referencia a la obra. De esta versión saldría la primera edición impresa, probablemente de hacia 1650 y seguramente de Madrid (lugar de residencia de Bocángel), edición que hasta ahora no ha llegado a nosotros. Un ejemplar de esta edición cruzaría el Atlántico poco después y de él ha de derivar la edición mejicana de 1655 (Lámina XII). En ese momento el poema se titulaba casi seguramente *El Cortesano*: título de la edición mejicana y de los borrones de Bocángel referidos arriba. Y tenía 124 estrofas.

Poco después de la primera edición madrileña de su poema, y debido seguramente a su éxito (de ahí que no nos quede ningún ejemplar), Bocángel se puso a preparar una segunda edición. Esta versión tenía 126 estrofas y es representada por el autógrafo que ha sobrevivido. El autógrafo se encuentra hoy día en la Biblioteca de la Universidad de Cambridge[10]. Fue comprado en junio de 1973 de la subasta de la biblioteca del gran bibliófilo inglés Sir Thomas Phillipps y forma parte de un manuscrito titulado *Poesías serias y morales a varios asumptos*. Edward Wilson, que describió el manuscrito para la Casa de Subastas Sotheby, creía probable que hubiera pertenecido antes de Phillipps a los marqueses de Astorga, y que formara parte de su gran biblioteca que fue dividida y subastada a principios del siglo XIX, con muchos manuscritos vendidos en Londres por el librero Thorpe y comprados por Phillipps[11]. Si esto es verdad, y todo indica que lo es, tenemos un eslabón directo entre el autógrafo perteneciente a la Casa de Astorga y la edición impresa en Valencia en 1666 a instancias del entonces marqués de Astorga, don Antonio Pedro Sancho Dávila

---

7 Bocángel, *op. cit*., pág. 869.

8 Bocángel, *op. cit*., pág. 1417.

9 Bocángel, *Obras completas*, pág. 1453.

10 University Library, Cambridge [ULC], ms. Add. 7946, item v.

11 *Bibliotheca Phillippica. Catalogue of French, Spanish and Greek Manuscripts and English Charters*, New Series, Part IX, London: Sotheby & Co., 25-26 June 1973, pág. 169.

UAM Ediciones

y Osorio, Virrey de Valencia durante los años en que fue impreso allí[12]. El que esta edición tenga el mismo título —*El Cortesano español*— que el autógrafo es otra señal de su común procedencia, ya que el título del poema es el que más cambios y variantes sufre a lo largo de los años.

De lo que no puede haber duda es que el autógrafo fue preparado para la imprenta: tiene portada con el título, el nombre del autor y sus cargos burocráticos (Lámina IX), y el texto está dispuesto con mucho cuidado y regularidad con cuatro estrofas por página, numeradas (Lámina XI). Además, tiene una declaración (en el fol. 1^{v}) del autor de gran interés, ya que sugiere que la ansiedad de algunos amigos por ver impreso el texto «le han hecho salir intempestivamente del estudio del autor» (Lámina X); es decir, que no lo había acabado del todo, a su gusto.

La disposición del texto —cuatro estrofas por página, todas numeradas— recuerda inmediatamente la edición mejicana de 1655, y sugiere que así fue la madrileña, la primera, de hacia 1650 (*vid*. Láminas XI y XIII). Esta disposición desaparece después de la edición de 1655, pues aunque la valenciana de 1666 deriva casi seguramente del autógrafo de Bocángel, no sigue la misma disposición de la página: las estrofas están en dos columnas, seguramente para ahorrar papel y, por tanto, costes (Lámina XIV). Si el autógrafo tiene dos estrofas más que la edición mejicana de 1655 (estrofas 123 y 125), tiene uno más que la valenciana de 1666 (estrofa 116). Es decir, Valencia 1666 incorpora los cambios hechos a la primera edición (representada hoy día por la de Méjico 1655), pero inexplicablemente, y tal vez por error, deja fuera la estrofa 116 que sí se encuentra en Méjico 1655.

Hasta que no encontremos un ejemplar de la primera edición madrileña de hacia 1650, el autógrafo de *El Cortesano español* representa el mejor texto de que disponemos y ayuda a esclarecer lo que pasó al texto entre sus borrones de la década de 1640, la edición de 1650 (reimpresa en Méjico en 1655, pero seguramente con erratas y cambios) y la edición impresa de Valencia de 1666.

[12] Las piezas de que consta el manuscrito tienen que ver mayoritariamente con Antonio Pedro Sancho Dávila y Osorio, X marqués de Astorga y IV marqués de Velada a mitades del siglo XVII (murió en 1689), y probable dueño de este manuscrito (*vid*. *Bibliotheca Phillippica*, págs. v-vi). Instrumental en la impresión de la edición valenciana de 1666 fue el poeta Francisco de la Torre y Sevil, que en estos años servía al marqués en Valencia. Cuatro años después, en 1670, la Torre y Sevil reimprimió el texto de esta edición en su antología *Delicias de Apolo*. *Recreaciones de Apolo ... Hechas de varias poesias de los Mejores Ingenios de España*, Madrid y Zaragoza, 1670. Sobre las relaciones literarias entre Bocángel, la Torre y Sevil y el marqués de Astorga, *vid*. *Avisos a un Cortesano*. *An Anthology of Seventeenth-Century Moral-Political Poetry*, ed. T. J. Dadson, Exeter: Hispanic Texts, 1987, págs. viii-ix y Dadson, *La Casa Bocangelina: Una familia hispano-genovesa en la España del Siglo de Oro*, Pamplona: EUNSA, Anejos de RILCE 7, 1991, págs. 146-7. Para más sobre los marqueses de Astorga y su coleccionismo y patronato durante los siglos XVI y XVII, *vid*. Manuel Arías Martínez, *El marquesado de Astorga, siglos XVI y XVII. Arquitectura, coleccionismo y patronato*, 2 vols., Zamora: Ediciones Monte Casino-Centro de Estudios Astorganos 'Marcelo Macías', 2005.

El que fuese un texto manuscrito claramente preparado por Bocángel con la intención de llevarlo a la imprenta también le da cierta autoridad a la hora de editar el texto de este poema tan popular en su época.

Si Bocángel, aparte de los ejemplos estudiados arriba, fue por lo general asiduo en llevar sus obras a la imprenta, uno que no lo fue desde luego es don Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas y Ribadeo y marqués de Alenquer. Salinas no dejó ninguna edición impresa de su obra, situación que ha durado hasta nuestros días. Pero esto no quiere decir necesariamente que Salinas no tuvo interés en ver su obra impresa y salvada así para la posteridad. De su obra nos quedan algunos manuscritos de suma importancia que nos pueden ayudar a desentrañar la historia y la cronología de sus textos poéticos, la autoridad que deberíamos conceder a cada uno de ellos y la posibilidad de establecer el canon de su obra. De nuevo, echaremos mano de las características de la imprenta para calibrar esta empresa.

De los siete principales manuscritos o cancioneros de la obra poética de Salinas, tres son los que nos interesan en particular: ms. 75/122Z (*olim* Phillipps ms. 2483) de la Biblioteca Bancroft, Berkeley, Universidad de California: *Obras de don Diego de Silva y Mendoza Conde de Salinas*;[13] BNE ms. 3657, fols. 103r-29v;[14] HSA ms. B2460: *Obras del Ex[celentísi]mo Señor D. Diego de Silua y Mendoza. Duque De francavila. Marques De Alenquer. Conde de Salinas y Riuadeo. Señor Del Ralengo y Guimarais. De la Orden De Alcantara Comendador De Herrera. Del Consejo De estado De Su Mag[esta]d y su vehedor De facienda Virrey y Capitan General Del Reyno de Portugal Mi S[eño]r*[15]. En un trabajo reciente, he intentado establecer el orden de compilación de estos manuscritos que entre sí contienen la mayor parte de la obra en verso de Salinas[16].

El primero fue el manuscrito que hoy se encuentra en la Biblioteca Bancroft de la Universidad de California, curiosamente otro manuscrito que perteneció a Sir Thomas Phillipps; de su procedencia desgraciadamente no sabemos nada, aunque sospecho que pudo haber sido el manuscrito tantas veces nombrado que se hallaba en la Casa Ducal de Híjar a finales del siglo XVII[17]. Fue compilado,

[13] Manuscrito descrito por Edward M. Wilson en *Bibliotheca Phillippica*, pág. 176.

[14] Manuscrito descrito en *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, 6 vols., Madrid: Arco/Libros, 1998-2003, I, págs. 380-98.

[15] Manuscrito descrito en Antonio Rodríguez-Moñino y María Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America (siglos XV, XVI y XVII)*, 3 vols., New York: The Hispanic Society of America, 1965-66, II, págs. 429-34.

[16] *Vid*. Trevor J. Dadson, «Editing the Poetry of don Diego de Silva y Mendoza, Count of Salinas and Marquis of Alenquer», *Bulletin of Hispanic Studies*, 85 (2008), págs. 285-331.

[17] *Vid*. Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana sive Hispanorvm*, 2 vols., Romæ: ex Officina Nicolai Angeli Tinassii, 1672, II, pág. 321. Phillipps también lo compró al librero Thorpe, pero no se sabe si era uno de los muchos manuscritos pertenecientes a la Casa de Astorga que aparecieron en el mercado londinense en la década de 1820. Para más sobre este manuscrito y su procedencia, *vid*. Dadson, art. cit., 2008, págs. 305-6.

creo, entre 1605 y 1610. Tiene en la primera página un sencillo título: OBRAS DE DON / DIEGO DE SILVA / Y MENDOZA CONDE DE / SALINAS, seguido del primer soneto en la misma página (Lámina XV). Los poemas se siguen uno tras otro sin ningún intento de conseguir una disposición estética como sería, por ejemplo, un soneto por página (como pasó en los otros manuscritos). El copista, previsiblemente algún secretario u oficial de Salinas, obviamente no preparaba ningún manuscrito para un fin determinado: sólo quería hacer una copia de los poemas que le habían pasado y ahorrar papel. Sin embargo, es un manuscrito que si no revela la influencia de la imprenta en la disposición estética de los poemas sí la revela en otras cosas, como son los reclamos que se encuentran desperdigados por él. Por lo general, los manuscritos no requieren ni muestran ningún reclamo: el reclamo es un artilugio de la imprenta para ayudar al componedor a organizar correctamente y en el debido orden las páginas del texto cuando entran en la forma. ¿Qué hacen entonces los reclamos en un manuscrito que no fue preparado para la imprenta, y, aunque lo fuera, seguirían careciendo de sentido, ya que difícilmente habrían correspondido al texto impreso?[18]. La respuesta es, creo, bastante sencilla aunque no tan evidente. El copista en la primera parte del manuscrito, páginas 15 a 16, se equivocó e incluyó dos sonetos que no eran de Salinas sino de Cervantes, quizás porque se encontraban entre los originales de Salinas que iba copiando; seguramente los había copiado Salinas para su propia diversión. El copista había terminado su trabajo para ese día en la parte superior de la página 15 poniendo el título SONETO. Cuando volvió al día siguiente o cuando fuera, cometió la equivocación y copió los dos sonetos de Cervantes en lugar de los de Salinas que deberían figurar allí. Luego siguió con los sonetos del propio Salinas. Alguien le indicaría el error y a partir de ese momento, siempre que tenía que dejar la copia, indicaba con un reclamo el texto que venía después. Por tanto, encontramos reclamos al pie de las páginas 24, 26, 30, 50, 58, 68, 74 y 84 (ejemplos en las Láminas XVI y XVII). Es posible que estos reclamos nos indiquen el ritmo de trabajo del copista, dónde había llegado en su copia cada vez que decidía tomar un descanso.

La siguiente compilación de la poesía de Salinas se encuentra en el BNE ms. 3657, recogida nos parece hacia 1610. Curiosamente, el copista es el mismo, pero la apariencia del manuscrito cambia por completo. Aparte de contener más poemas que el anterior, es un manuscrito bastante más cuidado con una clara disposición y organización de los textos, como se ve con los sonetos, que siguen un modelo bien conocido de textos poéticos impresos (Láminas XVIII y XIX).

[18] Curiosamente, Baltasar Gracián utilizó reclamos en el manuscrito autógrafo de *El Héroe* (BNE ms. 6643). No se encuentran en todas las hojas, ni se ajustan siempre con la palabra que aparece al principio de la hoja siguiente, ni tampoco le sirvió en todos los casos para evitar un mal ordenamiento de las hojas del texto, teniendo el autor que poner en un momento el aviso «dos ojas después» (*vid*. *El Héroe de Baltasar Gracián*, ed. A. Egido, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2001, fol. 15^{v}).

UAM Ediciones

Desafortunadamente, nos falta el primer folio de los poemas de Salinas en este manuscrito, por lo que no tenemos el título de la colección ni los tres primeros sonetos. Sin embargo, es evidente que BNE ms. 3657 representa un estado más avanzado que Phillipps en la génesis de la obra saliniana y que fue preparado con vistas a una futura impresión.

El mejor manuscrito de la obra de Salinas es sin duda alguna el HSA ms. B2460. Contiene un total de 91 poemas auténticos y fue compilado hacia 1621-22. Además, está claro que el copista trabajaba directamente con originales de Salinas: la letra del poeta, al igual que la de su célebre madre la princesa de Éboli, no es nada fácil de leer y entender. En particular, tenía la costumbre de elidir la vocal 'e' del auxiliar 'he' con la 'e' precedente o siguiente, si la hubiera; por tanto, el primer verso del poema «Yo he hecho lo que he podido» se escribiría así: «Yo echo lo que podido», con el auxiliar 'he' subsumido en 'echo' y 'que', exactamente como aparece en esta copia, págs. 66-68 (Lámina XX). En fin, que el copista escribió exactamente lo que veía delante, lo que habría sido tarea bastante ardua sin al mismo tiempo intentar entender el poema y re-escribir los versos en un español más 'normal'. Al igual que el BNM ms. 3657, este manuscrito parece que también fue preparado para la imprenta. Tiene portada con todos los títulos nobiliarios de Salinas (Lámina XXI), un índice o tabla de primeros versos, ordenados alfabéticamente (Lámina XXII), y una cuidada disposición de los poemas en la página (Lámina XXIII). A diferencia de BNE ms. 3657, aquí los sonetos ocupan una página cada uno con las estrofas separadas por un espacio, otra práctica habitual de la imprenta, como vemos con este soneto de Bocángel, de *La lira de las Musas* [¿1637?] (Lámina XXIV).

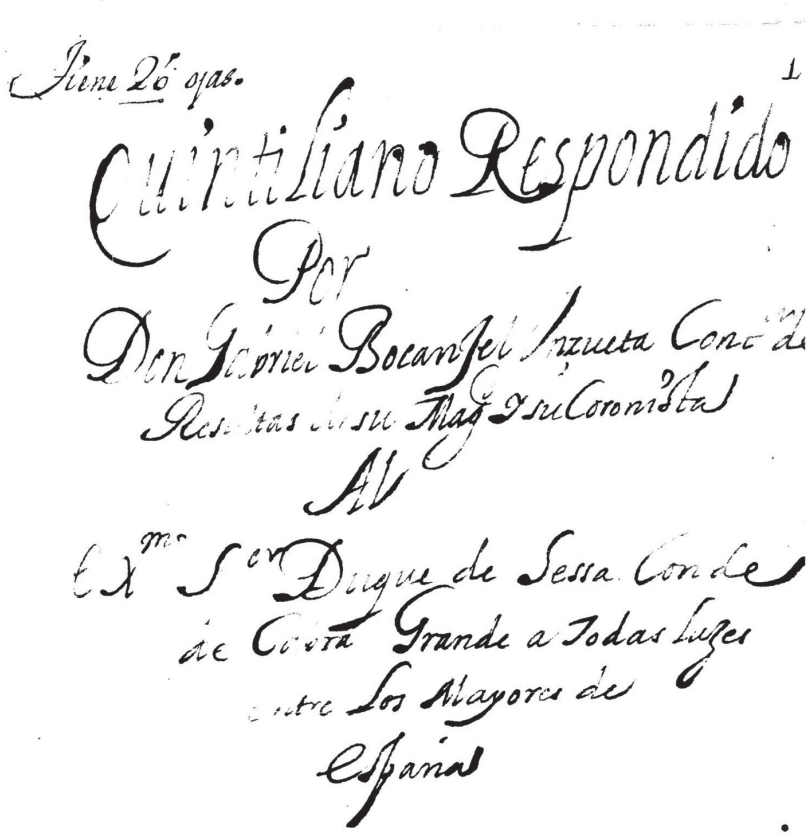
En resumen, un estudio de los manuscritos de Bocángel y Salinas a la luz de las prácticas de la imprenta manual, o sea, como si hubieran sido preparados para ser impresos, nos puede ayudar mucho a calibrar o determinar su autenticidad e importancia en la difícil tarea de poner orden a la obra de un poeta, en el caso de Salinas, que no nos dejó ningún impreso ni manuscrito autógrafo, pero que sí dejó mediante las copias hechas por sus secretarios los materiales necesarios para poderlo hacer.

Si en los orígenes de la imprenta los primeros impresos, o incunables, intentaban imitar la disposición, formato y apariencia de los manuscritos (incluso hasta el extremo de incluir mayúsculas iluminadas) que sus lectores conocían, para el siglo XVII pasaba lo contrario: ahora se trataba de que los manuscritos imitasen en lo posible la apariencia de los impresos que sus lectores de entonces conocían mejor[19]. Los ejemplos que he traído aquí demuestran, espero, ese interesante cambio de perspectivas.

[19] Pensemos en los ejemplos del manuscrito Chacón (para la poesía de Góngora) o el manuscrito que Faria e Sousa preparó para el Conde de Haro (BNE ms. 3992).

UAM Ediciones

APÉNDICE


Tiene 26 ojas. 1

Quintiliano Respondido

Por

Don Gabriel Bocangel Sotomayor Conde de

Rosetas Criado de su Mag.d y su Coronista

Al

Ex.mo S.or Duque de Sessa Conde

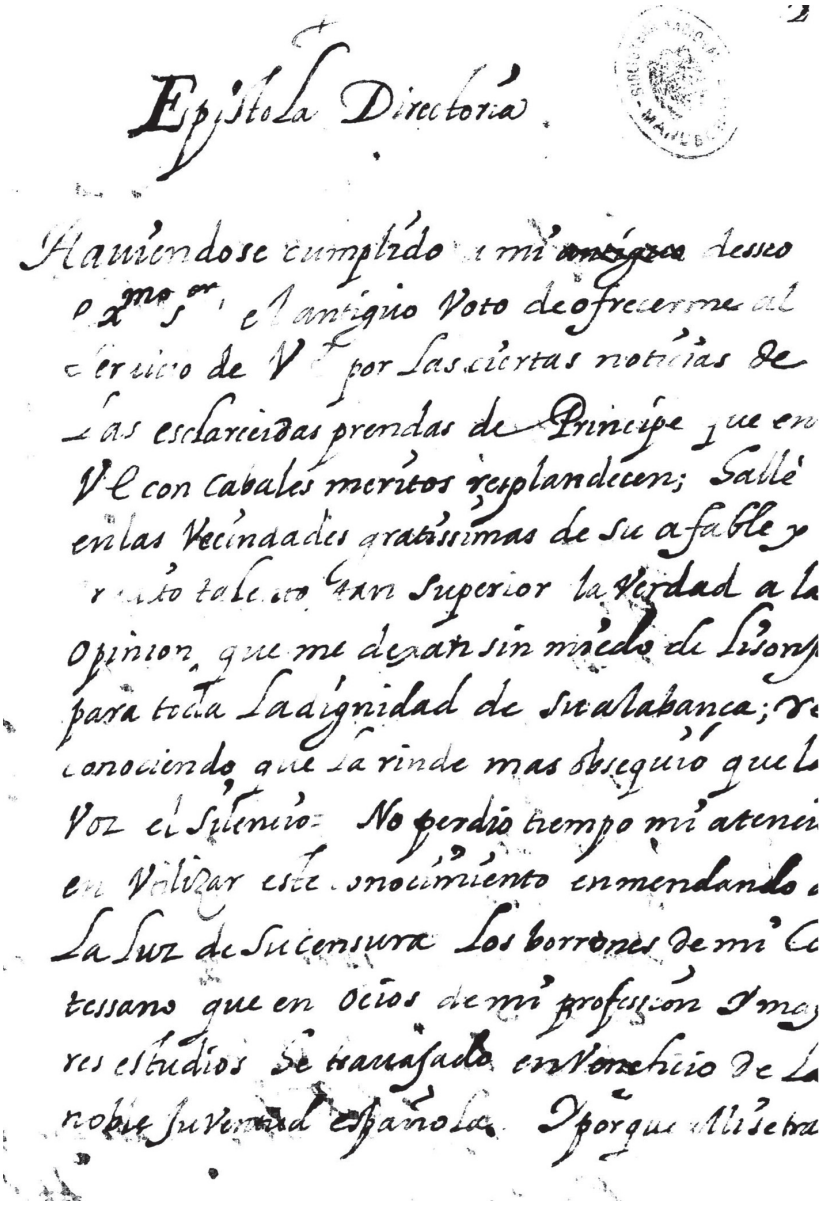
de Cotra Grande a Todas luzes

entre los Mayores de

España

1. Gabriel Bocángel, *Quintiliano respondido*, portada (BNE ms. 18.657/17), reproducida con permiso de la «Biblioteca Nacional de España»

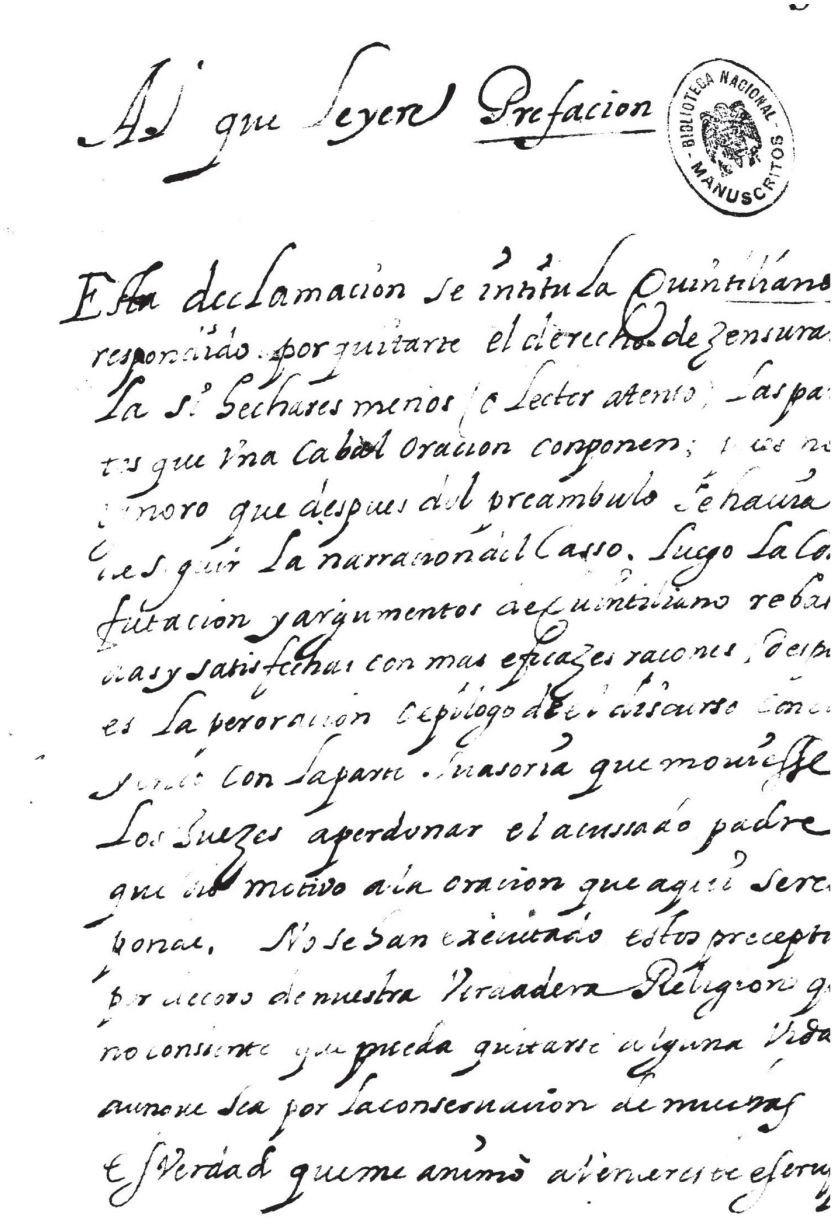
UAM Ediciones



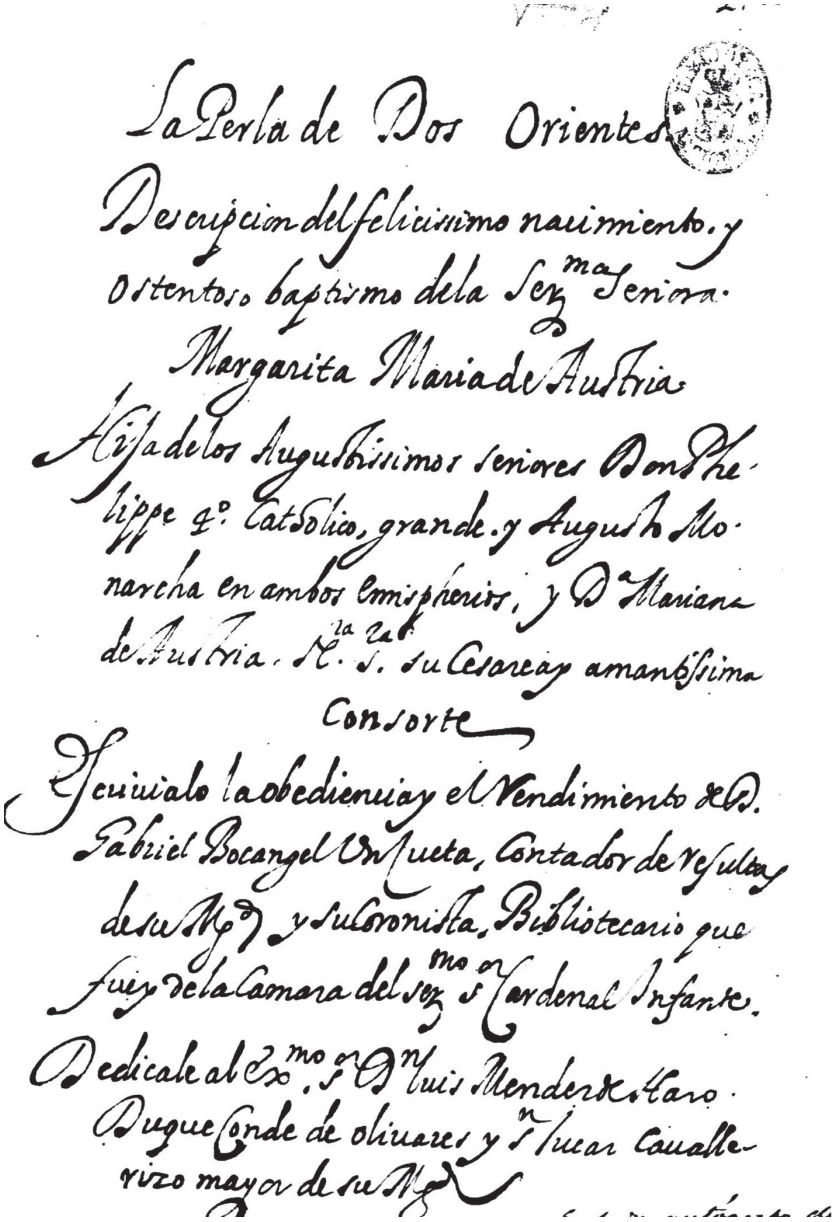
Epístola Directoria.

Haviendose cumplido a mi antiguo deseo
o x^mo s^or el antiguio Voto de ofrecerme al
servicio de V^s por las ciertas noticias de
las esclarecidas prendas de Principe que en
Vl con Cabales meritos resplandecen; Salle
en las Vecindades gratissimas de su afable y
rendido talento tan Superior la Verdad a la
Opinion, que me dexan sin medo de Lisonj
para toda la dignidad de su alabanca; re
conociendo que la rinde mas obsequio que la
Voz el Silencio. No perdio tiempo mi atenci
en Validar este conocimiento enmendando
la Luz de Su censura los borrones de mi Ce
tessano que en Ocios de mi profesion Ymag
res estudios se ocupado en Vosotros de La
noble Suversad Espanola. Porque Alisebra

2. Gabriel Bocángel, *Quintiliano respondido*, preliminares, fol. 2r
(BNE ms. 18.657/17), reproducido con permiso de la «Biblioteca Nacional de España»



3. Gabriel Bocángel, *Quintiliano respondido*, preliminares, fol. 3r
(BNE ms. 18.657/17), reproducido con permiso de la «Biblioteca Nacional de España»

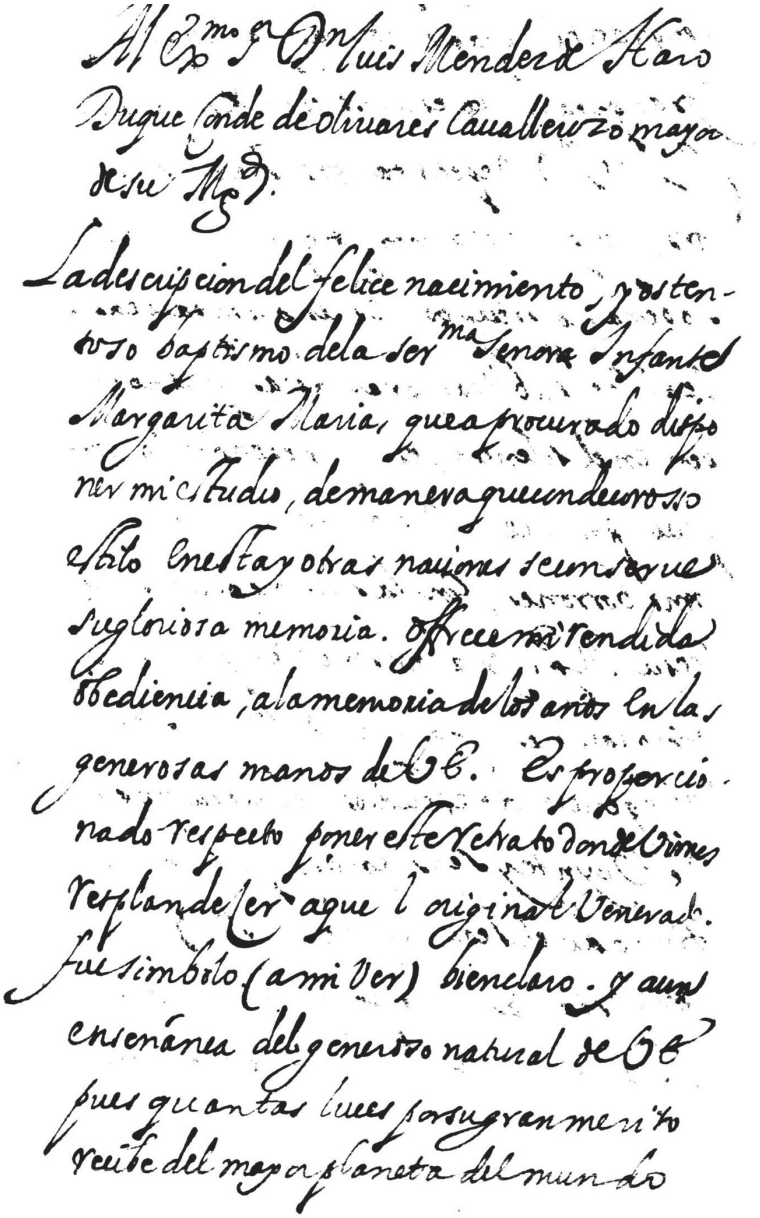

La Perla de Dos Orientes.

Descripcion del felicissimo nacimiento, y
ostentoso baptismo dela Sez.ma Seniora.
Margarita Maria de Austria
Hija de los Augustissimos Seniores Don Phe-
lippe 4.o Catolico, grande, y Augusto Mo-
narcha en ambos Emisphenios, y D.a Mariana
de Austria. N.la S.a su Cesarea y amantissima
Consorte

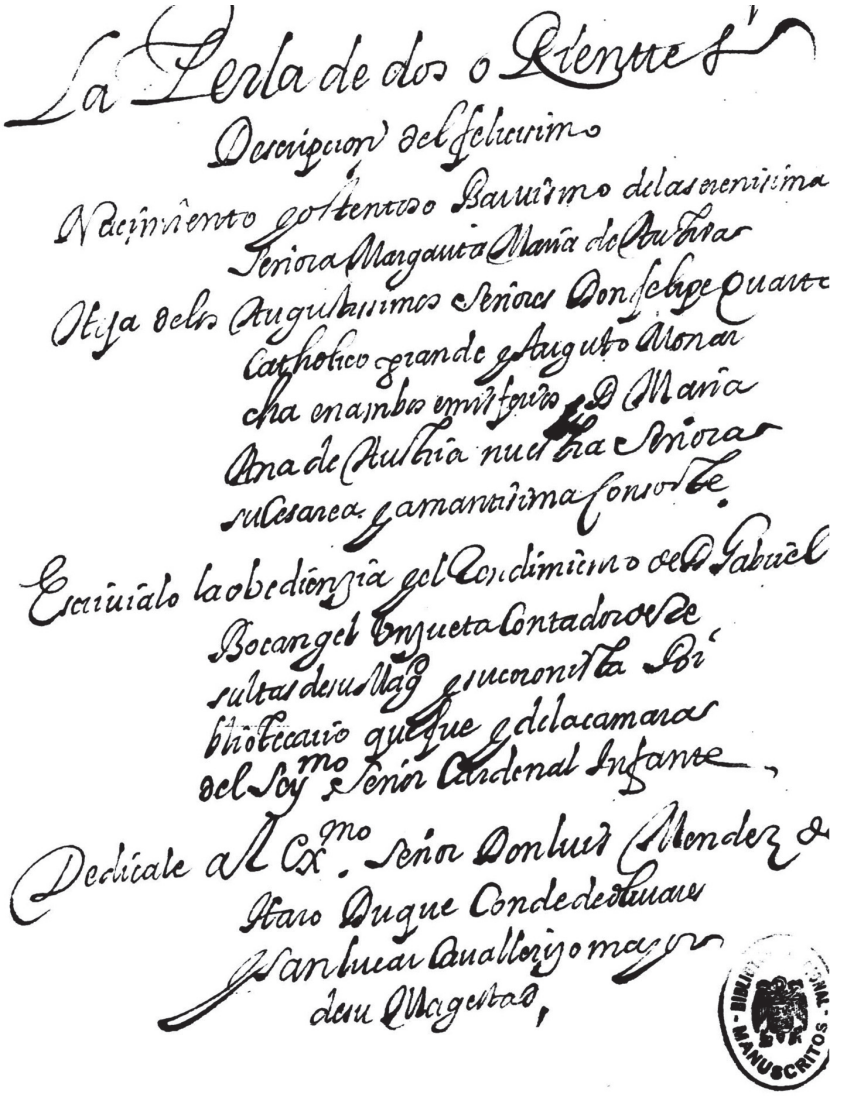
Seruiriale la obediencia y el Rendimiento de D.
Gabriel Bocangel Unsueta, Contador de resulta
de su Mag.d y su Coronista, Bibliotecario que
fuey de la Camara del Sez.mo or Cardenal Infante.
Dedicale al Ex.mo or. S.r D.n Luis Mendez de Haro.
Duque Conde de olivares y S.r Lucar Caualle-
rizo mayor de su Mag.d

4. Gabriel Bocángel, *La Perla de dos Orientes*, portada (BNE ms. 8.333), reproducida con permiso de la «Biblioteca Nacional de España»

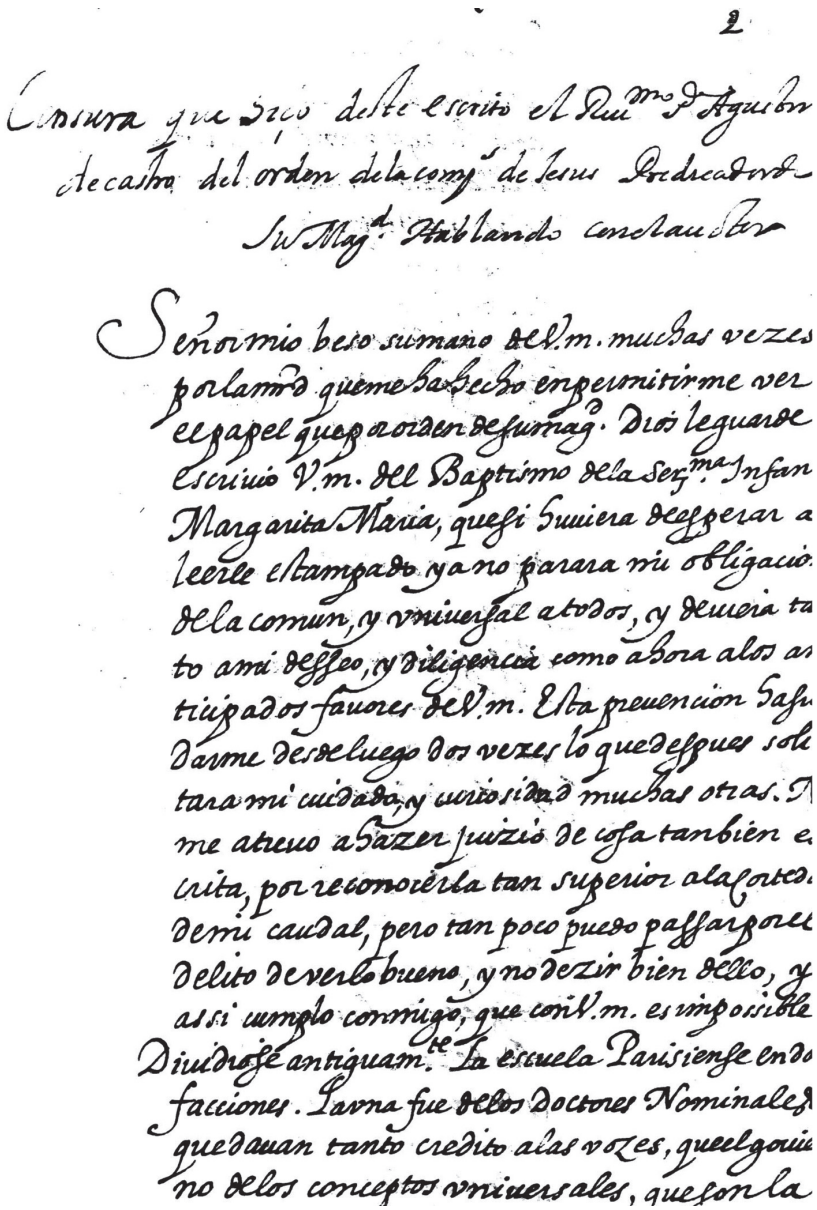
UAM Ediciones



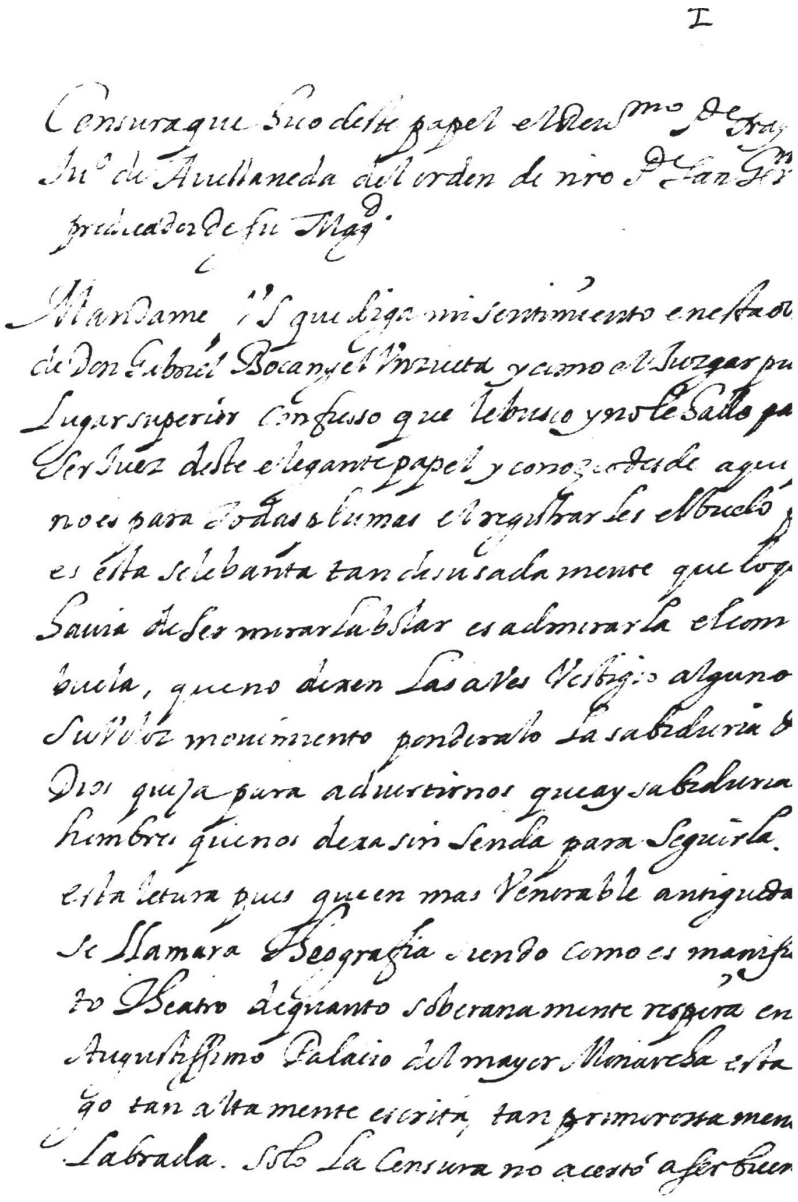
5. Gabriel Bocángel, *La Perla de dos Orientes*, preliminares, fol. 2r (BNE ms. 8.333), reproducido con permiso de la «Biblioteca Nacional de España»



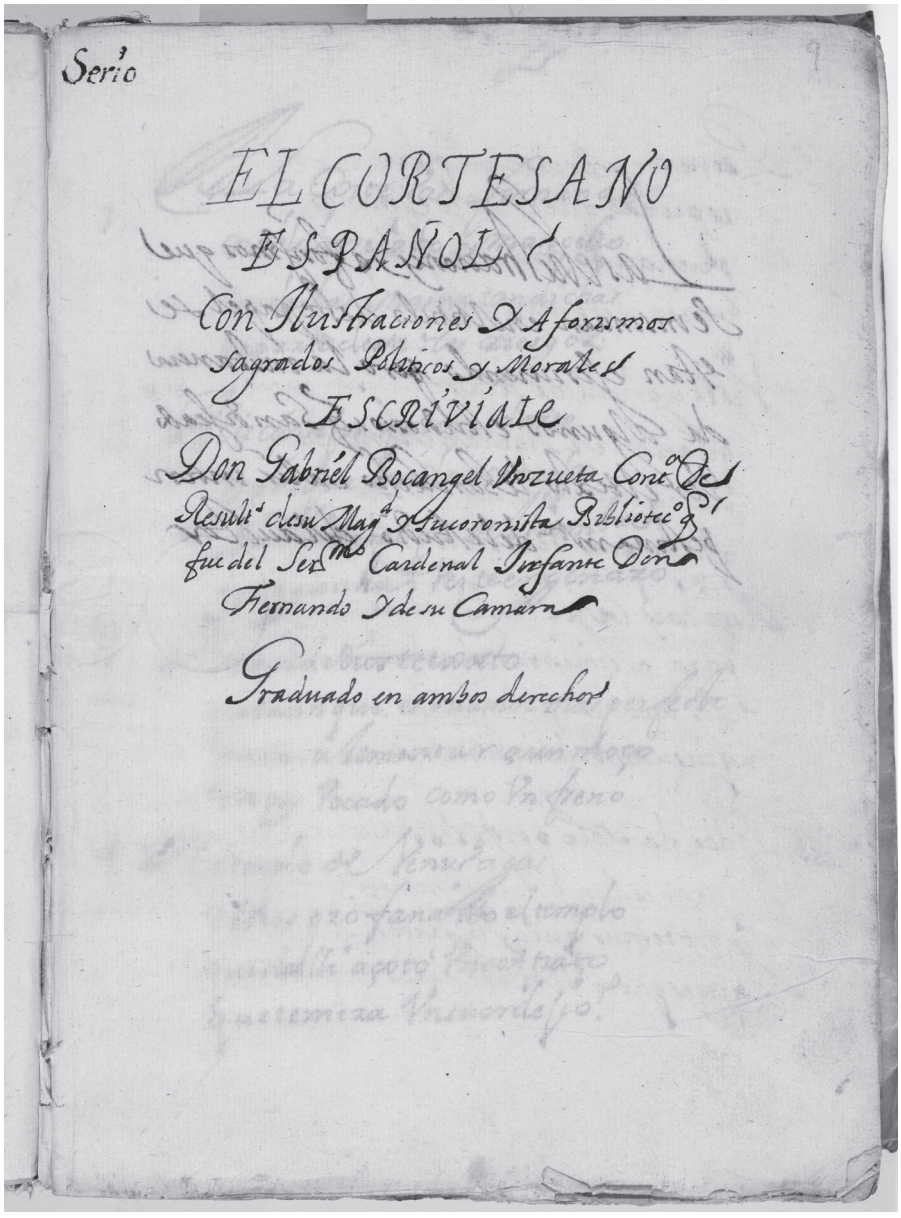
6. Gabriel Bocángel, *La Perla de dos Orientes*, portada (BNE ms. 18.657/14), reproducida con permiso de la «Biblioteca Nacional de España»



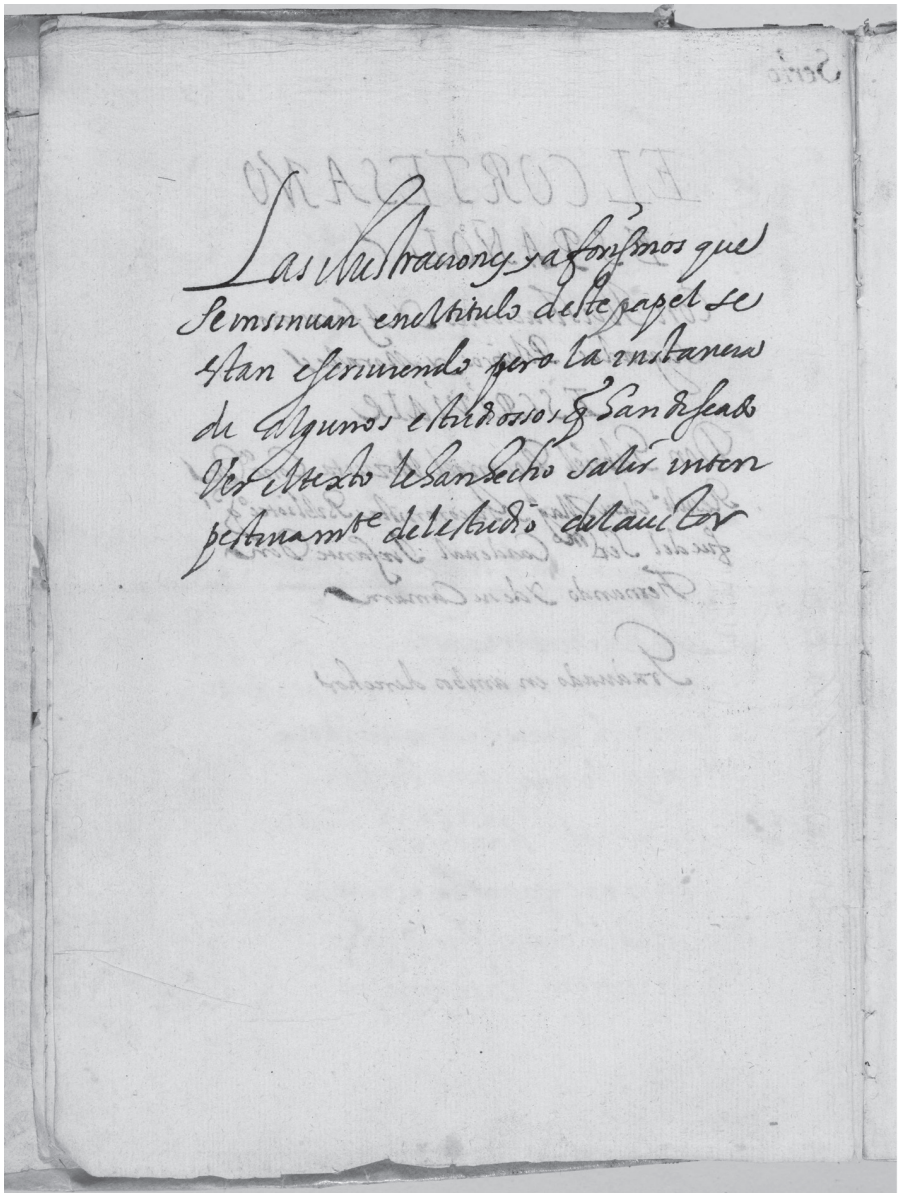
7. Gabriel Bocángel, *La Perla de dos Orientes*, preliminares, fol. 2r (BNE ms. 18.657/14), reproducido con permiso de la «Biblioteca Nacional de España»



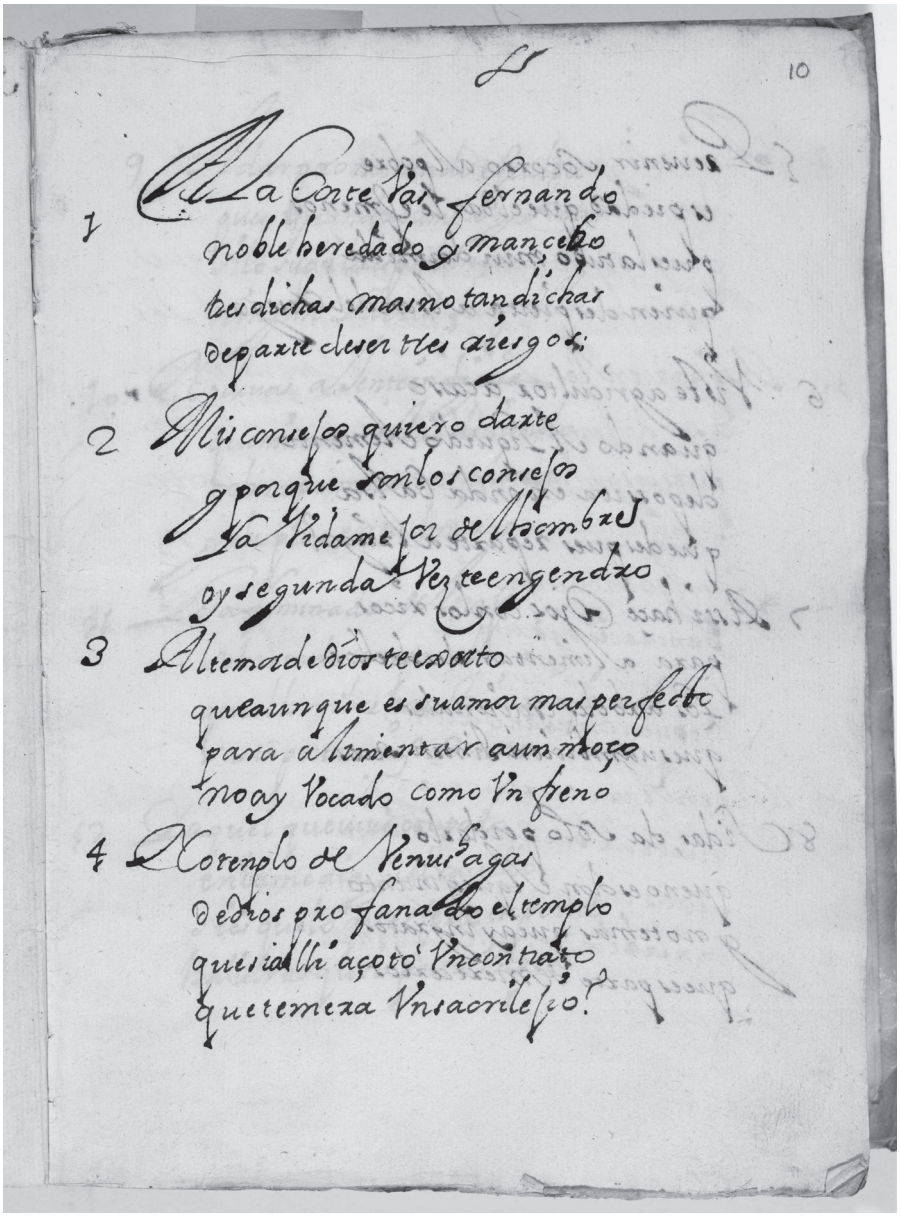
8. Gabriel Bocángel, *La Perla de dos Orientes*, preliminares, fol. 4r
(BNE ms. 18.657/14), reproducido con permiso de la «Biblioteca Nacional de España»



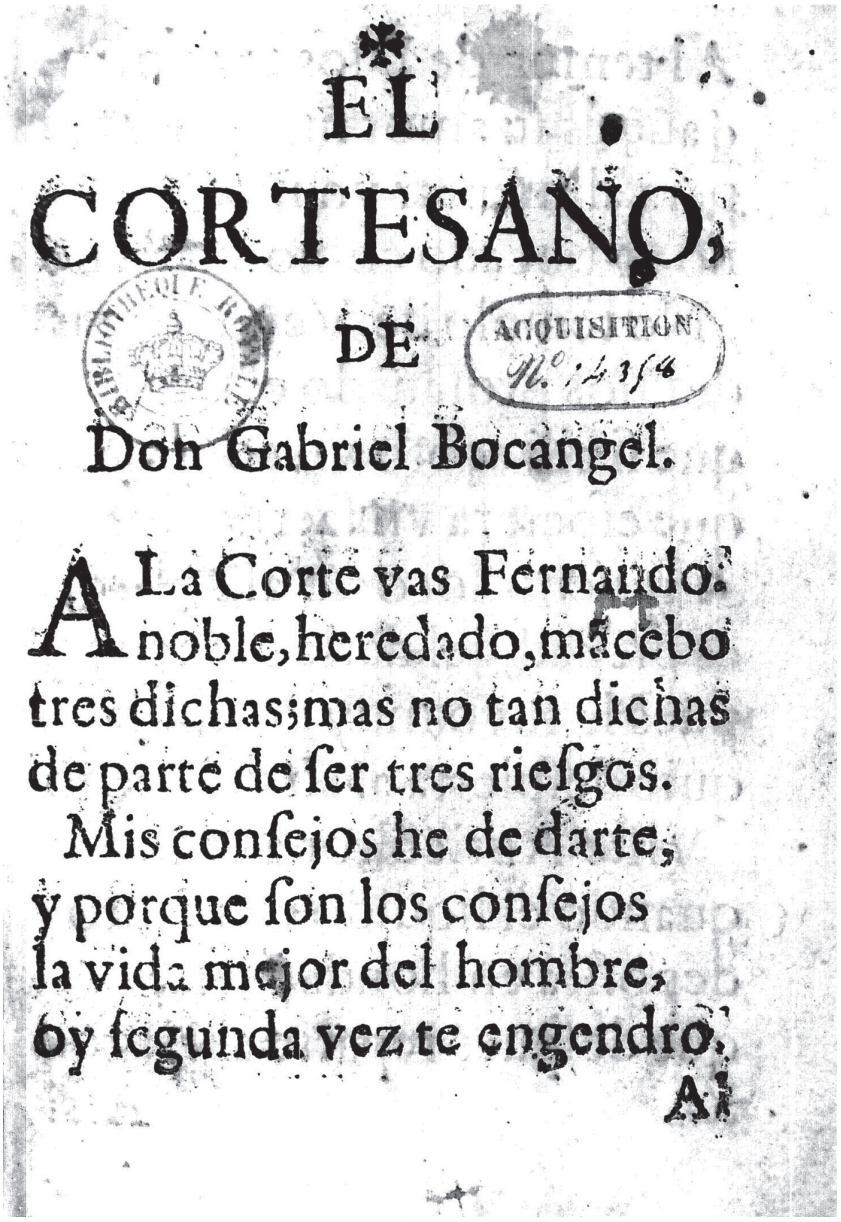
9. Gabriel Bocángel, *El Cortesano español*, portada (ULC ms. Add. 7946, fol. 9ʳ), «Reproduced by kind permission of the Syndics of Cambridge University Library»



10. Gabriel Bocángel, *El Cortesano español*, fol. 1ᵛ (ULC ms. Add. 7946, fol. 9ᵛ), «Reproduced by kind permission of the Syndics of Cambridge University Library»



11. Gabriel Bocángel, *El Cortesano español*, fol. 2[r] (ULC ms. Add. 7946, fol. 10[r]), «Reproduced by kind permission of the Syndics of Cambridge University Library»

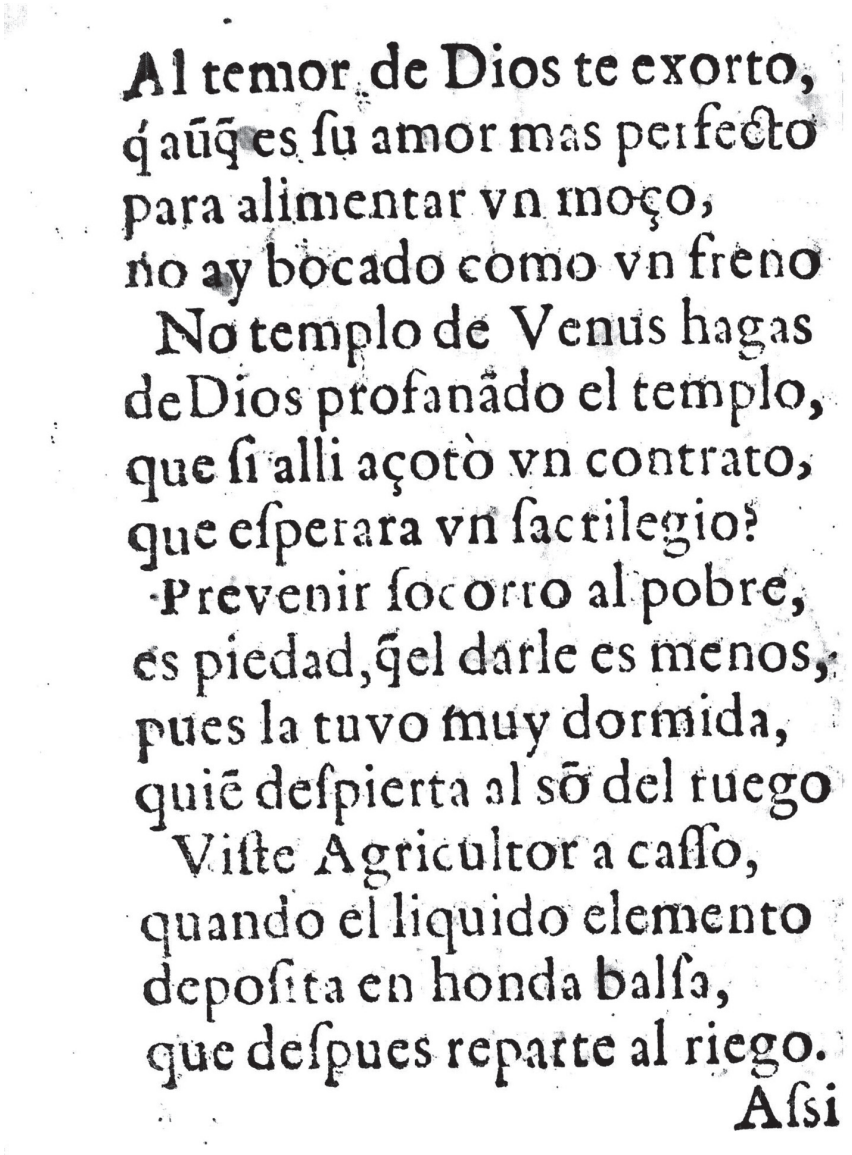


EL
CORTESANO,
DE
Don Gabriel Bocangel.

A La Corte vas Fernando:
noble, heredado, mancebo
tres dichas; mas no tan dichas
de parte de ser tres riesgos.
Mis consejos he de darte,
y porque son los consejos
la vida mejor del hombre,
oy segunda vez te engendro.
A

BIBLIOTHEQUE ROYALE
ACQUISITION
N.° 4354

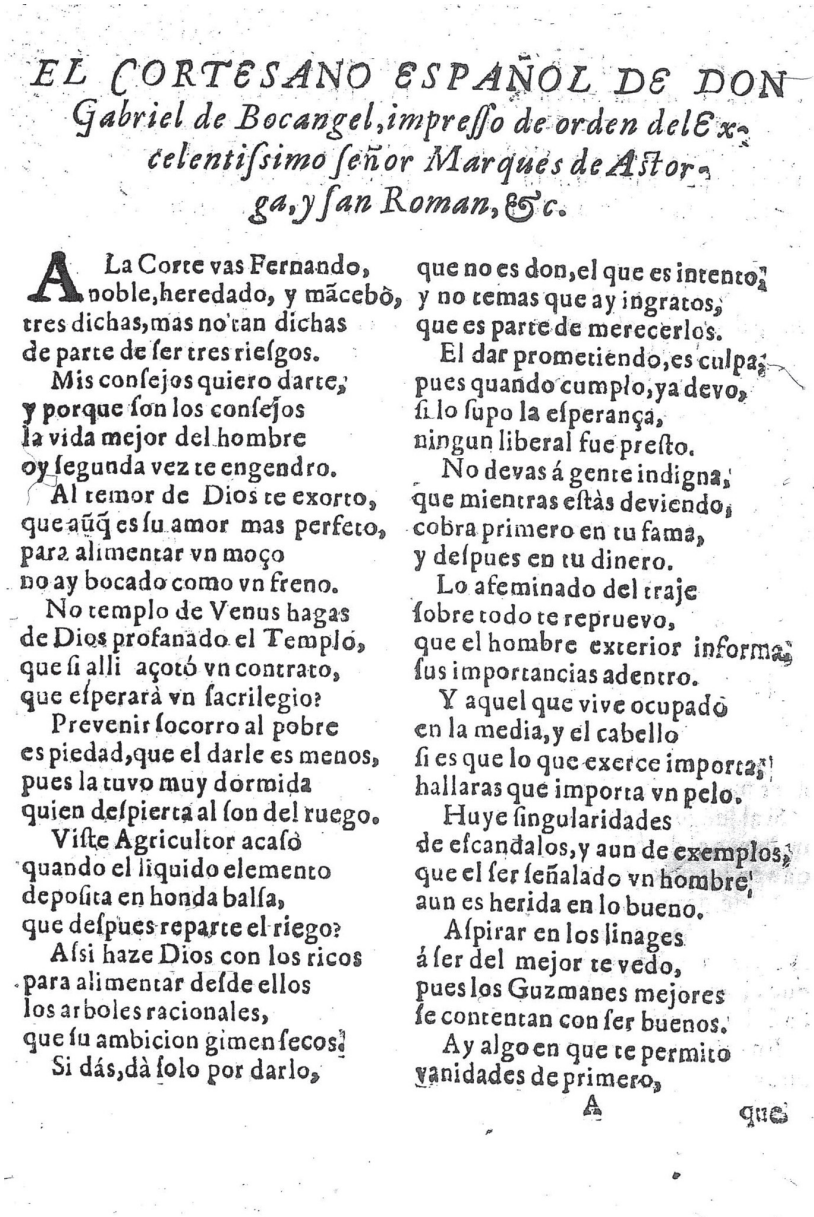
12. Gabriel Bocángel, *El Cortesano*, portada (Méjico, 1655), reproducida con permiso de la «Bibliothèque nationale de France»



Al temor de Dios te exorto,
q̃ aũq̃ es ſu amor mas perfecto
para alimentar vn moço,
no ay bocado como vn freno
No templo de Venus hagas
de Dios profanâdo el templo,
que ſi alli açotò vn contrato,
que eſperara vn ſacrilegio?
Prevenir ſocorro al pobre,
es piedad, q̃el darle es menos,
pues la tuvo muy dormida,
quiẽ deſpierta al sõ del ruego
Viſte Agricultor a caſſo,
quando el liquido elemento
depoſita en honda balſa,
que deſpues reparte al riego.
Aſsi

13. Gabriel Bocángel, *El Cortesano*, pág. 2 (Méjico, 1655), reproducida con permiso de la «Bibliothèque nationale de France»

UAM Ediciones



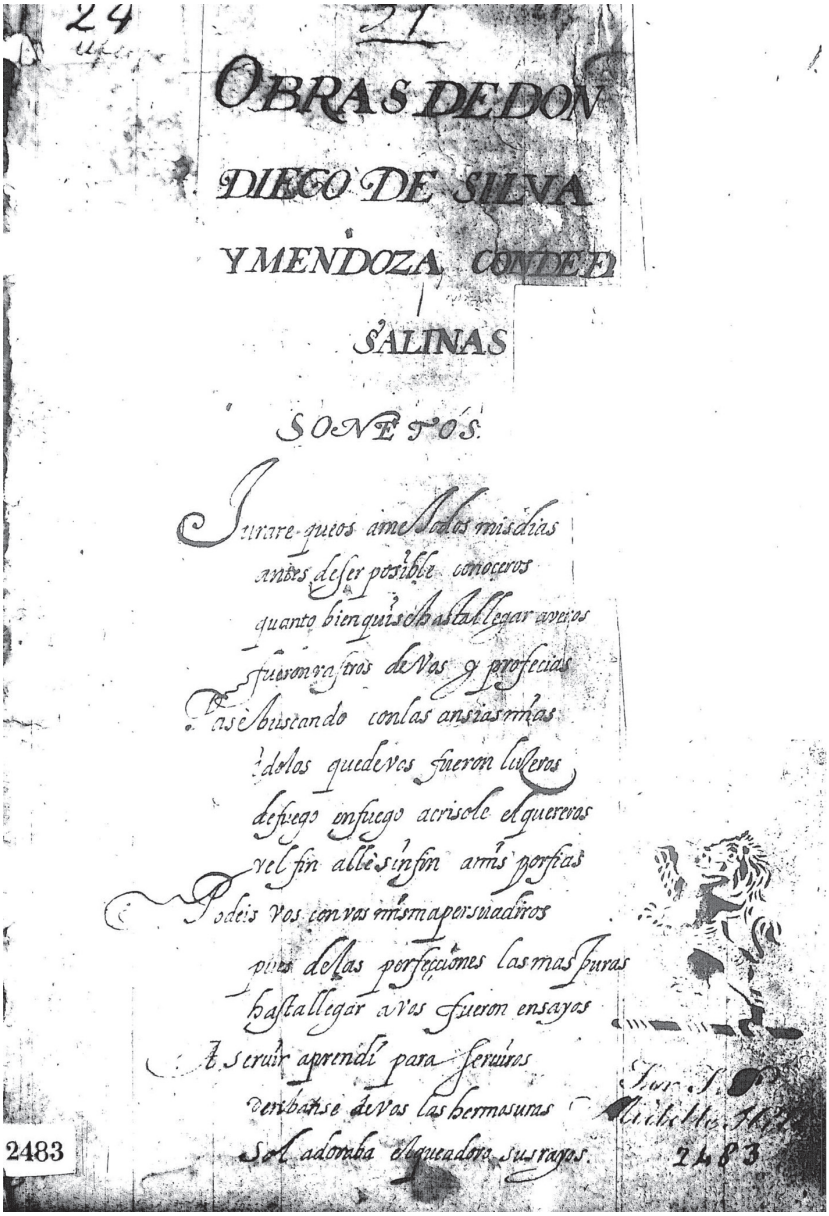
EL CORTESANO ESPAÑOL DE DON Gabriel de Bocangel, impresſo de orden del Excelentiſsimo ſeñor Marqués de Aſtorga, y ſan Roman, &c.

A La Corte vas Fernando,
noble, heredado, y mãcebò,
tres dichas, mas no tan dichas
de parte de ſer tres rieſgos.
Mis conſejos quiero darte,
y porque ſon los conſejos
la vida mejor del hombre
oy ſegunda vez te engendro.
Al temor de Dios te exorto,
que aũq̃ es ſu amor mas perfeto,
para alimentar vn moço
no ay bocado como vn freno.
No templo de Venus hagas
de Dios profanado el Templo,
que ſi alli açotó vn contrato,
que eſperarà vn ſacrilegio?
Prevenir ſocorro al pobre
es piedad, que el darle es menos,
pues la tuvo muy dormida
quien deſpierta al ſon del ruego.
Viſte Agricultor acaſo
quando el liquido elemento
depoſita en honda balſa,
que deſpues reparte el riego?
Aſsi haze Dios con los ricos
para alimentar deſde ellos
los arboles racionales,
que ſu ambicion gimen ſecos.
Si dás, dà ſolo por darlo,
que no es don, el que es intento;
y no temas que ay ingratos,
que es parte de merecerlos.
El dar prometiendo, es culpa;
pues quando cumplo, ya devo,
ſi lo ſupo la eſperança,
ningun liberal fue preſto.
No devas á gente indigna,
que mientras eſtàs deviendo,
cobra primero en tu fama,
y deſpues en tu dinero.
Lo afeminado del traje
ſobre todo te repruevo,
que el hombre exterior informa
ſus importancias adentro.
Y aquel que vive ocupado
en la media, y el cabello
ſi es que lo que exerce importa,
hallaras que importa vn pelo.
Huye ſingularidades
de eſcandalos, y aun de exemplos,
que el ſer ſeñalado vn hombre,
aun es herida en lo bueno.
Aſpirar en los linages
á ſer del mejor te vedo,
pues los Guzmanes mejores
ſe contentan con ſer buenos.
Ay algo en que te permito
vanidades de primero,

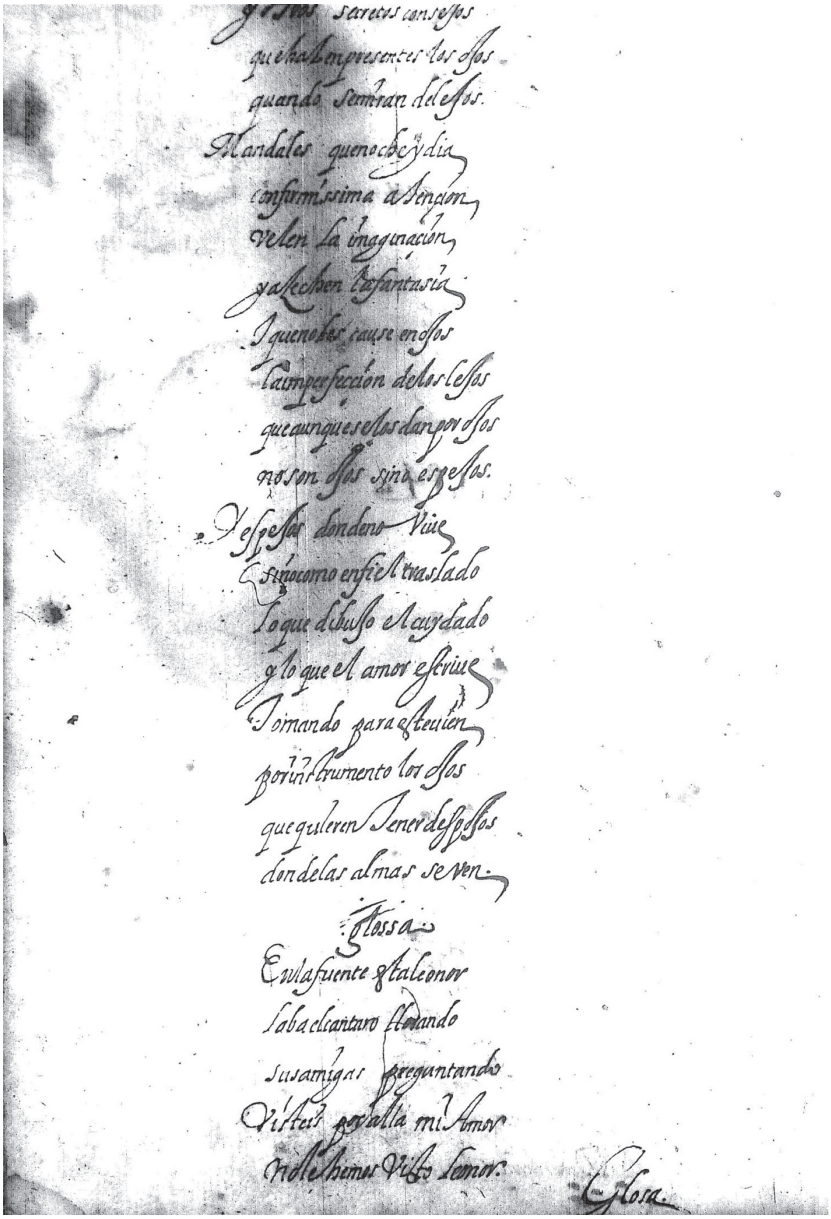
A que

14. Gabriel Bocángel, *El Cortesano español*, pág. 1 (Valencia, 1666), reproducida «Courtesy of the Library of the Hispanic Society of America»

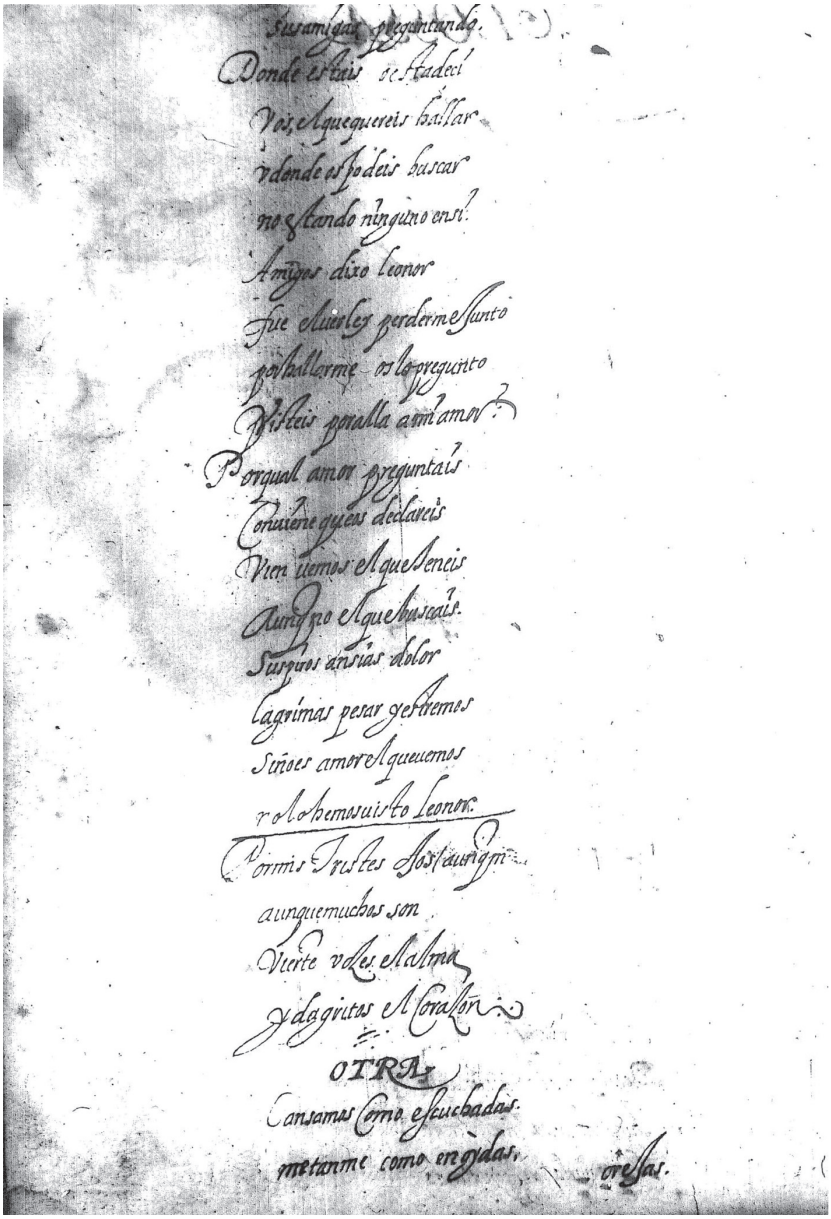
UAM Ediciones


24
27
OBRAS DE DON
DIEGO DE SILVA
Y MENDOZA, CONDE DE
SALINAS
SONETOS.
Jurare que os ame sabidas mis dichas
antes de ser posible conoceros
quanto bien quise hasta llegar a veros
fueron agenas de Vos y profecias
Pase buscando con las ansias mias
a dolas que de vos fueron luzeros
de fuego en fuego acrisole el querer vos
y el fin alle sin fin arma porfias
Podeis Vos con vos mismo persuadiros
pues de las perfecciones las mas puras
hasta llegar a vos fueron ensayos
A seruir aprendi para seruiros
derivarse de Vos las hermosuras
Sol adorna el aqueada sus rayos.
2483

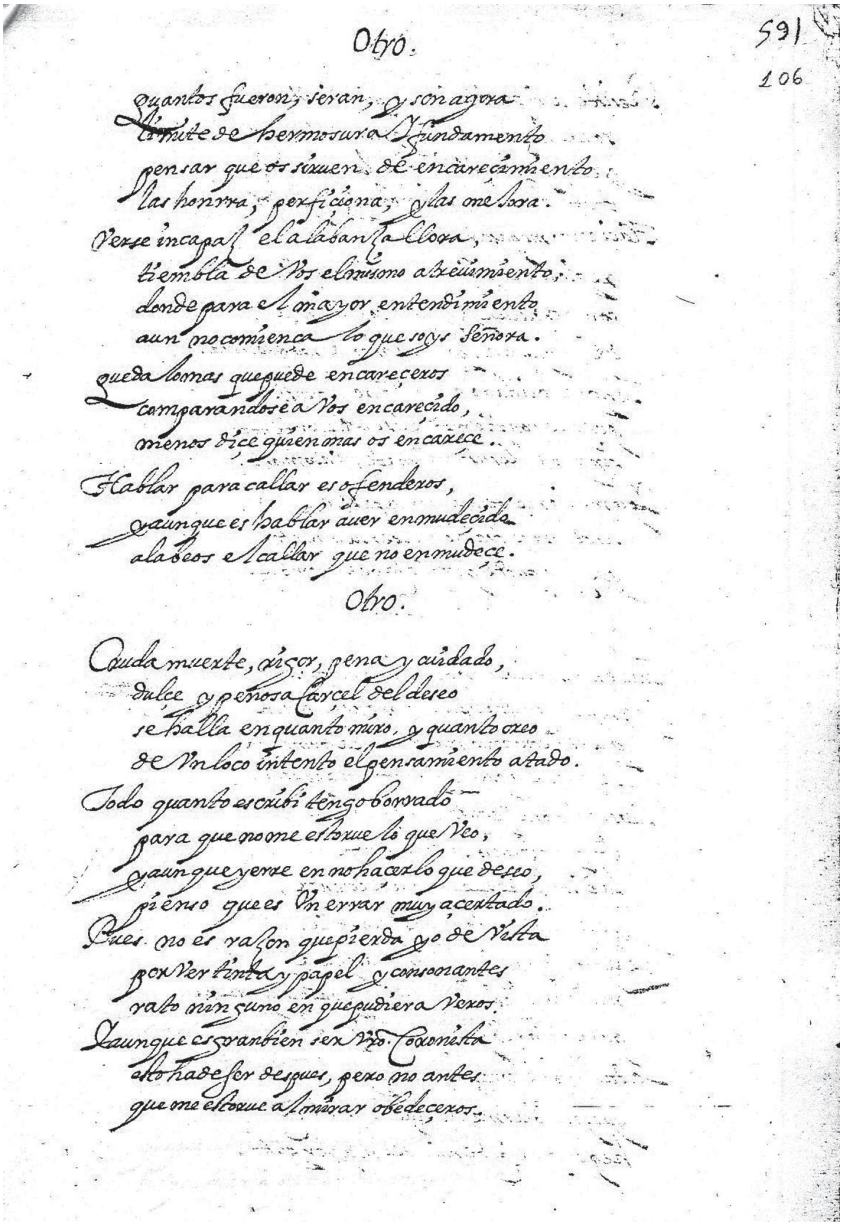
15. Biblioteca Bancroft, Universidad de California, ms. 75/122Z, pág. 1, reproducida «Courtesy of the Bancroft Library, University of California, Berkeley»



16. Biblioteca Bancroft, Universidad de California, ms. 75/122Z, pág. 24, reproducida «Courtesy of the Bancroft Library, University of California, Berkeley»



17. Biblioteca Bancroft, Universidad de California, ms. 75/122Z, pág. 26, reproducida «Courtesy of the Bancroft Library, University of California, Berkeley»



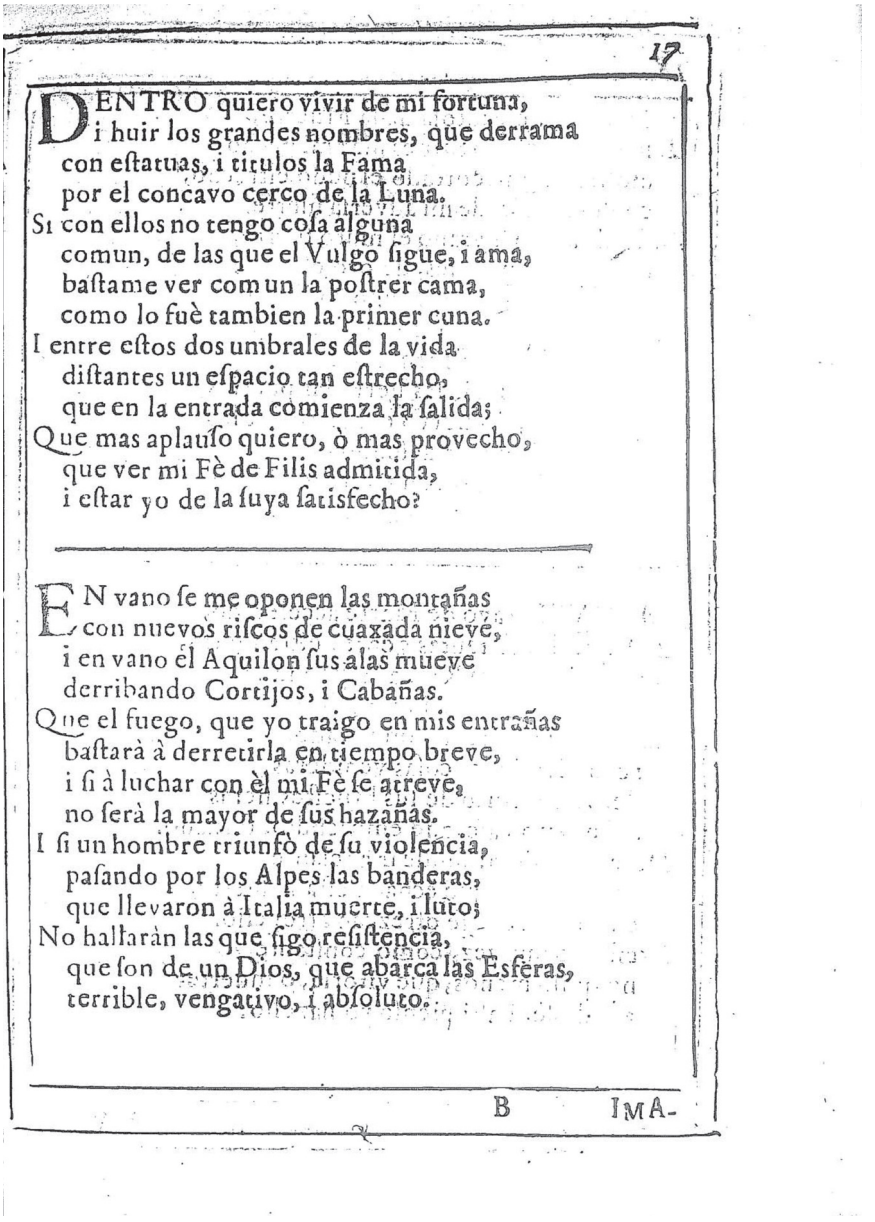
Otro. 591
106

Quantos fueron, serán, y son agora
límite de hermosura y fundamento
pensar que os hizuen de encarecimento
las honra, perficiona, y las mejora.
Verse incapaz el alabanza llora,
tiembla de Vos el mismo atrevimiento,
donde para mayor entendimiento
aun no comienca lo que sois Señora.
queda lo mas que puede encarecerse
comparandose a Vos encarecido,
menos dice quien mas os encarece.
Hablar para callar es ofenderos,
aunque es hablar auer enmudecido
alabaros el callar que no enmudece.

Otro.

Cauda muerte, rigor, pena y cuidado,
dulce y penosa carcel del deseo
se halla en quanto miro, y quanto oreo
de Vn loco intento el pensamiento atado.
Todo quanto escribi tengo borrado
para que no me estorue lo que veo,
aunque yerre en no hacerlo que deseo,
pienso que es Vn errar muy acertado.
Pues no es razon que pierda yo de vista
por ver la tinta y papel y consonantes
valo vn sino en que pudiera veros.
Aunque es grandien ser Vos Coronista
eso ha de ser despues, pero no antes
que me estorue a Vos mirar obedeceros.

18. BNE ms. 3657, fol. 591/106r,
reproducido con permiso de la «Biblioteca Nacional de España»



17

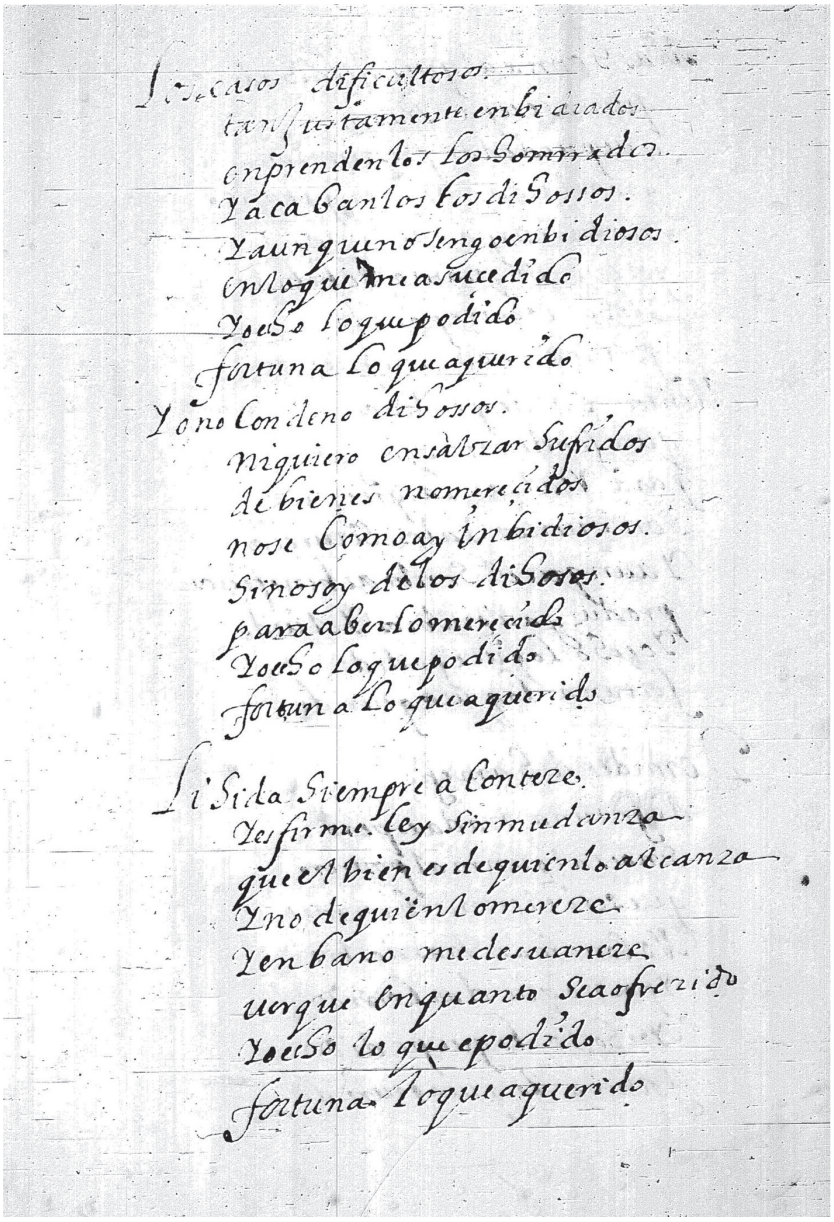
DENTRO quiero vivir de mi fortuna,
i huir los grandes nombres, que derrama
con eſtatuas, i titulos la Fama
por el concavo cerco de la Luna.
Si con ellos no tengo coſa alguna
comun, de las que el Vulgo ſigue, i ama,
baſtame ver comun la poſtrer cama,
como lo fuè tambien la primer cuna.
I entre eſtos dos umbrales de la vida
diſtantes un eſpacio tan eſtrecho,
que en la entrada comienza la ſalida;
Que mas aplauſo quiero, ò mas provecho,
que ver mi Fè de Filis admitida,
i eſtar yo de la ſuya ſatisfecho?

EN vano ſe me oponen las montañas
con nuevos riſcos de cuaxada nieve,
i en vano el Aquilon ſus alas mueve
derribando Cortijos, i Cabañas.
Que el fuego, que yo traigo en mis entrañas
baſtarà à derretirla en tiempo breve,
i ſi à luchar con èl mi Fè ſe atreve,
no ſerà la mayor de ſus hazañas.
I ſi un hombre triunfò de ſu violencia,
paſando por los Alpes las banderas,
que llevaron à Italia muerte, i luto;
No hallaràn las que ſigo reſiſtencia,
que ſon de un Dios, que abarca las Eſferas,
terrible, vengativo, i abſoluto.

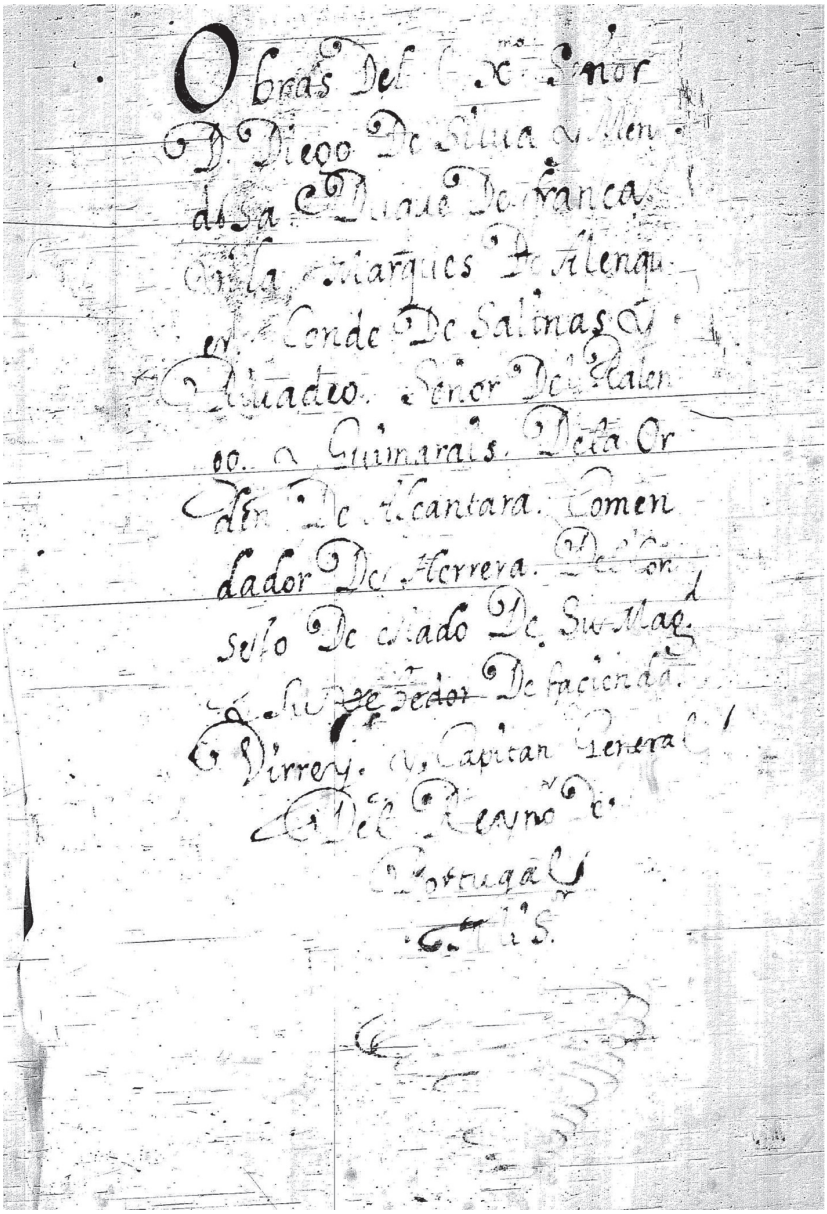
B IMA-

19. Lupercio Leonardo de Argensola, *Rimas*, Zaragoza: Hospital de Nuestra Señora de Gracia, 1634, pág. 17

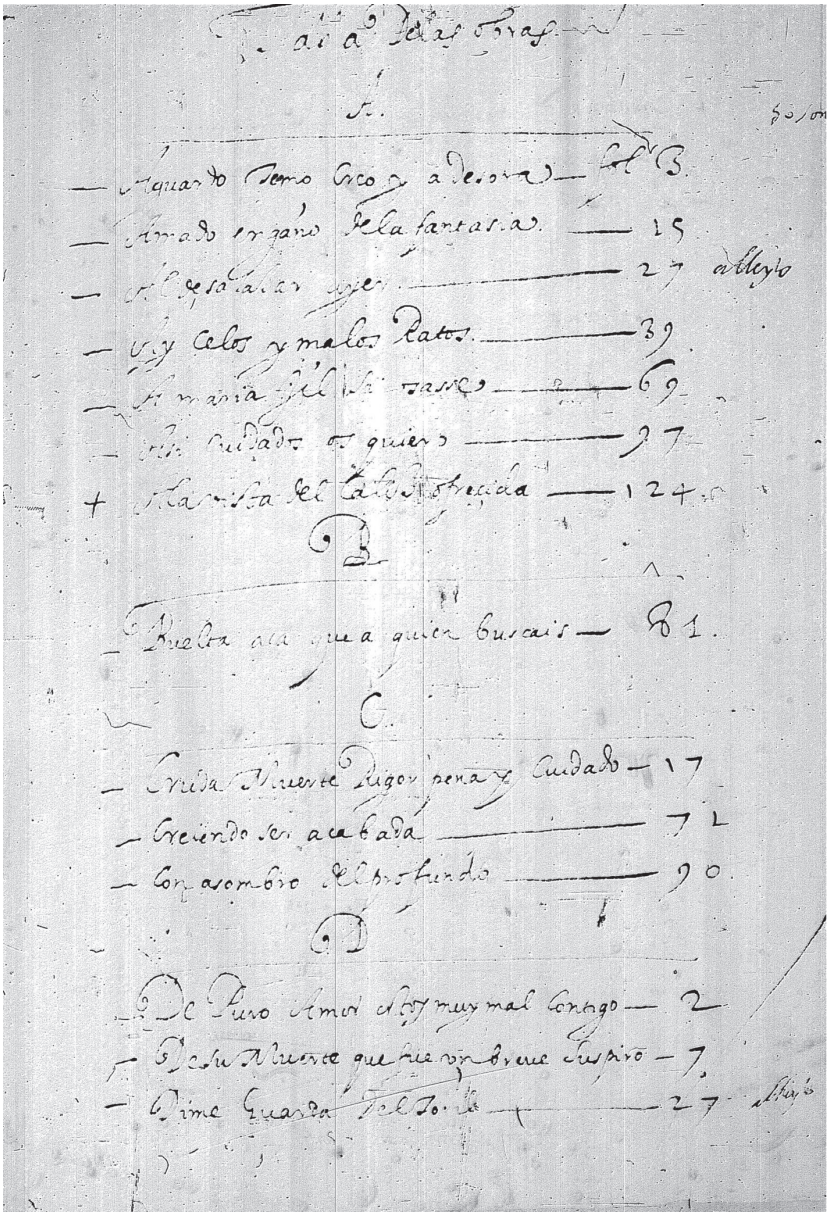
UAM Ediciones



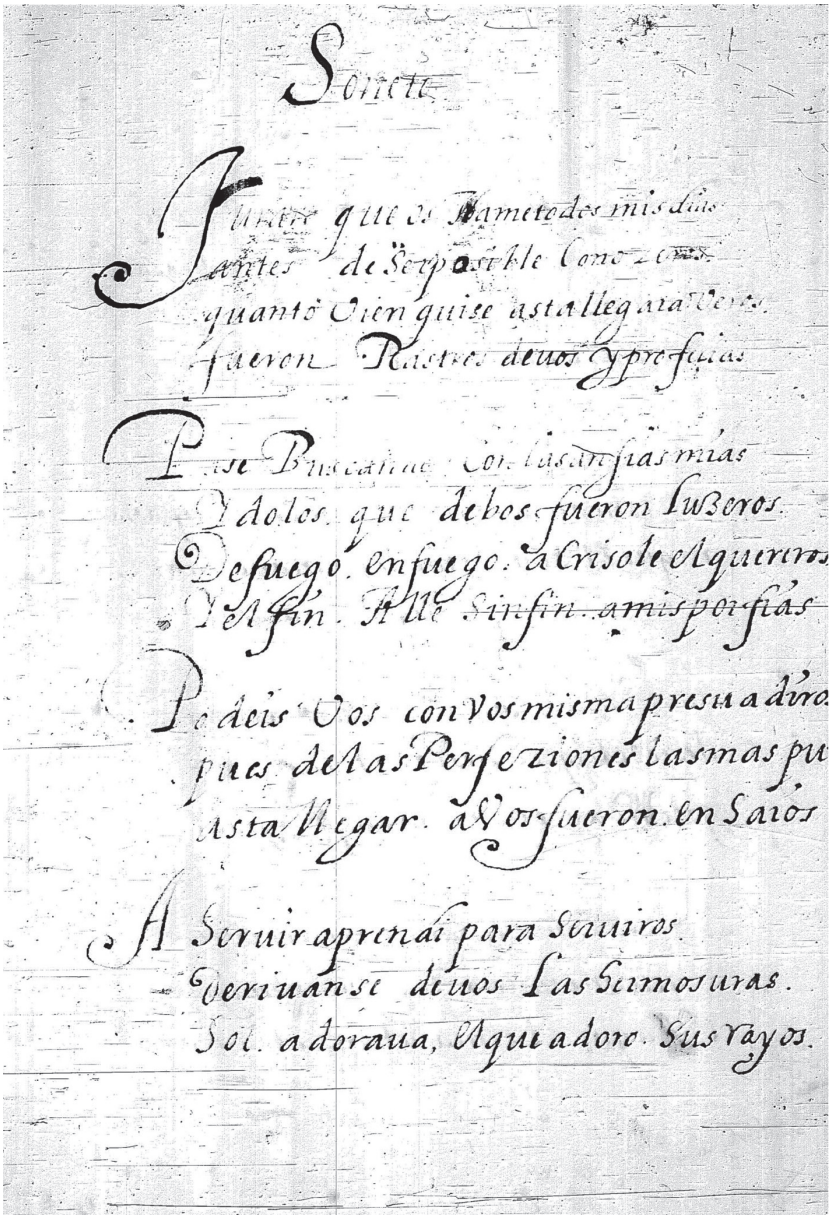
20. HSA ms. B2460, pág. 67, reproducida «Courtesy of the Library of the Hispanic Society of America»



21. HSA ms. B2460: *Portada*, reproducida «Courtesy of the Library of the Hispanic Society of America»



22. HSA ms. B2460, pág. 127: *Tabla de las obras*, reproducida «Courtesy of the Library of the Hispanic Society of America»



23. HSA ms. B2460, pág. 1, reproducida «Courtesy of the Library of the Hispanic Society of America»

AL TVMVLO DEL DOCTOR Nicolas Bocangel mi ſeñor y padre, Medico de Camara de ſu Mageſtad, y de la ſereniſsima Infanta Margarita, y antes de la Auguſtiſsima Emperatriz.

(.?.)

EPITAFIO.

HVeſped, no yaze aqui, falta ſeuero
Aquel que con doctiſsima experiencia
Al miſmo Apolo que le dio la ciencia,
Solo en tiempo le dexa ſer primero.

Porque duraſſe de la muerte el fuero
Incompatible ya con ſu preſencia
Faltò, ni ſe cumpliera la ſentencia
A no eſtar el de parte de ſu azero.

No en humana ſalud, que al tiempo miente,
En vida ſi, que el tiempo no acabaſſe,
Pudo parar ſu idea eſclarecida:

Lloremos pues de embidia en ſu Occidente,
Que primero labrò, que nos faltaſſe
A todos la ſalud, y a ſi la vida.

ELE-

24. Gabriel Bocángel, *La lira de las Musas*, (Madrid: Carlos Sánchez, [1637]), fol. 144v, reproducido con permiso de la «Biblioteca Nacional de España»

UAM Ediciones

VIDA DE SAN GERÓNIMO
EL TEXTO EN PROCESO DE CONSTITUCIÓN

SONIA GARZA

Para M.
Amor omnia vincit

TIEMPO DE GESTACIÓN

La composición y edición de la *Vida de San Gerónimo* fue una empresa iniciada y continuada, durante al menos cinco años, hasta su fin, por fray José de Sigüenza (1544-1606), como responsabilidad que correspondía a un encargo recibido por parte del Capítulo General de la Orden de San Jerónimo, proveniente del Monasterio de San Lorenzo el Real en El Escorial[1]. Pero, sin duda, este trabajo, valioso por su reconocida erudición, retórica y estilo literario desde sus

[1] Para la bibliografía principal sobre fray José de Sigüenza, véase Juan Catalina García López, *Elogio del padre fray Juan de Sigüenza*, Madrid: Memorias de la Real Academia de la Historia, 1906; Gregorio de Andrés, *Proceso inquisitorial del padre Sigüenza*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1975; Lorenzo Rubio González, *Valores literarios del padre Sigüenza*, Valladolid: Universidad y Literatura Española, 1976; del mismo, «Introducción a la obra literaria de fray José de Sigüenza» en *La Ciudad de Dios*, 190 (1977); José María Ozaeta OSB, «Arias Montano, maestro de fray José de Sigüenza» en *La Ciudad de Dios*, 203 (1990); del mismo, «Erasmo de Rótterdam y fray José de Sigüenza» en *La Ciudad de Dios*, 206 (1993); Dominique Reyre, «Un hagiógrafo hebraísta, fray José de Sigüenza y su *Vida de San Gerónimo*…» en *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, coor. M. Vitse, 2006, págs. 999-1013.

Edad de Oro, XXVIII (2009), págs. 105-142

días hasta la actualidad, no disfrutó de una evolución sencilla en su desarrollo. Ideológicamente, la obra se vio afectada de modo sustancial por las consecuencias de la influencia del gran humanista Benito Arias Montano en el pensamiento de Sigüenza y esta proyección en el ánimo del autor tuvo repercusión en la factura material de la obra.

La redacción de la *Vida de San Gerónimo*, según Gregorio de Andrés, tuvo lugar en el año 1591. Hubo un tiempo en que fray José se posicionaba contrario y crítico a las ideas de Erasmo; sin embargo, cuatro años más tarde, en los últimos días de 1595, cuando sale a la luz pública la *Vida*, la doctrina defendida como fondo del discurso sobre la historia del santo era afín a las ideas erasmianas[2]. Esta tendencia pudo ser incluso más manifiesta de lo que fue de no haberse visto censurada por la intervención de un delegado de la Inquisición, quien impidió la impresión de determinados fragmentos del manuscrito, tratando así de contener las ideas del autor que hubieran probado a todas luces su inclinación hacia el pensamiento que para muchos contemporáneos sería tachado de protestante, conforme a la nueva doctrina que fluía proveniente de Europa.

Este cambio de mentalidad se presupone que ocurrió por la compañía de Arias Montano, especialmente fecunda en los primeros meses de 1592. Las de Montano en El Escorial parece que nunca fueron estancias más largas de cuatro o cinco meses, y esa vez el célebre estudioso y exegeta acudió a la llamada de Felipe II para ordenar los numerosos libros reunidos por el monarca para la Biblioteca. Compaginó este quehacer con la impartición de lecciones de varias materias, entre ellas, lenguas, a un reducido grupo de frailes jerónimos. La importancia defendida de entender e interpretar fiel y adecuadamente el texto hebreo para traducir los textos bíblicos, enseñanza que a su vez había recibido del maestro Cipriano de la Huerga, su participación en la edición de la Biblia Políglota de Amberes, las ideas renovadoras que respiraba en el curso de sus viajes, estancias y tratos, debieron calar en fray José mientras le asistía en la catalogación de los libros, inspirando así una admiración que despertó un espíritu latente, encauzó sus juicios y posiblemente determinó un modo de hacer, de aplicar a sus estudios y de explicar la predicación. Esta relación, que aparentemente se produjo en un plazo breve, bien podría explicar el cambio de actitud del autor respecto a los inicios de la fábrica de esta obra.

Fue una transformación que supuso una conmoción para la jerarquía eclesiástica que gobernaba en el Monasterio y le ocasionó desavenencias y enemistades profundas. La cúpula dirigente fue duramente criticada por fray José de Sigüenza por su modo de predicar paganizante, por no tener interés en comunicar la fe ni llegar al interior del ser con la verdad, y por mezclar la doctrina de Cristo con fábulas e historias. Fray Diego de Yepes, entonces prior del Convento, fue el principal

[2] Tiempo atrás, hay quien señala la fecha de 1589 cuando fray José cambió su modo de predicar.

UAM Ediciones

instigador de un proceso inquisitorial hacia el padre Sigüenza y, en alianza con fray Cristóbal de Zafra y el padre Antonio de León, rector y vicerrector del Colegio, respectivamente, iniciaron una acusación que sucedió en los meses siguientes a la partida de Arias Montano, ocurrida después de abril de 1592. La opinión común se determina a que, en el fondo, la inculpación a fray José fue una persecución indirecta a Benito Arias Montano, cuya influencia en el monarca no fue bien aceptada por compañeros suyos. Las consecuencias no se hicieron esperar: fray José se presentó voluntariamente ante el Tribunal de Toledo, al parecer el 3 de abril, y fue recluido en el Convento de la Sisla de la misma ciudad durante seis meses hasta que acabó su proceso, el 22 de octubre, siendo declarado inocente el 19 de febrero del año siguiente, y confirmándose el perdón el 25 de julio. Pero también se solicitó una petición al juez del proceso para que Sigüenza entregara sus escritos a fin de que fueran sometidos a la revisión del Santo Oficio.

En estas circunstancias, la obra de fray José de Sigüenza estuvo bajo sospecha y pudo ser censurada y corregida con el propósito de desprestigiar a su autor, que gozaba de la consideración de un erudito de la talla de Arias Montano, próximo en influencia al monarca Felipe II, quien también manifestaba su aprecio por Sigüenza. Si el borrador de la *Vida* estuvo listo para entonces, como los datos parecen indicar, dudoso es que escapara a esta detención y escrutinio.

Así las cosas, parecería lógico pensar que Sigüenza no pudo recuperar sus escritos hasta que se puso fin a su acusación. De ahí que si no tuvo un borrador o copia en reserva, lo cierto es que en todo ese tiempo el autor apenas tendría posibilidades de intervenir en la obra.

Puesto que la siguiente referencia sobre la *Vida* es de los días 8 y 13 de julio de 1594, que es cuando fray José recibió de algunos miembros de su Orden la aprobación y licencia para la impresión de la obra, y hay que considerar que cierto tiempo antes la habría remitido o entregado para obtener tal permiso, hemos de contar que transcurrió año y medio largo desde el final del proceso. Este intervalo es un tiempo de ocupaciones diversas en el que culminan los trabajos de ordenación y decoración en la Sala de la Biblioteca de El Escorial, y en el que fray José comienza una nueva etapa en la dirección del Colegio del Monasterio de El Escorial. Pero es un periodo relativamente largo, y ya atemperado el ímpetu una vez superados los contratiempos, pudo ser el momento en que fray José decidiera poner en limpio su manuscrito y encargara una copia, teniendo en mente, desde el momento en que obtuvo la libertad, continuar el encargo de relatar la vida del santo hasta verla publicada.

Si así sucedió, este pudo ser el origen y razón de las dos copias manuscritas que hoy conservamos de la *Vida de San Gerónimo* del padre Sigüenza, ambas en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial, al igual que un ejemplar impreso de la obra, descansando así en el lugar donde surgieron, donde el autor estudió, vivió y escribió.

Si nuestro punto de arraigo en estos instantes son fechas, sirva también que la data de los despachos posteriores a los obtenidos por la comunidad religiosa, ahora encaminados a conseguir la autorización para la impresión de la obra por parte del Consejo, siguiendo el cauce de la administración, de acuerdo con las normas vigentes para la impresión de libros en esos días, se sucedió en plazos menores de tiempo, el más largo, casi seis meses. Bien darían para justificar intervenciones de diverso tipo en el texto, pero no favorecen la posibilidad de que la obra fuera retenida para producir otra copia, sino que parece más propio pensar que ya circulara avanzando hacia su fin. Además, al autor le interesaría contar con una réplica del texto desde el momento en que no lo tuviera presente y esa ocasión llegaría justo cuando tuvo que iniciar los primeros pasos para hacerse con los permisos y licencias, cuando el manuscrito comenzó a andar de mano en mano y pasó de un escritorio a otro.

Dos manuscritos de la *Vida de San Gerónimo*

De la *Vida de San Gerónimo* conservamos, como se ha dicho arriba, dos manuscritos que contienen la redacción de la obra puesta en limpio. Las copias no son idénticas pero están tan próximas en lo material y en lo textual que es fácil entender que se hallan naturalmente relacionadas.

Hubieron de existir, con anterioridad a estos testimonios, unos apuntes, borradores de trabajo, que se fueron puliendo hasta llegar a un texto conformado al gusto del autor y lo suficientemente válido como para sacar, a partir de él, una primera copia en limpio, puesto que lo que aquí se presenta es un texto ya elaborado, sólido, y en esencia definitivo.

Cada una de las dos copias, sin embargo, se distingue por unas características particulares, una, esencial, viene señalada en el folio de portada por un contemporáneo del autor y colaborador en la constitución de la Biblioteca, fray Lucas de Alaejos, que aporta las claves de identificación.

En un caso, además de declarar la responsabilidad de la copia como del propio fray José de Sigüenza, el contenido de la anotación del padre Alaejos incluye una breve semblanza del autor que reza así: *De mano de mismo auctor que fue prior de la casa dos vezes. La 1 lo renunció a la mitad del triennio. La 2 murió a mes y medio después de electo. Fue gran predicador, notable ingenio, de condición severa en la aparencia más en lo interior mui benigno y compassivo, gran siervo de Dios, y mui estimado de los que le conocieron.*

En la otra copia, la nota más escueta, pero no menos significativa, declara la naturaleza del manuscrito, lo que será el principal rasgo distintivo y determinante para el entendimiento de su formación. El apunte en este caso lee así: *Por este original se imprimió esta historia.*

Justamente, al diferenciarla de la anterior por no especificar su autoría, da pie a considerar ésta como una copia ajena, y el resultado del encargo a un escribiente, algo que, por otro lado, fue bastante común. De no haber sido escritas estas notas, llegaríamos a la misma conclusión comparando el trazado de las letras y los usos gráficos de una y otra mano en una y otra copia.

Ambas notas nos allanan el camino facilitándonos el reconocimiento de los manuscritos y dan lugar a hablar, por tanto, de una copia autógrafa y de una copia de escribiente. Precisamente esta copia, la que no es del autor, y a la que nos referiremos como *b* por diferenciarla de la autógrafa, que será *a*, es portadora de varias evidencias que hacen posible reconocerla e identificarla como un *original de imprenta*, esto es, como la copia modelo empleada para la primera edición de la obra[3].

Asisten esta razón, por un lado, la altísima cota de correspondencia que existe entre el texto contenido en la copia manuscrita y el texto que se imprime por primera vez en 1595, de acuerdo con la localización y comparación con los ejemplares conservados. Por otra parte, es elocuente el despacho del manuscrito por parte del escribano del Consejo, aquí, Juan Gallo de Andrada, que por determinación administrativa tenía que señalar con una rúbrica a pie del texto cada folio del original que pasaba por sus manos y escribir su nombre completo al final, en esta como en tantas otras copias que fueron presentadas al Consejo a fin de obtener la licencia de impresión. Complementando este lugar, el original contiene, en dos hojas añadidas al comienzo, varias declaraciones conducentes a obtener la licencia necesaria para imprimir la obra, una, la aprobación de un fraile de la orden, el padre Francisco de Cabañas, otra, la licencia del general a quien se solicitó permiso, el prior Miguel de Salazar, y junto con estos pareceres, la censura favorable del doctor Pedro López de Montoya, piezas que luego fueron incorporadas como preliminares de la edición.

Pero la prueba concluyente y que así lo acredita es una serie de señales trazadas a tinta que competen al ámbito de la imprenta, en particular, al taller madrileño regentado por Tomás Junta donde se llevó a cabo el proceso de composición del texto y la impresión de la tirada, según se revela por el colofón de los ejemplares que conforman la edición. En este espacio de trabajo es donde encuentra sentido una serie de marcas compleja e insólita en la medida en que son exclusivas de la imprenta, particulares a los operarios, específicas para cada libro en ciernes y reconocibles únicamente en los originales de imprenta conservados.

[3] Sobre los originales de imprenta, la edición de textos y la bibliografía textual remito por entero a la bibliografía específica contenida en los volúmenes *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro. Estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico*, eds. P. Andrés Escapa y S. Garza, Valladolid: Universidad de Valladolid-CECE, 2000; Francisco Rico, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Valladolid-CECE, 2005 y Sonia Garza, *El original de imprenta (1472-1684). Estudio histórico y catálogo*, en curso de publicación.

UAM Ediciones

Teniendo en cuenta estas evidencias textuales, administrativas y materiales, que distinguen la copia *b* como *original de imprenta*, trataremos de explicar la importancia que tiene este manuscrito para la transmisión textual de la *Vida*, y para la construcción del libro a partir del códice.

Vale la pena, sin embargo, ir paso a paso y fijarnos, en primer lugar, en la información que aportan los testimonios conservados[4]. Nos detenemos, ahora, en los detalles que hacen comunes las copias.

Similitud en las formas

Teniendo las dos a la vista, se cae en la cuenta de que materialmente ambas copias son un producto *cuasi* idéntico en las dimensiones más evidentes, el formato, ambas en cuarto, y la extensión, 410 folios el autógrafo y 411 folios más 3 hojas iniciales el original[5]. Incluso las medidas internas de la caja de composición son tan semejantes, entre 160/170 mm de largo por 90/105 mm de ancho, y el número de renglones habitual de veintiséis, que no es posible que solo sean coincidencias.

Desde luego, aunque mínimos, existen unos márgenes de diferencia pero no introducen importantes consecuencias textuales. Interesa saber, desde esta óptica en que se conjuga la escritura del texto con lo material, que no se trata de una copia hecha a renglón seguido ni a plana y renglón, pero sí sigue muy de cerca el modelo que copia.

Lo curioso es que la edición no escapa a estas pautas de diseño: repite el formato en cuarto y la medida de la caja de composición, que se encuentra entre 160/165 por 90/95 mm. También el número de páginas de texto, sin contar las preliminares que hacen doce, ni las finales que hacen diecisiete, es de 799, igualándose casi a la numeración si los folios se contaran como páginas[6].

---

[4] Los testimonios de la *Vida de San Gerónimo* conservados en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial se localizan en las siguientes signaturas: a.IV.1 manuscrito autógrafo; T.III.27 manuscrito original de imprenta; 53-II-6 ejemplar impreso.

[5] Estas tres hojas iniciales incorporadas al comienzo del original contienen: una portada manuscrita; en otra hoja, la licencia para la impresión del general de la orden, fray Miguel de Salazar, y la aprobación del padre Francisco de Cabañas, y en el tercer folio, una valoración positiva del doctor Pedro López de Montoya. Sobre los detalles de datación de estos documentos, véase la nota siguiente.

[6] Las descripciones tipobibliográficas dan la siguiente paginación: [12], 795 [i.e. 799], [17] p. Las páginas del comienzo contienen los preliminares en el siguiente orden: [1]^{r}: Portada, [1]^{v}: en blanco, [2]$^{r-v}$: Cédula y privilegio real recogido por el secretario Juan Vázquez (Madrid, 23 de marzo de 1595), [3]^{r}: Licencia del general de la orden, fray Miguel de Salazar (Monasterio de San Lorenzo el Real de Lupiana, 13 de julio de 1594), [3]^{v}: Aprobación de fray Francisco de Cabañas (Monasterio de San Jerónimo el Real de Madrid, 8 de julio de 1594), [4]^{r}: Aprobación del doctor Pedro López de Montoya (Madrid, 25 de enero de 1595), [4]^{v}: Fe de Erratas de Juan Vázquez del Mármol (Madrid,

En cuanto a su construcción, la relación de signaturas es la siguiente: A4, A2, A-Z8, 2A-2Z8, 3A-3D8, *8.

Es como si entregando el manuscrito se hubiera querido facilitar un prototipo de la edición[7].

La copia autógrafa

La ejecución de la copia autógrafa se mantiene, en general, dentro de unas normas de correcta presentación. Destaca la intención de realizar un buen traslado que resulte claro y comprensible, para ello, la escritura dibuja bien las letras y tiene muy en cuenta la separación de los renglones y la contención de la redacción dentro del espacio destinado al texto mientras que los márgenes son aprovechados para remitir a las fuentes mediante algunas notas o, también, para dar cabida a algunos añadidos que documentan una fase posterior a la redacción. Las cabeceras, la foliación y los epígrafes de capítulo van acordes con el texto y parecen coetáneos al acto de copia.

Tomando en consideración que el traslado pertenece al autor, nos fijamos en el trazado de las letras y descubrimos ciertos rasgos de escritura característicos, como las mayúsculas P, Z, A y N y las minúsculas z, ct y j.

Posterior a la copia, como se ha anunciado, existió una fase de revisión, según documentan algunas correcciones hechas en letra menuda que no destacan mucho del conjunto. En este caso, la similitud de la caligrafía con la del texto indica que fueron obra del autor.

La mayoría son intervenciones de escasa entidad y trascendencia. De su examen, reconocemos ciertas marcas personales que parecen ser costumbre del autor a la hora de eliminar algo de texto y de hacer algún añadido. Por ejemplo, a la hora de suprimir una palabra se utilizó, por lo común, uno de estos dos procedimientos: o bien el tachado directo mediante una o dos líneas horizontales, o bien el subrayado con puntos suspensivos (*punteado*). Cuando hubo

22 de noviembre de 1595) y Tasa de Juan Gallo de Andrada (Madrid, 12 de diciembre de 1595), [5$^{r\text{-}v}$ y 6^{r}]: Dedicatoria del autor *A la religión de San Gerónimo*, [6]v: Grabado de San Jerónimo en su celda con un león a sus pies. La paginación comienza con el prólogo al texto de la historia del santo, al igual que ocurre en las copias manuscritas, donde la foliación comienza por ahí. Hay un error de paginación, en los ejemplares se repite la paginación correspondiente a las hojas de la 445 a la 448, con lo cual, en lugar de ser las 795 páginas que se indican, son en realidad, 799. Por último, la edición incorpora un *Índice de las cosas más notables de esta historia* y una Fe de Erratas del licenciado Cristóbal de Orduña (Colegio de Lugo, Alcalá de Henares, 21 de agosto de 1595) que forman las diecisiete páginas del final.

[7] Sobre las relaciones entre la forma del original y la forma del libro impreso véase Sonia Garza, «El original de imprenta. El diseño del libro impreso según su autor» en *Ecdótica*, 3 (2006), págs. 153-74, y a la bibliografía que allí se reúne.

que escribir en el margen una adición que había de insertarse en el renglón, se dibujó al comienzo y también en el lugar del renglón donde había de incorporarse el añadido un signo semejante a la letra v invertida cruzada en la parte superior por un pequeño trazo horizontal. Utilizaré en adelante la marcación en cursiva para señalar los segmentos de texto a los que hagamos alusión, bien porque sean objeto de cancelación, corrección o adición, y, en concreto, para indicar el lugar en el texto donde había que incluir una adición, añadiremos entre corchetes el signo ^[8].

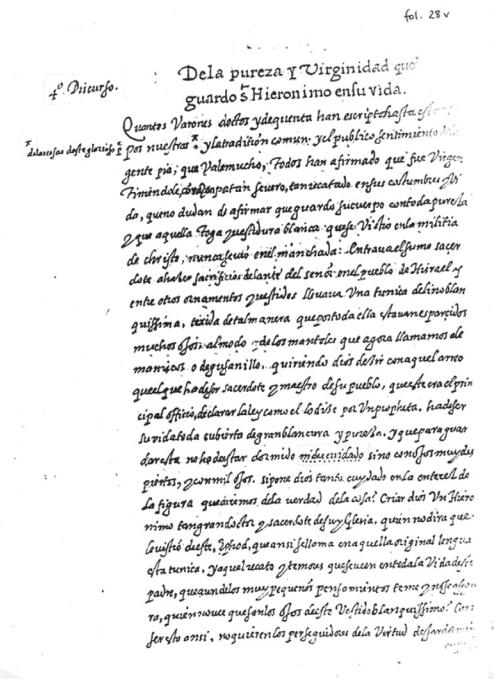
El folio 28^{v} nos puede servir de muestra [Lámina 1]. En paralelo a la segunda línea, en el margen, se recoge la siguiente adición: *de las cosas deste glorioso padre* que tenía que incorporarse en el renglón donde se encuentra la misma señal que aparece al comienzo del añadido, justamente, entre *estos tiempos nuestros* y *la tradition comun*, donde se encuentra el símbolo ^ que antes hemos descrito:

> Quantos varones doctos y de quenta han escripto hasta estos tiempos nuestros [^] y la tradition comun y el publico sentimiento de la gente pia; que vale mucho, […]

En el mismo folio, línea 16, se ha punteado el segmento *ni descuidado* en el fragmento siguiente para que fuera eliminado:

> […] y que para guardar esta [la pureza] no ha de estar dormido *ni descuidado* sino con ojos muy despiertos, y con mil ojos […]

[8] Para los fragmentos de texto que reproducimos en este apartado y en el siguiente como muestra de la explicación se ha seguido una transcripción paleográfica tan fiel como hemos podido realizar a fin de dejar constancia de las formas gráficas de los documentos y observar las variantes que existen entre los testimonios. Intentamos respetar las grafías, pero también es cierto que algunas no siempre son sencillas de discernir, por ejemplo, la realización de *v* y *u*. Otras veces no es fácil reconocer si los distintos modos y tamaños en que se dibuja una letra, como es el caso de la *d* o de la *q*, significan que unas veces hayan de entenderse como mayúsculas y otras como minúsculas. Recogemos también la puntuación y acentuación cuando tenemos certeza de que se añadió. En las grafías y la puntuación, es posible que se nos haya pasado por alto alguna diferencia difícil de distinguir, pero con seguridad están las más claras. En cuanto a la separación de palabras hemos optado por ella cuando hemos creído que solo aparecen unidas por el ritmo de la escritura, sin que ello suponga una nota particular del escritor. Hemos decidido desarrollar las pocas abreviaturas que aparecen porque entendemos que no aportan un significado relevante y para ello hemos seguido la forma habitual en que se expresan cuando aparecen en su forma entera, por ejemplo, *sancto* cuando *spiritu st*., pero *san* cuando *st. Hieronimo*.



[Lámina 1]. Copia autógrafa, fol. 28ᵛ.
Revisión de la copia por parte del autor

Otro lugar donde observamos el modo de trabajo del autor en la copia son los folios 77ᵛ-78ʳ donde aparecen varias modificaciones, a modo de retoques estilísticos que perfilan la redacción. Entre otras, en el folio 77ʳ, líneas 4 y 5, se eliminan con un trazo dos segmentos *y campo* y *duros* del siguiente fragmento:

> […] mas como a la parte inferior del alma se le representaua tan presente y tan dificil el encuentro y la batalla *y campo* tan dudosa, y adeuinando ya los *duros* trances en que se imaginaua puesta […]

Luego, en el folio 78ʳ, línea 2 [Lámina 2], se corrigió *dige* por *dixe* y en la línea 4, se tachó *y resueltos* del fragmento:

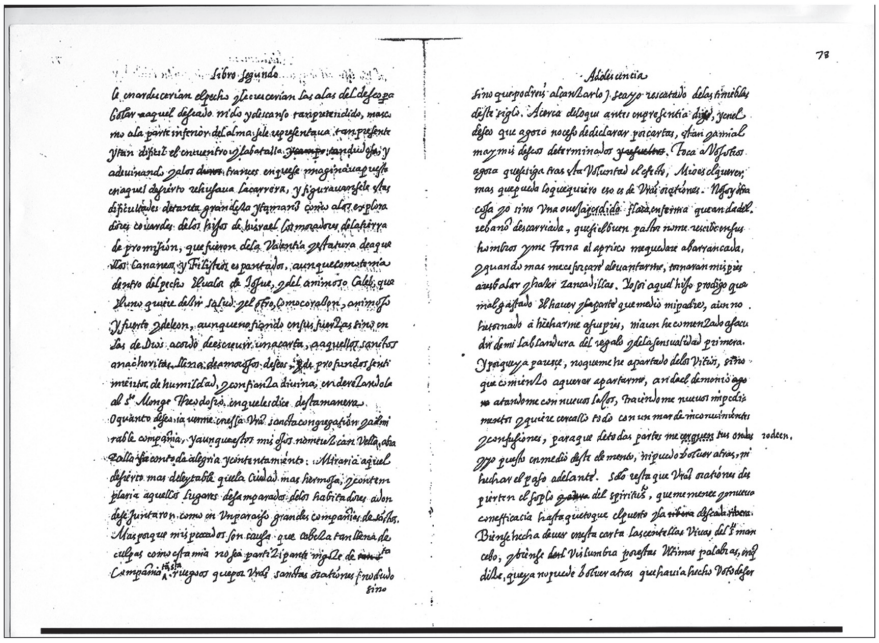
> […] Acerca de lo que antes en presentia *dixe*, y en el deseo que agoro no ceso de declarar por cartas, estan ya mi alma y mis deseos determinados *y resueltos*. […]

Tres líneas más abajo, en la línea 7, se puntea *perdida* para que se suprima:

> […] No soy otra cosa yo sino una oveja *perdida* flaca, enferma que anda del rebaño descarriada […]

Y más adelante, en la línea 19, se puntea la palabra *cerquen*, esta vez para que se corrija por la forma *rodeen* que aparece escrita, al lado, en el margen del renglón. En los renglones 22 y 23 se tacha *y obra* y *ribera*, la primera palabra para eliminarla, la segunda para cambiarla de orden y añadirla detrás:

> […] traiendome nueuos impedimentos y quiere cercallo todo con un mar de inconuinientes y confusiones, para que de todas partes me *cerquen* sus ondas y yo puesto en medio deste elemento, ni puedo boluer atrás, ni hechar el paso adelante. Solo resta que vuestras orationes despierten el soplo *y obra* del spiritu sancto, que me menee y mueua con efficacia hasta que toque el puerto y la *ribera* deseada. […]



[Lámina 2]. Copia autógrafa, fols. 77v-78r
Revisión de la copia por parte del autor

UAM Ediciones

Al tiempo que observamos el tipo de modificaciones que el autor introduce en la revisión vamos fijándonos en sus preferencias gráficas y notamos ciertas formas que le son particulares y que nos permiten aproximarnos a sus dominios léxico y gramatical.

Es muy frecuente el uso latinizante de una larga lista de palabras, *tradition*, *presentia*, *orationes*, *duration*, *providentia*, *malitia*, *obedientia*, *sancto*, *escripto*, *prophetas*, *cathalogo*, *adevinando*, *inconvinientes*, *tiniendole*, *invidia*, *quiriendo*, *cercallo*, *escrevilla*, *paresce*, *conosciesen*, *quantos*, *quenta*, *agora*, *efficacia*, *officio*, *deste*, *del*, *spiritu*, *Hieronimo*, *Hisrael*, *hedad*, *representaua*, *nueuos*, *boluer*, *Yglesia*, *texida*, *estender*, seguido de un largo etcétera.

En este sentido, podemos concluir que la copia documenta una tendencia gramatical y ortográfica tradicional, con un predominio notable de usos más arcaizantes de los que luego se reflejarán en la edición.

Por otro lado, apreciamos el empleo de signos de puntuación, en especial, comas, puntos, alguna vez paréntesis, y a veces constatamos abreviaturas sin que su aparición sea excesiva.

La copia de amanuense u original de imprenta

A diferencia del autógrafo, la copia *b* destaca por las numerosas intervenciones que fueron realizadas como resultado de diversas lecturas y revisiones posteriores al traslado y que han venido a determinar el aspecto que actualmente tiene, y lo que es más importante, a definir el texto que se va a imprimir. Pero hubo un momento en que este original fue simplemente una copia en limpio manuscrita, semejante a la copia autógrafa que hoy nos sirve de referencia, y a ese estado primitivo retrocedemos para analizar los hechos que ocurrieron después.

El traslado del copista tomó como referencia el manuscrito del autor. Igualmente, es una buena copia. La escritura es una humanística cursiva que se desarrolla regular y uniforme, más detenida y cuidada al principio y algo más rápida en adelante aumentando la cursividad.

El escribiente asume en su redacción los últimos cambios que recibió el autógrafo, en unos casos, incorporando las adiciones en los lugares donde se señalan, y en otros, advirtiendo las cancelaciones, pero siempre hilvanando la narración según las modificaciones hechas en el texto. De este quehacer se deduce que el amanuense está siguiendo la copia *a* y la está tomando como modelo de la reproducción que realiza; de ahí que en la escala de transmisión del texto, la copia *b* documente un estadio posterior y más próximo al texto que aparece en la edición.

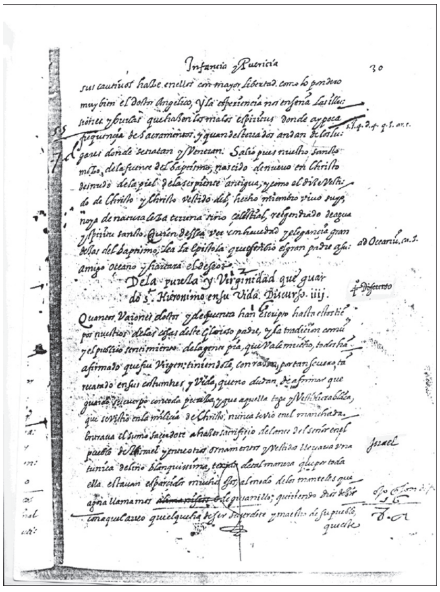
Como ejemplo del proceso de copia, proponemos una selección de fragmentos extraídos del original que se corresponde con algunos de los ejemplos comentados al hablar del autógrafo. De este modo, vamos a comprobar cómo se resuelven en la copia *b* las diferentes situaciones que encuentra el copista en la copia *a*.

Tal y como hicimos antes, volvemos a señalar en cursiva los segmentos de copia que fueron objeto de añadido, sustitución o cancelación, esta vez incluyéndolos entre corchetes y precediéndolos de una indicación abreviada que señala el tipo de cambio: *ad*. (añadido), *cancel*. (cancelación), *corr*. (corrección)[9].

Los dos primeros fragmentos son del original, folio 30, líneas 15-16, y folio 30v, líneas 3-4, y se corresponden con los dos ejemplos procedentes del folio 28v del autógrafo [Láminas 3 y 4]:

> Quantos varones doctos y de quenta han escripto hasta estos tiempos nuestros [ad. *de las cosas deste Glorioso padre*], y la tradiçion comun y el publico sentimiento de la gente pia, que vale mucho, […]

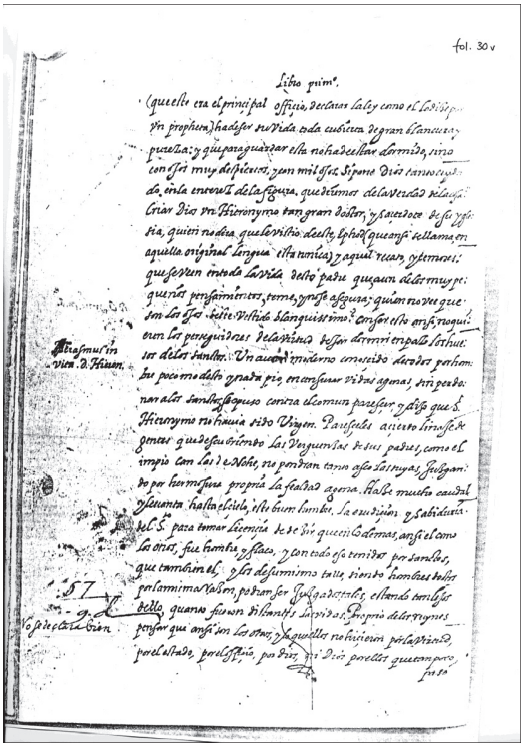
> […] y que para guardar esta no ha de estar dormido [cancel. *ni descuidado*] sino con ojos muy despiertos y con mil ojos. […]



[Lámina 3]. Original de imprenta, fol. 30r.
El copista asume los cambios que contiene el manuscrito autógrafo

[9] Aclaramos que en estos pasajes obviamos las correcciones de ortografía, grafía, y puntuación que distinguimos como fruto de una intervención posterior a la del copista y que se corresponde con la de un corrector profesional, como más adelante veremos. Nos fijamos, así pues, en lo que ahora interesa y es el trabajo realizado por el escribano.

UAM Ediciones

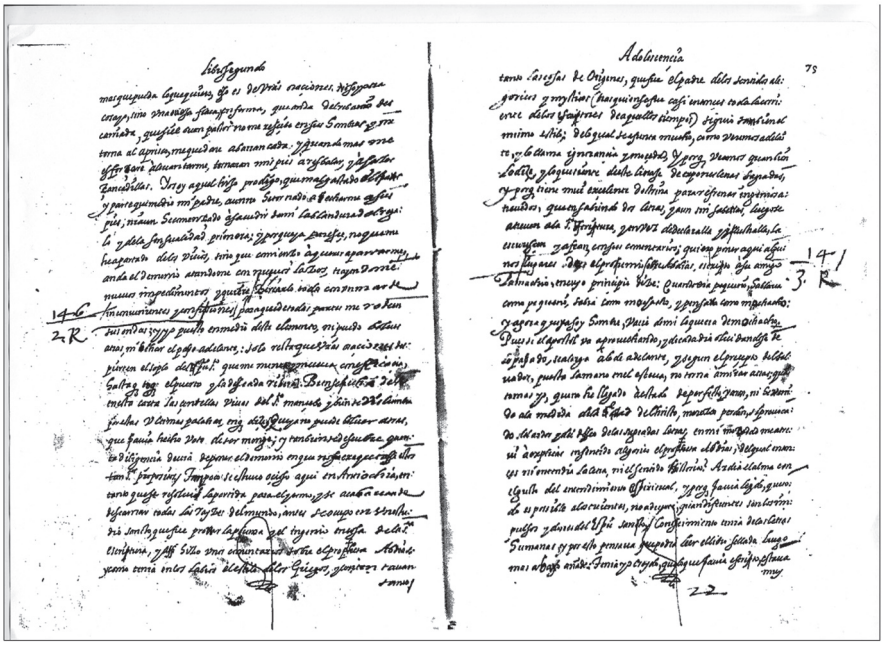


[Lámina 4]. Original de imprenta, fol. 30v.
El copista asume los cambios que contiene el manuscrito autógrafo

Los dos ejemplos siguientes proceden del original, folio 74v, el primer fragmento se encuentra en las líneas 2-3 y el segundo en las líneas 11-17, y se corresponden con el autógrafo, folio 78r, línea 7 y líneas 19-23 [Lámina 5]:

> […] No soy otra cosa yo sino una oveja [cancel. *perdida*] flaca, enferma, que anda del rebaño descarriada […]

> […] trayendome nueuos impedimentos, y quiere çercarlo todo con un mar de inconuenientes y confusiones, para que de todas partes me [cancel. *cerquen* corr. *rodeen*] sus ondas y yo puesto en medio deste elemento ni puedo boluer atrás, ni hechar el paso adelante, solo resta que vuestras oraçiones despierten el soplo [cancel. *y obra*] del spiritu sancto que me menea y mueua con efficaçia, hasta que toque el puerto y la [cancel. *ribera*] deseada [ad. *ribera*].



[Lámina 5]. Original de imprenta, fols. 74v-75r
El copista asume los cambios que contiene el manuscrito autógrafo

Las primeras interferencias que se concretan entre el autógrafo y el original vienen de la mano del propio escribano. Resultan ser variaciones asimilables a los errores que se producen en el acto de copia, cuando el escritor retiene en su mente un fragmento de texto de la muestra y, conscientemente o no, reproduce el recuerdo según su costumbre, sin advertir siquiera que el autor había escrito una palabra de una forma gráfica distinta a la suya. En el caso de la *Vida de San Gerónimo*, las muestran existen desde los primeros folios sin que después el autor las haya corregido por lo que está demostrando que no percibe estas diferencias como cambios ni ve la conveniencia de rectificarlas. Esto es importante porque el original está mostrando que el propio autor consiente y admite unas formas que no son las suyas, con lo que concluimos que a este nivel la ortografía no fue un punto en que fray José se mostrara especialmente exigente.

Sin ir más lejos, de los pasajes citados arriba se puede extraer una muestra de formas gráficas del autógrafo que divergen de la copia hecha por el escribiente: *tradition*/*tradiçion*, *traiendome*/*trayendome*, *cercallo*/*çercarlo*, *inconuinientes*/*inconuenientes*, *orationes*/*oraçiones*.

UAM Ediciones

Aunque predomina con mucho la fidelidad a la copia y el seguimiento de los patrones que contiene, las desviaciones respecto a ella se documentan en otros lugares y algunas vienen a coincidir en unas pautas que podrían caracterizar los usos del escribano como menos escriturarios y más coetáneos con su época.

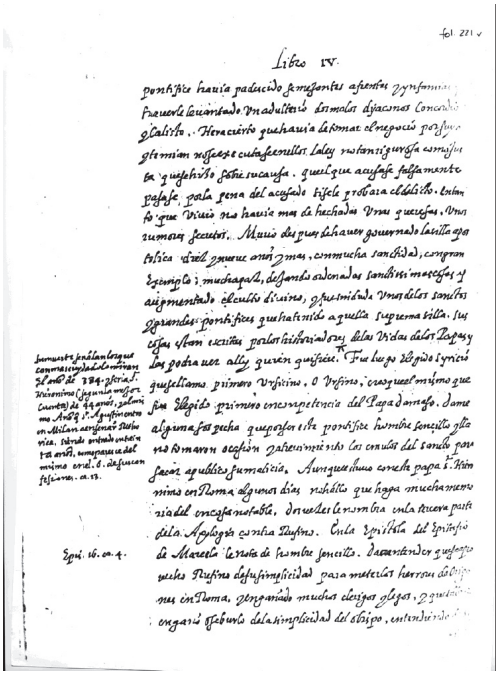
Mencionamos otros ejemplos dando paso primero a la forma del autógrafo seguida de la forma de la copia. En este primer caso, coincide el folio y el número de línea en los dos testimonios: folio 1, líneas 10, 14, 14-15: *torzerlo*, *efectos*, *malitia*/*torçerlo*, *effectos*, *maliçia*; en el folio 28^{v}, copia *a*, línea 6, y copia *b*, línea 21: *militia*/*miliçia*; en el folio 59v para ambos, copia *a*, líneas 1, 6 y 24, y copia *b*, líneas 3, 8 y 23-24: *inuention*, *descuydo*, *heredad*/*inuençion*, *descuido*, *eredad*.

Estas muestras son mínimas, desde luego, pero con ellas comprobamos que la sombra del autor a veces se pierde en el original desde el primer momento de la copia. Se apreciarán mejor los cambios que tienen lugar en el fragmento de veintidós líneas que reproducimos tomando en cuenta primero el autógrafo, fol. 221^{v}, líneas 5-26, y luego la copia, fol. 218^{v}, líneas 1-21 [Láminas 6 y 7]. Las formas resaltadas en negrita destacan las diferencias entre ambos pasajes.

> […] [so]bre su causa**. Q**ue el que acusase falsamente pasase por la pena del acusado si se le probara el delicto. En tanto que viuio no hauia **mas de hechadas** vnas queresas**,** vnos rumores secretos. Murio despues de hauer gouernado la silla apostolica diez y nueue años y mas, con mucha sanctidad**,** con gran exemplo, mucha paz, dejando ord**e**nadas sanctissimas cosas y augmentado el culto diuino, y fue sin duda **vnos** de los sanctos y grandes pontifi**c**es que ha tenido aquella suprema silla. Sus cosas estan escritas por los historiadores de las vidas de los **P**apas y las podra uer all**y quien quisiere**. [^] Fue luego **E**legido Syricio que se llamo primero Vrsi**c**ino, o Vrsino, creo que el mismo que fue **E**legido primero en co**n**petenc**i**a del **P**apa Damaso. Dame alguna sospecha que por ser este pontifi**c**e hombre sençillo y llano tomaron ocasion y atreuimiento los emulos del san**c**to para sacar a publico su mali**c**ia. Aunque estuuo con este papa san Hieron**i**mo en Roma algunos dias no hállo que haga mucha memoria del en cosa notable**. D**os uezes le nombra en la ter**c**era parte de la **A**pologia contra Rufino. En la **E**pistola del Epita**f**io de Mar**c**ela le nota de hombre sen**c**illo. Da a entender que se aprouecho Rufino **d**e su simpli**c**idad para **meterlos** herrores de Origenes en Roma, y engañado muchos clerigos y legos, y que tambien engaño o se burlo de la simpli**c**idad del obispo, entendiendo […]

> […] [so]bre su causa **q**ue el que acusase falsamente**,** pasase por la pena del acusado**,** si se le probara el delicto. En tanto que viuio no hauia **hechadas mas de** vnas queresas**;** vnos rumores secretos. Murio despues de hauer gouernado

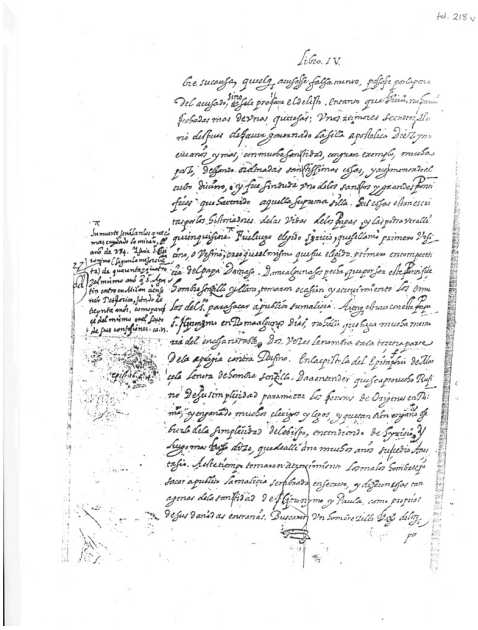
la silla apostolica diez y nueue años y mas, con mucha sanctidad con gran exemplo, mucha paz, dejando ordinadas sanctissimas cosas y augmentado el culto diuino, y fue sin duda **uno** de los sanctos y grandes pontifiçes que ha tenido aquella suprema silla. sus cosas estan escritas por los historiadores de las vidas de los **p**apas y las podra ver all**i quienquisiere**. [^] Fue luego elegido Syriçio que se llamo primero Vrsiçino, o Vrsino, creo que el mismo que fue **e**legido primero en co**m**petençia del **p**apa Damaso. Dame alguna sospecha que por ser este pontifiçe hombre sençillo y llano tomaron ocasion y atreuimiento los emulos del santo para sacar a publico su maliçia. Aunque estuuo con este papa san Hieron**y**mo en Roma algunos dias, no hállo que haga mucha memoria del en cosa notable**, d**os vezes le nombra en la terçera parte de la **a**pologia contra Rufino. En la **e**pistola del Epita**ph**io de Marçela le nota de hombre sençillo. **D**a a entender que se aprouecho Rufino **D**e su simpliçidad para **meter los** herrores de Origenes en Roma, y engañado muchos clerigos y legos, y que tan bien engaño o se burlo de la simpliçidad del obispo, entendiendo […]


fol. 221 v

Libro IV.

[Lámina 6]. Copia autógrafa, fol. 221v.
Folio con adición marginal del autor

UAM Ediciones



[Lámina 7]. Original de imprenta, fol. 218v.
Folio con adición marginal del autor

Se documenta alguna alteración de orden de la escritura *mas de hechadas*/*hechadas mas de*; variaciones en la unión y separación de palabras *quien quisiere*/*quienquisiere*, *meterlos*/*meter los*; diferencias en el uso de mayúsculas y minúsculas y viceversa; algunos cambios de grafías *ordenadas*/*ordinadas*, *ally*/*alli*, *conpetencia*/*competencia*, *Hieronimo*/*Hieronymo*, *Epitafio*/*Epitaphio*, entre otras cosas.

Las diferencias vienen a señalar lo que anunciamos: que el original no puede considerarse un trasunto exacto de su modelo y el grado de distancia de uno a otro puede ser distinto en cada obra y difícil de evaluar[10].

Aprovecharemos este fragmento para llamar la atención sobre una adición que aparece en el margen del autógrafo e igualmente en el margen del original. Se trata de una noticia, escrita para incorporarse en el texto, en paralelo al renglón

[10] En el fondo, estas muestras son de reducida extensión. No nos pasa por alto que una valoración más definitiva se lograría examinando un mayor número de segmentos escogidos y que estos tuvieran cierta entidad.

donde debería ir, precedida del símbolo ^. El mismo contenido presenta algunas diferencias; transcribimos primero de la copia *b* y luego de la copia *a*:

> Su muerte señalan los que con mas cuydado lo miran**,** El año de 384. y seria san Hieronimo (segun la mejor cuenta) de **quarenta y quatro** y el mismo **a**ño que san Agustin entro en Milan a enseñar Rethorica **siendo de** tre**y**nta años, como paresçe del mismo en el **Sexto** de sus confesiones.ca.13.

> Su muerte señalan los que con mas cuydado lo miran El año de 384. y seria san Hieronimo (segun la mejor cuenta) de **44 años**, y el mismo **A**ño que san Agustin entro en Milan a enseñar Rethorica**,** siendo **entrado en** tre**i**nta años, como paresce del mismo en el **.6.** de sus confesiones.ca.13.

Lo curioso aquí son varios detalles, uno, que a diferencia de otras ocasiones, esta vez la copia *b* no ha integrado la adición en la redacción; otro, que haya sido reproducida igualmente en el margen; también, que ambas contengan variaciones textuales y gráficas. En el original, este añadido fue corregido y tiene alguna marca de cajista. Reconocemos la mano que escribe como una sola y remite al propio autor.

Estos resultados hacen pensar que fray José añadió por primera vez la nota en el original, y no en su manuscrito, posiblemente durante una lectura o revisión de la obra, y de ahí luego la pasara a su copia para mantener en las dos lo mismo[11]. Eso explicaría que el copista no la hubiera intercalado, como otras veces. Un dato a favor de esta hipótesis es que en la adición del autógrafo la edad del santo y el número del libro de las *Confesiones* aparecen escritos en cifra cuando en el original están en letra, una opción que dice lo mismo pero abreviado, y pasar de lo largo a lo corto parece una transición de algo que se repite.

Por menudas, ocasionales e involuntarias que sean estas variaciones que se producen entre la copia *a* y la copia *b*, con ellas el copista ha logrado una evolución de las grafías del autógrafo a la copia, y para nosotros este hecho nos lleva a poner en entredicho, si alguna vez existió, la creencia de la veracidad de la fidelidad de la ortografía y grafías que transmite el original, cuando no es copia de autor, respecto al texto que toma de modelo. Por otro lado, anunciamos ya, que las del original tampoco serán las formas definitivas o, a lo menos, en esta obra.

En una etapa más avanzada, sin embargo, cuando hecha la copia, se prepara el texto para ofrecerlo a la imprenta, entonces sí hubo unas pautas de ortografía, de puntuación y de ciertas convenciones gráficas que fueron aplicadas en el momento de corregir el original, según prueba una de las intervenciones más

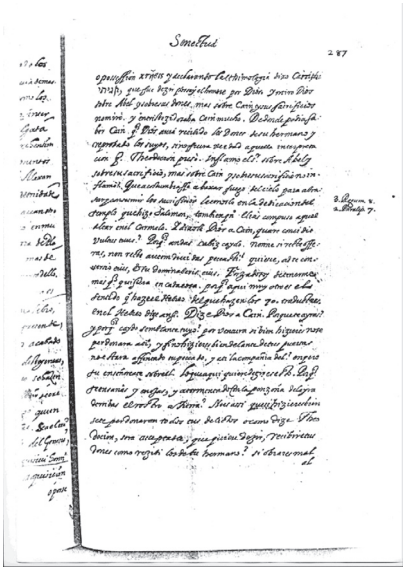
[11] No hemos encontrado otro ejemplo en el texto, pero tampoco podemos descartar que no lo haya.

decisivas a la hora de preparar este texto para darlo a imprimir. Aunque lo comentaremos más adelante, anunciamos ya la presencia de un corrector gráfico que cumplió una función importantísima en esta obra y cuya participación muy posiblemente se haya convenido o la haya propuesto el mismo autor.

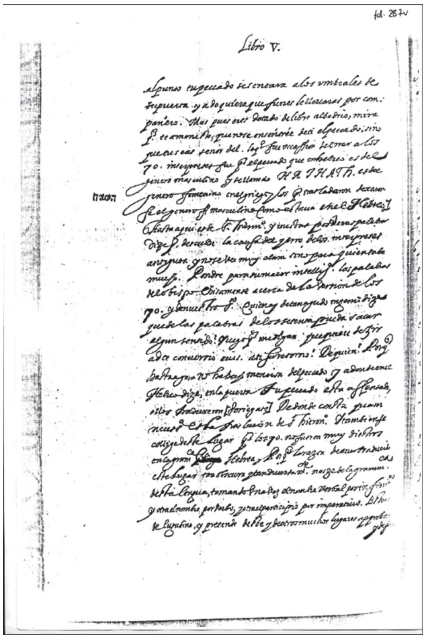
Las huellas de la censura

Volvemos a la caracterización de la copia *b*. El traslado, ciertamente, parece todo ello hecho por la misma mano, aunque a veces las variaciones de la escritura planteen alguna duda que, no obstante, se disipa cuando contrastamos ciertas grafías, como por ejemplo, el trazado de algunas minúsculas, como la z, j, h, v, q, p o el grupo st.

Hay un lugar en la copia que es excepción. Nos parece encontrar la intromisión de una mano distinta, o al menos de una escritura con algunos rasgos específicos, en la redacción del folio 287, que suple la ausencia del folio original [Láminas 8 y 9]. En esta hoja, la caligrafía parece otra; el trazado de ciertas mayúsculas, como D, S, F, Q, y de varias minúsculas, así, f, z, st, según delata tanto la redacción como la cabecera y la foliación, no es el mismo que en otros lugares. Se aparta del resto, también, en que ni está rubricada ni tiene marcas de cajista, lo que hace suponer que este folio no formó parte del manuscrito y fue añadido después.



[Lámina 8]. Original de imprenta, fol. 287r
Folio sin rubricar y sin marcas de cajista

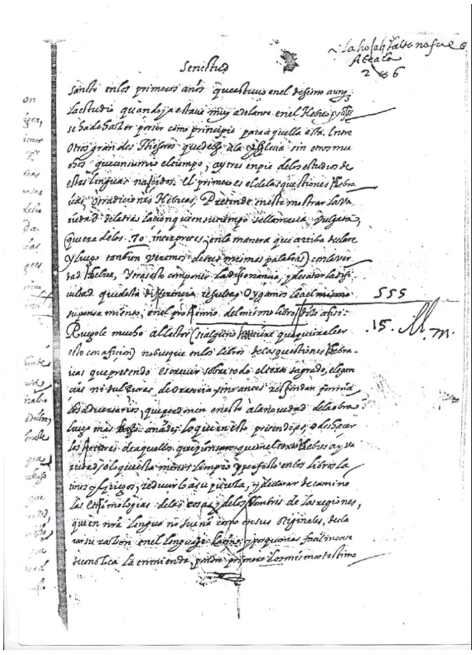


[Lámina 9]. Original de imprenta, fol. 287v
Folio sin rubricar y sin marcas de cajista

La explicación hay que encontrarla en relación con una anotación que aparece en el folio anterior, el 286r, que lee: *La hoja que falta no fue a Alcalá* [Lámina 10]. En el contexto de los acontecimientos que ligan este manuscrito a su edición, el aviso podría significar que el folio en cuestión no cursó el mismo destino que el resto, que pasó por las manos del licenciado Cristóbal de Orduna (u Orduña), quien emitió una de las dos fes de erratas que figuran impresas en la edición, en concreto, la que está fechada en Alcalá de Henares.

Esta irregularidad nos conduce a otro detalle y es averiguar quién y en qué circunstancias escribió el aviso en el folio 286r, cuándo y por qué.

Sin otras evidencias, la identificación ha de reducirse a las formas de la noticia. La mano que escribe delinea bien las letras, con claridad y suficiente tamaño como para que se lean bien. Acompaña la nota un pequeño adorno, al comienzo, como si se tratara de un semicírculo con un punto arriba y otro abajo. Resulta complicado extraer rasgos peculiares en un fragmento tan breve, pero algunos modos de letras, como la L mayúscula o la h y f minúsculas, parecen asimilarse a la caligrafía de la mano de Pedro López de Montoya, comparándola con la aprobación que escribe sobre la obra insertada, recordemos, al principio



[Lámina 10]. Original de imprenta, fol. 286r.
¿Aviso del censor?

del original. Por otro lado, es difícil asegurar que no pertenece a la misma mano que apunta, en el folio 196r del original, *Lo rayado no se imprima*, haciendo referencia a un pasaje que está enmarcado por un trazo a tinta y que, en los laterales del cerco se detiene para dibujar, a modo de adornos, una o varias ondas seguidas, como el dibujo a medio hacer que aparece junto a la nota citada antes [Lámina 11].

Acerca de la razón de ser de este aviso caben varias explicaciones: una, la más inocente, es que el folio original se perdiera en el traslado del manuscrito a Alcalá, en cuyo caso, alguien pudo darse cuenta, y al advertirlo, lo señaló en la hoja anterior e incluso pudo copiar el contenido teniendo a la vista un ejemplar puesto que el texto impreso reproduce el texto que figura en la hoja que lo sustituye, aunque con variaciones de grafías y ortografía[12]. Otra posibilidad

[12] El contenido del folio reemplazado en el manuscrito comprende desde la línea 14 de la página 556 hasta parte de la línea 9 de la página 558 en el libro impreso.

UAM Ediciones

es que hubiera alguna intención y la hoja no se extravió sino que fue deliberadamente separada. Para dar fundamento a esta opción, hemos de repasar el contenido del papel.

En estas líneas, el autor recoge una corrección hecha por San Jerónimo a una mala lectura por parte de los Setenta intérpretes de un fragmento del texto bíblico justificada por no reparar en la gramática de la lengua hebrea, tan necesaria para una traslación fiel. De ahí se entiende que Sigüenza ponga en duda la versión e interpretación de los Setenta al criticar su falta de conocimiento del hebreo[13]. Con ello, está echando abajo su versión, y, al tiempo, la argumentación le da pie a

> […] aprouar y defender muy doctamente la traslacion vulgata de nuestro santo Doctor, y que ninguna de las [traducciones] Griegas ni Latinas es ygual con ella: no solo en verdad y fidelidad, mas aun en elegancia, tan Latina, ni tan clara […][14]

Las varias veces que se critica la ignorancia de los traductores que hicieron la versión al griego del Antiguo Testamento daría motivos de sobra para que se decidiera suprimir la hoja, o por lo menos, quitarla de la vista de quien pudiera sentirse ofendido y evitar, así, herir conciencias y generar susceptibilidades.

Con la nota *La hoja que falta no fue a Alcalá* también se pudo querer dar a entender que el texto no fue corregido y evitar responsabilidades mayores sobre lo que la edición daría a leer.

El contenido y las interpretaciones que se desprenden podrían sugerir que la eliminación de este folio fue un ejercicio de censura. Desde luego, no sería el único caso en el original. Hay tres pasajes en la copia, uno de ellos es el que registra el folio 196^{r} que acabamos de citar, que aparecen rodeados por un trazo a tinta adornado con los mismos motivos en forma de ondas.

El responsable de esta función tiene que ser un censor que hemos identificado con el doctor Pedro López de Montoya[15]. Suya es una valoración de la obra que se conserva en forma manuscrita en una hoja, al comienzo del original, fechada

---

[13] Las expresiones de Sigüenza que delatan a los Setenta se encuentran entre las páginas 556 y 558 del impreso y son las siguientes: «[…] Forçado soy detenerme mas que quisiera en cada cosa, porque aqui muy otro es el sentido que haze el Hebreo, del que hacen los Setenta traductores. […] Lo que fue ocasión de errar à los Setenta interpretes, fue […] Hasta aqui es de san Geronimo, y en estas postreras palabras dize, que descubre la causa del yerro de los interpretes antiguos. Y no se vee muy claro, sino para quien sabe mucho […] Y también se colige deste lugar, que los Setenta no fueron muy diestros en la Gramatica Hebrea […]».

[14] En el impreso, página 558, líneas 9-13.

[15] Sobre el doctor Pedro López de Montoya (1542-? *post*. 1596), véase Emilio Hernández Rodríguez, *Las ideas pedagógicas del doctor Pedro López de Montoya*, Madrid: CSIC, 1947.

UAM Ediciones

y rubricada en Madrid, a 25 de Enero de 1595. El juicio que emite es del todo favorable y se muestra partidario de conceder la licencia para la impresión, sin mencionar nada que se oponga. Nada haría pensar que fueran suyas las cancelaciones de los pasajes, puesto que no hay ninguna referencia al texto señalado, sin embargo, sabemos de su oficio de censor de libros y su labor, llevada a cabo durante años, desde 1576, como redactor del Índice de Libros Prohibidos por encargo del Senado de la Inquisición.

Así pues, estos avales, y otro igualmente importante, como el hecho de que él mismo fuera autor de dos obras tituladas *Libro de la buena educación y enseñança de los nobles en que se dan muy importantes avisos a los padres para criar y enseñar bien a sus hijos* (Madrid: viuda de Pedro Madrigal, 1595) y *De concordia sacrarum editonum* (1596), donde cita a San Jerónimo en diferentes lugares y reconoce sentir predilección por este santo y por San Agustín[16], dan lugar a considerarle como principal interventor de los pasajes cancelados de la *Vida de San Gerónimo*.

Así pues, la obra de fray José de Sigüenza se llevó varias amonestaciones en forma de censura en el original y la prohibición de imprimir algún pasaje por parte del doctor Pedro López de Montoya. A continuación, recuperamos los pasajes expurgados y apuntamos brevemente los motivos por los que podrían haber sido discriminados[17].

Folios 196^{r-v}: veintiséis renglones y medio enmarcados con un trazo a tinta decorado con varias ondas en los laterales. En el margen derecho, aparece la nota: *Lo rayado no se imprima* [Lámina 11].

El autor se muestra a favor de la predicación en lengua vulgar, como fue practicada por Cristo y San Jerónimo. Critica la predicación y el rezo en latín porque no llegan a provocar un sentimiento en la gente debido a la falta de comprensión de la lengua [Lámina 11].

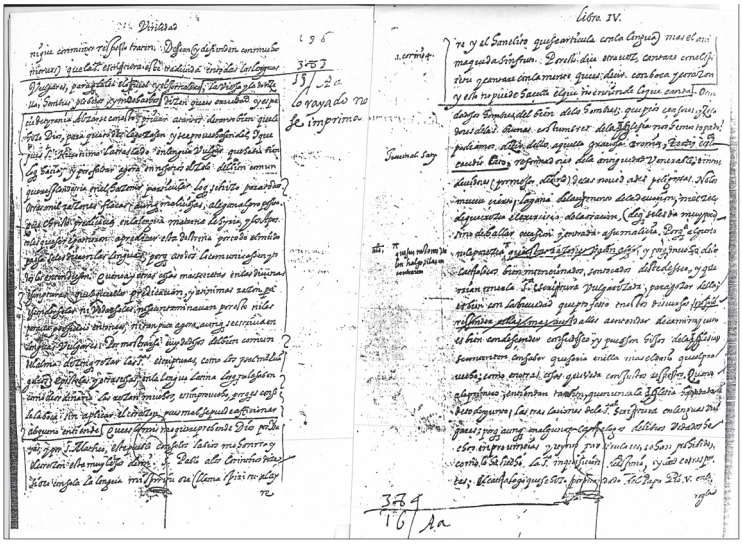
> Dizen que es crueldad y especie de tyranía alzarse con esto, privar a tantos de tanto bien que le hizo Dios para que todos le gozasen y se aprovechasen dél. Y que pues San Hierónimo la trasladó en lengua vulgar, que sabía bien lo que hacía, y por faltar agora en nosotros el zelo del bien común que

[16] P. López de Montoya en *De Concordia*, Libro II, pág. 86: «[…] Me entregué con ardor al estudio de los Santos Padres, principalmente a San Agustín y a San Jerónimo, para ver si encontraba alguna luz para escribir sobre la discordancia de los diversos códices […]». Cita tomada de E. Hernández Rodríguez, art. cit. Curiosamente las dos obras citadas del doctor López Montoya salieron a la luz en 1595 y 1596. La aprobación de la obra de José de Sigüenza fue dada un 25 de enero de 1595, con lo que prácticamente la lectura de la *Vida* y las redacciones de sus obras pudieron converger en más de una ocasión.

[17] Hemos aplicado normas de puntuación y acentuación a los tres pasajes que aquí se transcriben y se ha regulado el uso de la *u* y la *v*.

UAM Ediciones

resplandescía en él, hazemos particular lo que se hizo para todos. Otras mil razones flacas aunque maliciosas alegan al propósito que Christo predicava en la lengua materna de Syria y los apóstoles que se repartieron a predicar esta doctrina por todo el mundo. Para eso se les dieron las lenguas, porque a todos lo comunicasen y todos los entendiesen. Que no ay otras cosas más secretas en las divinas escripturas que lo que ellos predicaban y así ni más razón para escondérselas ni vedárselas. No se contaminaban por esto ni les parava perjuicio entonces, ni tan poco agora, aunque se escriva en lenguas vulgares. Por mostrarse cuidadosos del bien común del alma, dizen que rezar las santas escripturas como los psalmos evangélicos, epístolas y otras cosas, en la lengua latina los que no la saben, como de ordinario las rezan muchos, es sin provecho porque es con sola la boca sin aplicar el corazón. Pues mal se puede aficionar a lo que no entiende, que es lo mismo que reprehende Dios por Isaías y por San Matheo: este pueblo con solos labios me honrra y el corazón está muy lejo[s] de mí. San Pablo a los Corinthios, dize: si oro con sola la lengua mi spíritu ora (llama spíritu al ayre y al hanélito que se articula con la lengua) mas el ánima queda sin fruto. Por esto dice otra vez: cantaré con el espíritu y cantaré con la mente, que es decir, con boca y corazón. Y esto no puede hacello el que no entiende lo que canta.



[Lámina 11]. Original de imprenta, fols. 196r-v
Fragmento de texto censurado

UAM Ediciones

Folios 232v-233r: dieciocho renglones enmarcados a tinta, decorados con varias ondas en los laterales. Las primeras palabras, en el último renglón del folio 232v, han sido tachadas por una línea horizontal y el resto del fragmento, ya en el folio 233r, ha sido cancelado por un trazo a tinta oblicuo, que es posible que corresponda a otra mano distinta. Debajo del comienzo del pasaje cancelado, hay una nota complementaria, que dice: *De ninguna ymportancia*. Por semejanza en las grafías, esta nota podría haber sido escrita por fray José, pero su contenido podría igualmente atacar a las conciencias de muchos, por lo que la decisión de suprimirlo no escaparía a un acto de autocensura.

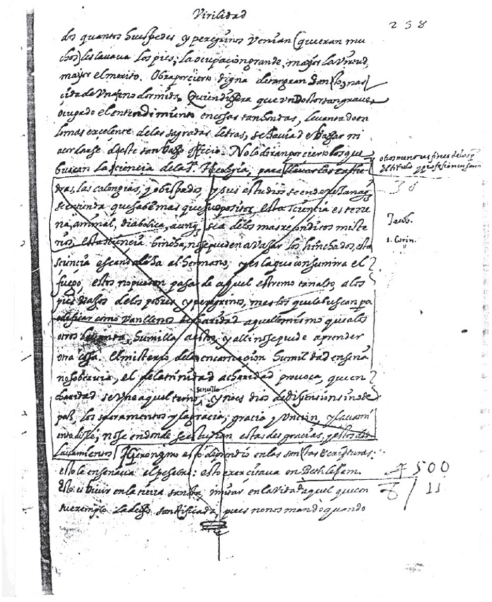
Se reprueba la peregrinación a lugares considerados santos y se defiende que cualquiera en cualquier sitio puede practicar la fe y se critica lo que se pretende en esos lugares. La peregrinación no forma parte de las ocho bienaventuranzas que enunció Cristo como camino de salvación, por lo que ni las romerías ni las peregrinaciones son consideradas peticiones dirigidas por Cristo a los hombres.

> Dizen, lo primero, que no hazen al caso para la bienaventuranza que se pretende porque no es ninguna de las ocho que Christo cantó. Y aquellos son los verdaderos medios y el camino desta peregrinación para el çielo, y en todas ellas no ay romerías, ni dijo bienaventurados los que peregrinaren a Hierusalem, Roma, Sanctiago. Antes, puede resultar dellas mucho daño como cada día resulta, que es otra razón, por los muchos peligros corporales y espirituales que se ofresçen en caminos, en especial, a mugeres. Tras esta, llegados allá no ay nada de nuevo. Este es todo su argumento. Porque pregunto dizen ¿qué es lo que pensáis hallar en Hierusalem? ¿Qué es lo que buscáis en esos lugares? Si a Dios, en vuestro pueblo se estaba y allá queda, y no está más aquí que allí, y bien se vee pues no son mejores ni más sanctos los que viven en Roma o Sanctiago que los de Nápoles o Antuerpia, antes suelen ser más ruynes si buscan las cosas de Dios que son sus templos sus altares sus pinturas en donde no ay desto. Lo que vais a buscar en vuestra ciudad y aldea se queda tan bueno como acullá, luego no sabéis a dónde vays. Vanidad es y niñería.

Folio 258r: catorce renglones y medio enmarcados a tinta, decorado el trazo en el lateral con varias ondas. De nuevo aquí el fragmento se ha cancelado y parece que por dos veces, la primera, por unos cuatro o cinco trazos finos, que corren más o menos en paralelo en el fondo. La segunda vez, por unos trazos más gruesos, que hacen estrella, y son los que se aprecian a primera vista. El principio del pasaje cancelado se tacha con una línea horizontal, y la frase que quedaba sin terminar se completa en el margen con dos líneas que parecen ser de mano de fray José [Lámina 12].

Critica la ambición de quien estudia Teología con el afán de ocupar un lugar destacado por encima de otros y olvida los valores de la humildad y la caridad que son la demostración de ese saber.

> [No lo dirán por cierto los que buscan la sciencia de la santa Theología para] llevar las cáthedras, las calongías, y obispados. Y sus estudios se enderezan a que se entienda que sabe más que su opositor. Esta sçiençia es terrena, animal, diabólica, aunque sea de los más recónditos misterios. Esta sçiençia hincha, no se pueden avajar los hinchados. Esta sçiençia escandaliza al hermano y es la que consumirá el fuego. Estos no pueden pasar de aquel estremo tan alto a los pies vajos de los pobres y peregrinos, mas los que la buscan para edificar, como van llenos de charidad, aquello mismo que a los otros levanta, humilla a estos. Y allí no se puede aprender otra cosa. El misterio de la encarnaçión humildad enseña, no sobervia; el de la Trinidad a charidad provoca, que en charidad se une aquel terno sencillo. Y no es Dios de dissensión sino de paz; los sacramentos y la gracia, gracia y unción y lavamiento dize. No sé en dónde se estudian estas desgracias y estos dislatamientos.



[Lámina 12]. Original de imprenta, fol. 258r.
Fragmento de texto censurado

Reunidos y examinados estos lugares dejan constancia firme de la actuación de un individuo que revisa el texto e interviene movido por un fin que se concreta en la tarea de evitar la impresión de ciertos fragmentos susceptibles de controversia por su divergencia con las costumbres de la Iglesia y por su contenido polémico y contrario. En dos lugares nos parece encontrar la mano del autor interviniendo en conformidad con el texto que se rechaza, una vez, subrayando su desinterés (*De ninguna ymportancia*), otra vez, dando fin a una oración que quedaba sin terminar.

La intervención del doctor López de Montoya es reveladora de la acción de la censura y deja una huella definitiva en el proceso de transmisión de este texto que se concreta en la determinación de eliminar tres fragmentos que formaban parte de la obra y que, de no conservar el original, jamás nos hubiéramos enterado.

El corrector del original

Hay otra participación muy evidente, y que, al cabo, resulta ser la más decisiva en la preparación del original para la edición: por todo el manuscrito está omnipresente la figura de un corrector que, con plena conciencia de su tarea, cumple la misión de revisar la copia modelo y de presentarla apta para su composición en la imprenta.

En esta ocasión, no podemos sugerir un responsable, pero sí podemos identificarle a través de la función que realiza. Fuera de duda quedan, por sentido común, el autor y el copista, porque no sería lógico que se escribiera de una manera y se autocorrigiera de otra, y aun en el insólito caso de que se tomaran en cuenta unos criterios ajenos, menos aún en una obra tan extensa como esta. Está claro que se trata de una competencia dejada a un corrector. La propuesta es alguien ligado al taller de imprenta, ya experimentado en el oficio.

Las correcciones están claramente realizadas con una intención de unificar formalmente la obra. Hay unas pautas, unos criterios, que guían no solo la corrección ortográfica sino también la preparación formal del texto.

Desde el prólogo hasta el último folio, el original está salpicado de correcciones por dondequiera que se mire. El modo habitual es corregir escribiendo la corrección encima de lo escrito o bien sacando al margen la corrección.

El mejor modo de entender esta acción es observarla y así reproducimos algunas secciones escogidas. Por tratar de reflejar la evolución que se produce en el original según los diferentes estados que atraviesa, tomamos como primera muestra un folio del que ya hemos comentado una sección anteriormente. Se trata del folio 218^{v} que contiene, recordemos, una adición en el margen que incluimos debajo[18].

[18] De nuevo, en este apartado y en el siguiente procuramos unas transcripciones paleográficas de los pasajes seleccionados tan ciertas como nos es posible, teniendo en cuenta las dificultades antes apuntadas.

Puesto que en este caso lo que nos interesa resaltar son los arreglos hechos por el corrector sobre el texto que se encontró, lo que realzaremos ahora en negrita serán las enmiendas que asignamos a su puño y letra. Para que queden claras, explicaremos el sistema que seguimos: si el corrector solo añade, escribiremos entre corchetes y en negrita la corrección que propone; si corrige y enmienda, primero marcamos en negrita y tachamos la letra, palabra o forma del original y añadimos después entre corchetes la corrección que se propone; si solo corrige, únicamente marcamos en negrita y tachamos la forma.

> […] [so]bre su causa**,** que el que acusa**[s]**se falsamente, pa**[s]**sa**[s]**se por la pena del acusado, ~~s~~**i [sino]** se le pro~~b~~**[u]**ara el deli~~c~~to. En tanto que ~~v~~**[b]**iuio, no ~~h~~auia ~~h~~echadas mas de vnas queresas; vnos rumores secretos~~;~~ **[.]** Murio despues de ~~h~~auer gouernado la silla apostolica diez y nueue años y mas, con mucha san~~c~~tidad con gran exemplo, mucha paz, dejando ordinadas san~~c~~tissimas cosas, y au**g**mentado el culto diuino**[,]** y fue sin duda vno de los san~~c~~tos y grandes **p[P]**ontifiçes que ha tenido aquella suprema silla. **s**[**S**]us cosas estan escritas por los historiadores de las vidas de los **p**[**P**]apas**,** y las podra ver alli quienquisiere. [^] Fue luego elegido S~~y~~**[i]**ricio**,** que se llamo primero Vrsiçino, o Vrsino, creo que el mismo que fue elegido primero en competençia del papa Damaso. Dame alguna sospecha**[,]** que por ser este **p[P]**ontífiçe hombre sen~~ç~~**[z]**illo y llano**[,]** tomaron ocasión y atreuimiento los emulos del sancto para sacar a publico su maliçia. Aunque estuuo con este **p[P]**apa san ~~H~~**[G]**ieron~~y~~**[i]**mo en Roma algunos días, no hállo que haga mucha memoria del en cosa notable**[.]** Dos vezes le nombra en la terçera parte de la apologia contra Rufino. En la epistola del Epita~~ph~~**[f]**io de Marçela le nota de hombre sen~~ç~~**[z]**illo. Da a entender que se aprouecho Rufino De su simpliçidad para meter los ~~h~~errores de Origenes en Roma, y engañado muchos clerigos y legos, y que tan bien engaño o se burlo de la simpliçidad del obispo, entendiendo de Syricio**[.]** ~~i~~**[Y]** luego mas ~~v~~**[b]**a~~j~~**[x]**o dize**[,]** que de allí áno muchos años su~~c~~çedio Anastasio. A este tiempo tomaron atreuimiento los malos hombres para sacar a publico la maliçia sembrada en secreto, y di~~j~~**[x]**eron cosas tan agenas de la san~~c~~tidad de ~~H~~**[G]**ieronymo y Paula, como proprias de sus dañadas entrañas. Buscaron un hombrecillo ~~v~~**[b]**a~~j~~**[x]**o de los que […]

> [adición en el margen que habría de insertarse donde ^]
>
> [^] Su muerte señalan los que con mas cuydado lo miran**[,]** el año de 384. Y seria san ~~Hi~~**[G]**eronimo (segun la mejor cuenta) de quarenta y quatro, y el mismo año que san Agustin entro en Milan **a[à]** enseñar Re~~th~~orica**[,]** siendo de treynta años, como pare~~s~~çe del mismo en el sexto de sus confe**[s]**iones. ca.13.

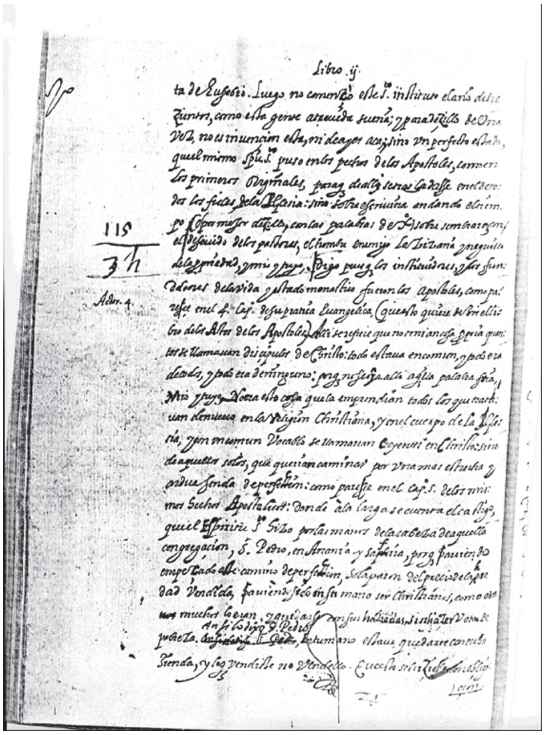
UAM Ediciones

Proponemos otra transcripción para observar el trabajo del corrector. Es del folio 59[v] del original y contempla un aviso en el margen, que lee: *Ojo* añadido muy posiblemente, para que los cajistas, a la hora de componerlo, tuvieran en cuenta las numerosas enmiendas que recibió [Lámina 13]:

> […] ta de Eusebio. Luego no comen**z[ç]**o**[ò]** este sancto instituto el año de tre**ç[z]**ientos**,** como esta gente atreuida sueña**[;]** y para de**ç[z]**illo de una vez, no es inuençion esta**[,]** ni de ayer aca**;[;]** sino vn perfecto estado, que el mismo spiritu sancto puso en los pechos de los Apostoles**[,]** como en los primeros originales, para que de all**y[i]** se tras_ladase [corrige añadiendo un trazo para unir las sílabas] en el de todos los fieles**;** [tacha la coma] de la ~~Y~~**[I]**glesia: sino sobre escriuiera andando el tiempo **[( ]** o **[/]** [añade trazo para separar *o* y *por*] por mejor de**ç[z]**illo**[,]** con las palabras de Christo **[ )]** sobre sembrare con el descuido de los pastores**[,]** el hombre enemigo la zizaña y neguella de la propiedad **[,]** y mio y tuyo**[.]** digo pues que los instituidores, y los fundadores de la vida y estado monastico fueron los apostoles**[,]** como pare**s**çe en el 4. Capítulo de su pratica Euangelica, **[( ]** que esto quiere dezir el libro de los **a[A]**ctos de los **a[A]**postoles**[)]. a[A]**lli se refiere que no tenían cosa propria quantos se llamauan disçipulos de Christo: todo estaua en comun, y todo era de todos, y todo era de ninguno**[:]** porque no se o**y[î]**a alli aquella palabra fría, **m[M]**io y tuyo**[.] n[N]**o era esto cosa que la emprendian todos los que tratauan de nueuo en la religion christiana**[,]** y en el cuerpo de la ~~Y~~**[I]**glesia, y con un comun vocablo se llamauan creyentes en Christo**[:]** sino de aquellos solos**[,]** que querian caminar por una mas estrecha y ardua senda de perfe**ct[ç]**ion**[:]** como pare**s**ce en el capitulo 5. de los mismos hechos **a[A]**postolicos**[:]** donde **a[à]** la larga se cuenta el castigo, que el **e[E]**spiritu sancto hizo por las manos de la cabeza de aquella congregaçion**[,]** San Pedro, en Anania y Sa**ph[f]**ira**[,]** porque **h**auiendo empe**z[ç]**ado este camino de perfe**ct[ç]**ion**[,]** solaparon del precio de la **[h]**eredad vendida**[,] h**auiendo sido sin su mano ser christianos, como otros muchos lo eran y quedarse con sus haziendas, sin hazer voto de pobreza. Ansi se lo di**j[x]**o San Pedro**[,] e[E]**n tu mano estaua quedarte con tu hazienda**[,]** y lo que vendiste no vendello. Que esto se hi**ç[z]**ieron obligación […]

Atentos al ejercicio de reforma practicado, ofrecemos una relación de los aspectos donde se dejan sentir los criterios del corrector:

Ortografía. Se establece una ortografía de acuerdo con unas pautas muy definidas y unos usos más modernizados que los presentes en el original. Por lo general, se sobreescribe; a veces se tacha la forma existente y se escribe encima o al lado. A veces, se anota en el margen la forma tal y como debe corregirse. Distinguimos los siguientes criterios ortográficos:



[Lámina 13]. Original de imprenta, fol. 59r.
Folio con enmiendas del corrector

x, *j*. Uso de la grafía *x* cuando en el original se escribe *j* (*deuajo*, *lejos*, *bajo*, *vajar* > *debaxo*, *lexos*, *baxo*, *baxar*), o *g* (*digessemos* > *dixessemos*).

th, *pt*, *ph*, *ct*. Reduce los grupos cultos th, pt, ph, ct a la consonante simple (*escriptura*, *cathalogo*, *theologia*, *auctor*, *perfection*, *prophetas* > *escritura*, *catalogo*, *teologia*, *autor*, *perfecion*, *profetas*).

z, *c*, *ç*. Grafía *z* en formas donde se escribe *ç* (*haciendo*, *diçe* > *haziendo*, *dize*). Y, sin embargo, *comenzó empezado* > *començo*, *empeçado*; y *treçientos*, *deçillo* > *trezientos*, *dezillo*; pero también *donçella* > *doncella*.

h inicial. Se elimina la h inicial en: *hedades*, *hedad*, *hechar*, *Hisrael*, *hauiendo*, *herrores* > *edades*, *edad*, *echar*, *Israel*, *auiendo*, *errores*, pero en otro momento, *eredad* se corrige por *heredad*.

sz, *sc*. El grupo *sz*, *sc*, se reduce: *conoszimiento*, *paresçe* > *conocimiento*, *parece*.

UAM Ediciones

Aunque las normas no se apliquen rigurosamente, habida cuenta de las variaciones gráficas admitidas en aquellos tiempos y que se aprecia especialmente entre *b* y *v*, *z* y *c* y también a veces *h*, sí que hay unas pautas y una actuación ordenada con el fin de marcar un estilo más modernizado frente a la tendencia más arcaizante del original.

Puntuación. Se aplica los signos de puntuación del castellano, punto, coma, punto y coma, paréntesis, de una forma continua si no existe, o bien puede corregirse, si figura ya en el original.

Acentuación. Se añade ocasionalmente o se corrige, si figura alguna en el original.

Cifras. Hay una clara preferencia por la expresión en letra de los números o cifras que aparecen en el original. En ocasiones, se hace explícito mediante una nota añadida en el margen del tipo: *largo* o *al largo*, es decir, «a lo largo» o «que se escriba en letra». Otras veces, se apunta expresamente el número o cifra en el margen.

Cursiva. Siguiendo la convención, los segmentos que han de ir en cursiva se señalan mediante subrayado, aunque esta indicación pudo haberla hecho también el autor.

Mayúsculas y minúsculas. Se corrigen porque en el original no siempre se guardan los modos que corresponden y en la corrección se trata de sistematizar esta diferencia.

Las enmiendas del corrector van transformando el aspecto gráfico del original y van definiendo, al paso, la representación del impreso. Su actuación deja el original reformado en todos los aspectos formales que afectan a la lengua mediante un procedimiento de regularización y normalización gráfica a fin de conseguir un resultado final lo más uniforme posible, dentro de lo que puede lograrse, en el libro impreso.

Este objetivo hace que la intervención del corrector sea determinante y central en las soluciones que ofrece el texto impreso. No obstante, la distancia entre las opciones propuestas en el original y las que finalmente aparecen en el ejemplar, que podrían deberse en gran parte a la intervención de los cajistas que, al componer el texto, unas veces sigan el original corregido y otras no, por error, descuido o por necesidades materiales de la composición, al menos en lo que podemos probar para pasajes concretos de esta obra, más bien parecen ser soluciones derivadas de la mano del corrector, sin que por ello podamos determinar que así suceda en todo momento.

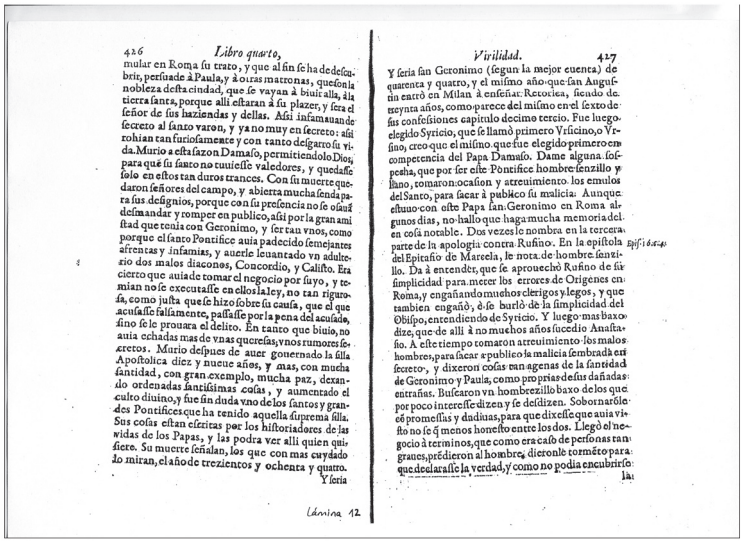
Tomamos como muestra uno de los fragmentos del original que venimos revisando desde la actuación del copista y los cambios hechos por el corrector para ver ahora cómo se reproduce en el libro impreso, una vez pasado el proceso de composición e impresión. Se corresponde con el fragmento que va de la línea 20 de la página 426 a la línea 27 de la página 427 [Lámina 14]. En cursiva hemos

señalado las palabras corregidas que se han respetado y en negrita marcamos las variaciones gráficas que da el impreso respecto al original corregido:

> […] sobre su causa, que el que *acusasse* falsamente, *passasse* por la pena del acusado**,** *sino* se le *prouara* el *delito*. En tanto que *biuio*, no *auia echadas* mas de vnas queresas; vnos rumores secretos. Murio despues de *auer* gouernado la silla **A**postolica diez y nueue años**,** y mas, con mucha *santidad*, con gran exemplo, mucha paz, de**x**ando ord**e**nadas *santissimas* cosas, y *aumentado* el culto diuino, y fue sin duda vno de los *santos* y grandes *Pontifi***c***es* que ha tenido aquella suprema silla. Sus cosas estan escritas por los historiadores de las vidas de los *Papas*, y las podra ver alli *quien quisiere*. Su muerte señalan**,** los que con mas *cuydado* lo miran**,** el año de **trezientos y ochenta y quatro**. Y seria san *Geronimo* (segun la mejor cuenta) de **quarenta y quatro** [suprime: años], y el mismo año que san A**u**gustin entr**ò** en Milan **à** enseñar *Retorica***,** siendo de treynta años, como *pare***c***e* del mismo en el sexto de sus *confessiones* **capitulo decimo tercio**. Fue luego elegido S**y**ricio, que se llam**ò** primero Vrsiçino, o Vrsino, creo que el mismo que fue elegido primero en competençia del **P**apa **D**amaso. Dame alguna sospecha, que por ser este *Pontifice* hombre *senzillo* y llano, tomaron ocasion y atreuimiento los emulos del **S**anto**,** para sacar **à** publico su mali**c**ia. Aunque estuuo con este *Papa* san *Geronimo* en Roma algunos dias, no h**a**llo que haga mucha memoria del en cosa notable. Dos vezes le nombra en la ter**c**era parte de la apologia contra Rufino. En la epistola del *Epitafio* de Mar**c**ela le nota de hombre *senzillo*. Da **à** entende**r,** que se aprouech**ò** Rufino de su simpli**c**idad para meter los **errores** de Origenes en Roma, y engañ**a**n**d**o muchos clerigos y legos, y que **tambien** engañ**ò,** ò se burl**ò** de la simplicidad del **O**bispo, entendiendo de Syricio. *Y* luego mas *baxo* dize, que de alli à no muchos años *su***c***edio* Anastasio. A este tiempo tomaron atreuimiento los malos hombres**,** para sacar a publico la mali**c**ia sembrada en secreto, y *dixeron* cosas tan agenas de la *santidad* de *Geroni**m**o* y Paula, como proprias de sus dañadas entrañas. Buscaron vn hombrezillo *baxo* de los que […]

Incluso del original corregido al texto impreso, como se ve en este corto pasaje, hay una distancia que se mide en el número de cambios que recoge la edición. Los que aquí aparecen son, en mayoría, diferencias gráficas que se concretan en cambios de minúscula a mayúscula (*Apostolica*, *Papa*, *Damaso*, *Santo*), de alguna grafía (*dexando*, *Pontifices*, *Augustin*, *Syricio*, *errores*, *sucedió*), separación y unión de palabras (*quienquisiere* > *quien quisiere*; *tan bien* > *también*), acentuación (*entrò*, *à*, *llamò*, *aprouechò*, entre otras). Pero también hay otro tipo de variaciones como son la escritura en letra de los años que se citan (*trezientos y ochenta y quatro*, *quarenta y quatro*) y la redacción

UAM Ediciones



426 *Libro quarto,*

mular en Roma su trato, y que al fin se ha de descubrir, persuade à Paula, y à otras matronas, que son la nobleza desta ciudad, que se vayan à Buie allà, à la tierra santa, porque allí estaran à su plazer, y sera el señor de sus haziendas y dellas. Assi infamauan de secreto al santo varon, y ya no muy en secreto: assi rohian tan furiosamente y con tanto desgarro su vida. Murio a esta sazon Damaso, permitiendolo Dios, para que su santo no touiesse valedores, y quedasse solo en estos tan duros trances. Con su muerte quedaron señores del campo, y abierta mucha senda para sus designios, porque con su presencia no se osauã desmandar y romper en publico, assi por la gran amistad que tenia con Geronimo, y ser tan vnos, como porque el santo Pontifice auia padecido semejantes afrentas y infamias, y auerle leuantado vn adulterio dos malos diaconos, Concordio, y Calisto. Era cierto que auiade tomar el negocio por suyo, y temian no se executasse en ellos la ley, no tan riguro-

Virilidad. 427

Y seria san Geronimo (segun la mejor cuenta) de quarenta y quatro, y el mismo año que san Augustin entrò en Milan à enseñar Retorica, siendo de treynta años, como parece del mismo en el sexto de sus confessiones capitulo decimo tercio. Fue luego elegido Syricio, que se llamò primero Vrsicino, o Vrsino, creo que el mismo que fue elegido primero en competencia del Papa Damaso. Dame alguna sospecha, que por ser este Pontifice hombre senzillo y llano, tomaron ocasion y atreuimiento los emulos del Santo, para sacar à publico su malicia. Aunque estuuo con este Papa san Geronimo en Roma algunos dias, no hallo que haga mucha memoria del en cosa notable. Dos vezes le nombra en la tercera parte de la apologia contra Rufino. En la epistola del Epitafio de Marcela, le nota de hombre sencillo. Da à entender, que se aprouechó Rufino de su simplicidad para meter los errores de Orígenes en Roma, y engañando muchos clerigos y legos, y que tambien engañò, ò se burlò de la simplicidad del Obispo, entendiendo de Syricio. Y luego mas baxo dize, que de allí à no muchos años sucedio Anastasio. A este tiempo tomaron atreuimiento los malos hombres, para sacar a publico la malicia sembrada en secreto, y dixeron cosas tan agenas de la santidad de Geronimo y Paula, como proprias de sus dañadas entrañas. Buscaron vn hombrezillo baxo de los que por poco interesse dizen y se desdizen. Sobornaronle con promessas y dadiuas, para que dixesse que auia visto no se q̃ menos honesto entre los dos. Llegò el negocio à terminos, que como era caso de personas tan graues, pidieron al hombre, dieronle tormẽto para que declarasse la verdad, y como no podia encubrirse:

Lámina 12

[Lámina 14]. Ejemplar impreso, págs. 426 y 427.
Muestra de formas gráficas del texto impreso

del número de capítulo (*capitulo decimo tercio*) y la supresión de una palabra que poco después se repetiría: (*quarenta y quatro* [*años*], *y el mismo año*…).

Como se ve, dominan los cambios de forma pero la omisión de *años* apunta a que bien podían entremeterse en el texto. Desde luego que si hemos de responsabilizar a alguien de estos cambios se nos figura antes el corrector que los cajistas porque están bien justificados por el intento de lograr una mayor corrección en el texto que se ofrece y porque estos mismos trueques del impreso vienen a seguir el canon de las enmiendas manuscritas que hemos documentado en la corrección.

Por una vez más, el texto impreso da otro paso en la manera en que presenta el texto del manuscrito al lector.

Correcciones en el texto: otras manos o las mismas

Hay cuestiones difíciles de resolver relacionadas con la corrección del original por mucho empeño que se ponga. Puesto que a menudo son intervenciones breves y muy concretas, no es nada fácil reconocer a quién pertenecen, menos aún si tenemos en cuenta que un mismo individuo puede asumir

distintos papeles, realizar diferentes caligrafías y modificar su modo habitual de escritura en función del espacio de que disponga, de que se quiera hacer entender, del material de escritura o incluso de su ánimo. Hemos de tener presente, además, la posible intromisión de otras manos que pudieron leer o revisar el original.

Plantearemos a continuación una serie de casos de intervenciones que plantean mayores o menores dudas sobre su autoría[19].

Teniendo claro el concurso del censor y del corrector, algunas intervenciones hechas en el original se vuelven más transparentes, como ocurre en el folio 30r, línea 23, donde se corrige la forma *Hisrael*, que sabemos que es propia del autor puesto que la documentamos varias veces en el autógrafo, tachándose la *H* inicial y llevando al margen la forma corregida, *Israel*, pensando que así llamaría más la atención. Este tipo de enmiendas se constata en diferentes lugares y cabe atribuirlas, sin más, al corrector.

Sin embargo, no siempre es tan llano reconocer y asignar las participaciones. Tres líneas más abajo se ha tachado del texto la palabra *alemaniscos* y en el margen se ha añadido una nota: *Ojo, que son diferentes*. La duda que se plantea aquí es quién tachó y quién escribió el aviso.

En el pasaje en cuestión se está comparando el tejido de una túnica que vistió San Jerónimo con el bordado de un tipo de manteles. El término *alemaniscos* hace alusión al bordado de tipo alemán y *gusanillo* refiere un tipo de labor menuda que se hace en telas y tejidos de lienzo:

> […] lleuaua una tunica de lino blanquissima, texida de tal manera que por toda ella estauan esparçidos muchos ojos, al modo de los manteles que agora llamamos alemaniscos o de gusanillo […]

Quien canceló esta palabra debió pensar que *alemaniscos* y *de gusanillo* eran dos maneras de llamar una misma cosa y eliminó una. Pero posteriormente otra persona debió de releer el fragmento y darse cuenta del equívoco y se decidió a llamar la atención sobre ello escribiendo: *Ojo, que son dif[erentes]*[20]. Quien tachó no sería el autor, claro está, pero sí es posible que fuera quien lo advirtió, si bien, pudo no ser el único. La cuestión es que este aviso fue tenido en cuenta y luego en la impresión resolvieron ponerlo tal y como figuraba en el original, antes de tacharlo.

---

[19] Los ejemplos que citaremos en este apartado van transcritos paleográficamente, para reflejar las formas del original.

[20] El aviso está incompleto puesto que el volumen fue guillotinado, seguramente a la hora de encuadernarlo, y en ocasiones como esta, el corte ha mordido alguna nota marginal.

UAM Ediciones

Otra incógnita que reflexiona sobre el texto aparece muy pronto, en el folio 30v [véase Lámina 4]. En el margen, junto al penúltimo renglón, se ha escrito: *No se declara bien*. El fragmento al que se refiere dice:

> […] Proprio de los ruynes pensar que ansi son los otros, y lo que ellos no hiçieron por la virtud, por el estado, por el offiçio, por dios, ni Dios por ellos que tan poco paso por lo demás, tras este auctor vino otro, modesto pio y docto, mitigando en parte la sentencia y para componello a su paresçer todo, busco una distinction […]

Esta mano que interviene llamando la atención sobre cuestiones del texto, no sabemos a quién pertenece a ciencia cierta. Esta mano que escribe no guarda correspondencia con la del autor. Por otro lado, parece antes un juicio de un lector que del propio escritor.

Hay otra serie de cambios y propuestas que aunque sobrepasan el nivel gráfico e interfieren ya en el estilístico y textual, sin poder confirmarlo con más razones que el propósito de transmitir un texto cuidado y más depurado, nos llevan a pensar de nuevo en el corrector como la persona que tuvo la idea de realizarlas, algunas veces, llevado de la mano del autor. Las situaciones siguientes nos sirven de muestra.

Formas verbales. Documentamos la corrección de formas verbales en varias ocasiones marcadas por un matiz estilístico que mejora la redacción. El primer ejemplo, folio 98r, se corrige la forma *hallar* por la forma *imaginar*, y en el segundo ejemplo, folio 263r del original, se corrige *En llegando* por la forma *llegaron*.

> […] Tanta es la variedad y vanidad de los ingenios, pues en una cosa tan clara y tan sancta, hallaron tantos errores quantos se pudieron *hallar* […]

> […] *En llegando* estos libros a Roma, y no sabre decir si fue antes que el Papa […]

Versos. En relación con la distribución de versos, uno de los ejemplos se encuentra en el original, folio 227v. Una nota al margen de autoridad, apunta en dos líneas: *Virgilius*. *Versos*. En paralelo, en el texto y sin distinción de versos, se ha escrito:

> El lado diestro scylla orrible tiene y el siniestro carybdis implacable

Y se ha corregido:

> *El lado diestro scylla horrible tiene*. *Y el siniestro carybdis implacable*.

Para luego en la edición aparecer de la siguiente manera:

> *El lado diestro Scylla horrible tiene.*
> *Y el siniestro Carabdis implacable.*

En varios lugares, la marcación de versos se indica con un apunte, con subrayado, o mediante puntuación, así en el folio 331^{v}, donde se anota *Tres versos* y se subrayan las divisiones que constituyen cada uno, o en el folio 377^{v}, donde se apunta [d]*os versos* y se subrayan los que han de ser.

Cambios de orden. Documentamos alteraciones en el orden de secuencias minúsculas, por ejemplo, en el original, fol. 100^{r}, se canceló el segmento *en la Epistola al gran orador Romano* y se anotó una corrección que con un cambio de orden evita que aparezca dos veces la palabra *Epístola* en un espacio tan breve y hace que la frase fluya más ágilmente. La adición que lee *al gran Orador Romano*, debería añadirse a continuación de *elegantissima Epistola*, con lo que el texto de copiarse así [Lámina 15]:

> […] Lo primero à que sanct Hieronimo respondió à Rufino, fue de passo, porque ya *en la Epistola al gran orador Romano* auia respondido de assiento con una elegantissima Epistola dándole razón […]

quedaría de la manera siguiente:

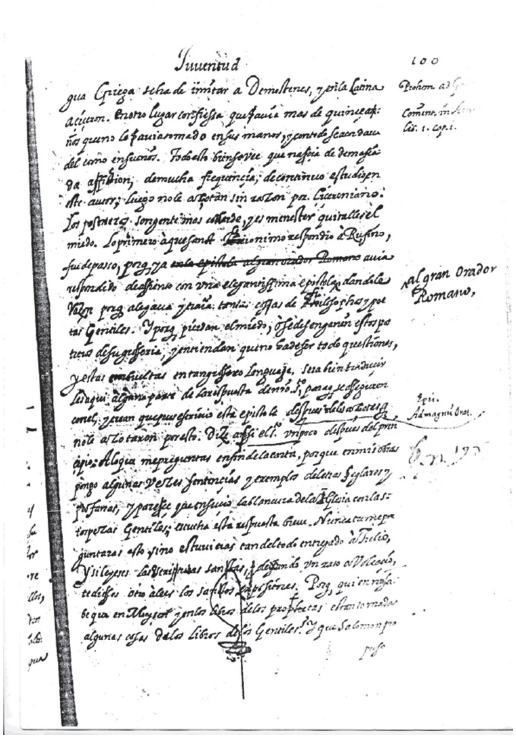
> […] Lo primero à que sanct Hieronimo respondió à Rufino, fue de passo, porque ya auia respondido de assiento con una elegantissima Epistola *al gran Orador Romano*, dándole razón […]

Otro cambio de orden lo constatamos en el folio 369r del original, en el fragmento:

> […] esta fue opinión de Oecumenio en las collectaneas que hizo de Eusebio *y de Clemente Alexandrino* […]

En este caso se ha tachado *y de Clemente Alexandrino* y, probablemente debido a una nota de mano del autor que se registra en el margen, en paralelo, y lee *Antepóngase Clemente a Oecumenio*, se ha dibujado una flecha y se ha anotado entre renglones *Clemente Alexandrino, y de* para que fuera añadido donde se señala.

Como decíamos, la función de revisar el original, de corregirlo y enmendarlo, pudo quedar en más manos de las que aquí parecen. La del autor, que revisa la copia e interviene en ella, la del censor que fuerza cambios, la del corrector



[Lámina 15]. Original de imprenta, fol. 100.
Correcciones en el original: cambio de orden en secuencia de texto

que promueve activamente una evolución, son intervenciones activas que se distinguen visiblemente por la función que hacen y el objetivo que representan. Tal vez no sean tan importantes los nombres de quienes las llevan a cabo como entender sus ocupaciones y distinguir los estratos acumulados en el original de imprenta.

El original de la *Vida de San Gerónimo* nos ofrece unos resultados que sospechábamos: la existencia de copias conservadas hechas a semejanza del original para uso del autor; la conclusión de que un traslado, incluso cuando se hace con el fin de servir de modelo textual para una edición, sigue siendo una copia que aqueja desviaciones de su muestra; que los originales de imprenta son redacciones concluidas minadas de cambios y que son los agentes que intervienen en el proceso de formación del libro, desde el autor al operario de la imprenta, quienes actúan en él y dejan su impronta.

UAM Ediciones

Pero también este original nos ofrece un lado inesperado y es el de exhibir en su unidad toda la variedad de detalles que hemos tratado de mostrar y que todavía es posible ampliar avanzando hacia los pasos técnicos en que se desenvolvió el manuscrito en el taller de imprenta[21].

[21] La investigación de este original de imprenta comenzó con motivo de una invitación recibida por parte de los doctores D. Pedro Cátedra y Dña. María Luisa López Vidriero para participar en un curso de verano titulado «La irrealidad de la imprenta» (El Escorial, agosto de 2006). Ahora presento unos resultados más definidos y concretos que entonces pero aún dejo pendiente su continuación para otro momento. Deseo agradecer la amabilidad y facilidades que he recibido de D. José Luis del Valle Merino, director de la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, en las visitas realizadas con motivo de este trabajo. Mi gratitud es impagable para el profesor D. Francisco Rico quien, como tantas otras veces, me ha dirigido para la mejor consecución de este texto.

RELEVANCIA ECDÓTICA DE LA BIBLIOGRAFÍA TEXTUAL: EL CASO DEL *MARCOS DE OBREGÓN*

ERNESTO LUCERO
(Universidad Autónoma de Madrid)

Las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel, ve la luz como libro impreso por vez primera en 1618. El texto sale, en cuarto conjugado, de la imprenta madrileña de Juan de la Cuesta —nombre comercial que permanece después de la marcha del hombre de carne y hueso, como ha notado Jaime Moll[1]— de donde han surgido asimismo en el arranque de siglo obras de todos conocidas. Ese mismo año, se publican sendas ediciones en los talleres de Gerónimo Margarit y de Sebastián de Cormellas, sitos ambos en Barcelona, lo que nos habla de buenas previsiones de ventas en vida del autor[2], para caer después en un cierto olvido del que solo saldrá con la edición sevillana de Pedro Gómez de Pastrana, en 1641. Todavía en la centuria contamos con dos más, procedentes del taller de Gregorio Rodríguez, una datada en 1657; la otra, sin fecha, aunque con tasa de ese mismo año. Solo se produce una edición

[1] «Juan de la Cuesta», *Boletín de la Real Academia Española*, t. 85, 291-292 (2005), págs. 475-84. No fueron cuestiones menores en la selección de esta obra su taller de origen y el formato de la edición príncipe.

[2] En los dos casos se persigue abaratar costes mediante la adaptación del texto al octavo. Resultará de sumo interés observar la relación que guardan entre sí y con la edición de Cuesta, en la indispensable identificación de su original de imprenta, pero dejaremos este asunto para su lugar.

Edad de Oro, XXVIII (2009), págs. 143-176

dieciochesca, también localizada en Madrid, en 1744, cuatro más en el XIX y menudean a lo largo del pasado siglo en un número muy superior.

Hasta este momento, disponemos de ediciones modernas de nuestra novela —picaresca o no tanto— fundadas en la colación de un único ejemplar de la edición príncipe y, en el mejor de los casos, en la revisión de los llamados lugares críticos en ediciones subsiguientes. La exigencia de la Crítica textual como ciencia ecdótica, no lleva mucho más allá en lo relativo a la plasmación del texto. Teniendo en cuenta que solo las ediciones de 1618 aparecieron en el ámbito posible de la voluntad del autor —con independencia de su actuación efectiva a pie de imprenta— y que las de la Corona de Aragón de modo altamente probable prescinden incluso de su anuencia, no con ánimo de sacralizar la *princeps*, sino en rigor metodológico, habremos de adoptar la edición preparada a costa de Miguel Martínez[3] como base para cualquier ejercicio de fijación de la letra del texto. Las restantes, conforme a la *eliminatio codicum descriptorum*, no deben ser consideradas salvo para la mejor lectura en supuestos de necesaria enmienda, siempre más oportuna y en primer término *ope codicum* —o mixta, como prefiere Alberto Blecua[4]—, que —exclusivamente— *ope ingenii* o *divinatio*.

Ha sido en los últimos años, con la llegada de la Bibliografía textual o material a nuestras orillas, cuando se ha producido una revolución en los procedimientos editoriales de los libros impresos en el período de la imprenta manual. Una revolución teórica, pendiente de falsación por el momento. La discusión despertada, que ha evolucionado hasta una riqueza y matización difícilmente eludibles, reclama en efecto un nuevo paradigma tipofilológico que, valiéndose de los incuestionables avances obtenidos en otros lugares y, quizá, soslayando muchas de las objeciones vertidas sobre ella a propósito de la concreción ecdótica de sus parámetros, ha tenido como campo de pruebas nuestro texto más preciado: El *Quijote*. A pesar de estos esmeros, no gozamos todavía de una edición crítica de la obra sustentada en la totalidad de los testimonios conservados de la misma, entendiendo por tal cosa todos y cada uno de los ejemplares hallados[5] de, cuando menos, las tres primeras ediciones por lo que hace tan solo a la primera parte, a juzgar por la conclusión lógica a que nos conduce el razonamiento de Francisco Rico, quien, en cualquier

[3] Prácticamente todo lo que sabemos de este librero de la villa y corte se contiene en el trabajo de Trevor Dadson, «La librería de Miguel Martínez (1629), librero y editor del primer tercio del siglo XVII», *Bulletin Hispanique*, 99 (1997), págs. 41-7, ampliado ahora en *Libros, lectores y lecturas*, Madrid: Arco Libros, 1998, págs. 302-21.

[4] A. Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid: Castalia, 1983, págs. 123-4.

[5] La *variorum* en que trabaja desde hace años E. Urbina da traslado de diez de los ejemplares de la treintena que ha podido localizar el grupo *Prinqeps, 1605*, dirigido por V. Infantes.

UAM Ediciones

caso, pese a afirmar el rango superior de la metodología sobre el resultado a la postre extraído[6], decide, en una paradoja digna de mención singular, editar por la príncipe, ese fantasma[7].

No es de este momento una consideración sobre el particular ni pretendemos extrapolar las inferencias de los datos que vamos a presentar a otras obras, ya sean o no del taller de Cuesta, o a los textos áureos en su conjunto. Tanto los datos como las conclusiones que enunciemos se articulan en el espacio del *Marcos de Obregón* y están sujetos a la provisionalidad de la tarea en curso. Esperamos que estas notas, con todo, puedan servir de muestra para el estudio de una situación harto compleja.

La intensidad de la irrupción de la Bibliografía material en el ámbito de la Ecdótica ha sido de tal calibre que, como ya advirtiera hace años Pasquale Stoppelli, incurre en el peligro de asimilarse totalmente a ella por hipertrofia de la *recensio*[8], hasta perpetrar una verdadera suplantación. No pretendemos negar

---

[6] A modo de conclusión, antes de los excursos, cierra sus *Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro* con las siguientes palabras: «y como mientras tanto habrá que seguir leyendo las prosas de don Francisco [se refiere a Quevedo], la validez de las ediciones que se hagan, en paridad de solvencia filológica, estribará menos en el texto a que llegue cada una que en la perspicuidad y la eficacia de los principios que lo fundamenten» (F. Rico, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Valladolid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Universidad de Valladolid, 2005, pág. 336).

[7] Sobre esta cuestión, me remito por entero a la intensa labor de Florencio Sevilla Arroyo: «El texto definitivo del *Quijote*, según Cervantes», *Edad de Oro*, núm. XXV (2006), págs. 581-605; «Rico contra Cervantes: Francisco Rico ofrece 'su' Don Quijote de la Mancha 'al común de los mortales'», *Manuscrit. CAO*, VII (1996-1998), págs. 133-44; «El *Quijote* de Francisco Rico: ¿Filología o Marketing?», *31 Boletín de la Asociación de profesores de español* (abril-junio, 1998), págs. 4-7; «La edición y las ediciones del *Quijote*», en *El «Quijote» desde el siglo XXI*, eds. N. Salvador Miguel y S. López-Ríos, Alcalá de Henares: CEC, 2005, págs. 25-34; «La edición de las obras de Miguel de Cervantes (I)», *Cervantes (Actas del Seminario Internacional sobre el estado actual de los estudios cervantinos)*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, págs. 75-102; «La edición de las obras de Miguel de Cervantes (II)» , *Cervantes (Actas del Seminario Internacional sobre el estado actual de los estudios cervantinos)*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, págs. 103-35; «Editar a Cervantes», *Voz y Letra*, IX.1 (1998), págs. 141-54; «Corregir a Cervantes: límites y riesgos», *Cervantes 1547-1997. Jornadas de investigación cervantina*, ed. A. González, México: El Colegio de México, 1999, págs. 15-52; «Madrid, Juan de la Cuesta, 1605 v 1615: el *Quijote* definitivo», en *Filologia dei testi a stampa (Area iberica)*, a cura di P. Botta, Modena: Mucchi Editore, 2005, págs. 175-94. Puede verse una encomiable aplicación de la Bibliografía textual a la edición de textos en el reciente «"Famoso [y valiente] hidalgo": sobre conjeturas y deturpaciones textuales» *Anales cervantinos*, XXXIX (2007), págs. 53-77, entre otros lugares del mismo autor.

[8] La cita es la siguiente: «il fine a cui mira questa disciplina [la Bibliografía textual] è la valutazione degli effetti prodotti da un processo di stampa sulla completezza e la correttezza del testo. Non siamo ancora nei territori della critica testuale ma sicuramente ai suoi confini. Di fatto, la bibliografia testuale è un settore della bibliografia analitica. Rispetto alla critica del testo rappresenta un metodo per raccogliere dagli oggetti materiali che trasmettono il testo, cioè i libri a stampa, il massimo dell'informazione (sul testo) che essi sono in grado di fornire. Tuttavia essa non essaurisce la sua funzione in termini puramente strumentali: rivelando la specificità delle trasmissioni a stampa, condiziona in modo sostanziale anche le

autonomía en su parcela de conocimiento a la citada materia ni tampoco minusvalorar sus méritos, más que notables en muchos aspectos pero, en lo relativo a la edición de textos, debe ser considerada como disciplina auxiliar. En otras palabras, tanto sus instrumentos de análisis como las conclusiones a que nos lleva servirán de cauce para la precisión de ciertas áreas de la Crítica textual y contribuirá decisivamente a eliminar deturpaciones tras arduos esfuerzos si bien, como apreciaremos, su alcance será limitado y, por sí misma, no permitiría nunca la mejor edición posible de nuestros libros clásicos.

Creemos necesario revisar varias de las premisas básicas en que han cristalizado los estudios bibliográficos y que, de ser aplicadas de manera acrítica pueden llevarnos a confundir la tradición impresa con la manuscrita y reeditar alguna de sus polémicas más aciagas, de consecuencias tan terriblemente estériles como fácilmente predecibles.

Del testimonio único al testimonio múltiple. El problema de las correcciones en prensa. El mantenimiento sistemático de erratas

Sabemos que son muchos los avatares que pueden ocurrir en el proceso de metamorfosis, más que de mero trasvase, que conduce del original autógrafo a la edición príncipe[9]. Esta última, en cuanto que recoge la voluntad postrera del autor o su máximo acercamiento al texto[10] al hacerse eco de las modificaciones que se suscitan a lo largo del camino[11], puede bien considerarse como texto base y punto

procedure editoriali. Facendo ricorso a una terminologia tradizionale, potremmo dire che la bibliografia testuale è una tecnica di *recensio* quando i testimoni sono stampe e non manoscritti, ma come la *recensio* non sempre è distinguibile dal l'*examinatio* e dall'*emendatio*, cosí la bibliografia testuale finisce talvolta per confondersi con la stessa critica del testo» (P. Stoppelli, «Introduzione» a su ed. *Filologia dei testi a stampa*, Bologna: Il Mulino, 1987, pág. 12). A propósito de la exacerbación de la *recensio*, valgan también las palabras de constatación de que, según el signo de la hora, se potencian unas u otras fases de la Crítica textual, que vierte Alfredo Stussi en la «Introduzione» a su compilación *Fondamenti de critica testuale*, Il Mulino, 2006 [1998].

[9] Bien clasificadas, pueden hallarse las diversas fases del proceso, por ejemplo, en J. M. Lucía, «¿Cómo editar textos impresos? Notas y comentarios para un manual», *La Corónica*, 30.2 (2002), pág. 293.

[10] La cuestión de la voluntad del autor como índice para la edición es un debate abierto. No disponemos de espacio para extendernos. Remitimos, por ello, a G. T. Tanselle, «The Editorial Problem of Final Autohorial Intention», *Studies in Bibliography*, 29 (1976), págs. 167-211, después en *Selected Studies in Bibliography*, Charlottesville, 1979, págs. 309-53, incluido como «Il problema editoriale dell'ultima volontà dell'autore», en *Filologia dei testi a stampa*, ed. P. Stoppelli, Bologna: Il Mulino, 1987, págs. 147-90, trad. de K. Lysy y al apartado que F. Rico dedica al asunto en *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Valladolid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Universidad de Valladolid, 2005, donde discute largamente la viabilidad del concepto y sus múltiples perfiles.

[11] Como ha demostrado Sonia Garza en relación con *La vida de San Geronimo, doctor de la Santa Iglesia*, para cuyo estudio disponemos de original autógrafo, original de imprenta y edición (S. Garza, *Manuscritos e imprenta*, Tesis Doctoral inédita, realizada bajo la dirección del Doctor D. Carlos Alvar

de partida para una edición crítica[12], si no consta con argumentos fehacientes su intervención posterior, aun en el caso de que se encuentre alguno de los estadios anteriores de la obra. No obstante, ni siquiera en este momento se ve libre de cambios, correcciones o enmiendas, que podrán ofrecerse en cualquier momento de la tirada, mediante el no tan sencillo expediente de parar la prensa, manipular los moldes con el riesgo que conlleva, preparar los materiales de nuevo, armar la rama y continuar trabajando, eso sí, sin despreciar los pliegos que contuvieran el aspecto ahora rectificado e introduciendo, de esta suerte, una variante en la aparente homogeneidad impuesta por la mecánica de la letra impresa[13]. De ahí que muchos autores estimen oportuno para llegar a la copia ideal del texto no ceñirse a la contemplación indolente de un solo ejemplar, sino llevar a cabo un cotejo exhaustivo de todos y cada uno de los que hayan sobrevivido al paso del tiempo, en la interpretación radical, o de tantos como sea posible y cuantos más mejor, desde un punto de vista más moderado[14], sometidos ambos planteamientos en la misma medida al peregrino azar de una supuesta Ley de Murphy que, ya por emerger —diríase *ex nihilo*— un ejemplar desconocido, ya por no haberse tenido en cuenta uno de los localizados con anterioridad, invalide, por lo menos en parte, los resultados de una investigación necesariamente vasta y fatigosa.

La exigencia, por lo demás, incurre en alguna simplificación o debe especificarse que la necesidad de comparar ejemplares diferentes de la misma edición procede de la de evaluar las diferencias de unidades menores de estudio. No se trata, en otras palabras, de que los ejemplares de la misma edición sean —o puedan ser— iguales pero no idénticos, en la formulación que más grata me resulta[15], sino de que cada uno de los pliegos que los forman, se encuentra en la

---

Ezquerra y leída en la Universidad de Alcalá en 2004; esperamos los datos que ofrecerá en estas actas sobre la obra mencionada). En la misma línea, más explícita en sus conclusiones, el trabajo abierto de Begoña Rodríguez sobre un texto de Bernardino de Sandoval, de que aquí aparecen algunas muestras.

[12] Cfr. J. M. Lucía, *op. cit.*, págs. 293-97.

[13] Fundamental a este respecto, aunque por fortuna no único, el estudio de Jaime Moll, «Correcciones en prensa y crítica textual: A propósito de "Fuente Ovejuna"», *Boletín de la Real Academia Española*, LXII, núm. 225 (1982), págs. 159-72.

[14] Quien más quien menos ha expresado una opinión al respecto desde su introducción en estos lares por parte de J. Moll en «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LIX (1979), págs. 49-107. Entre los moderados, destaco por su peso la posición sostenida desde sus respectivas trincheras por F. Rico (*op. cit.*, pág. 212) y M. J. Pedraza (Pedraza, Clemente y de los Reyes, *El libro antiguo*, pág. 202). No faltan tampoco quienes señalan una cantidad imprescindible de ejemplares cotejados como garantía. Stoppelli, por ejemplo, remite a un mínimo de treinta. A pesar de que esta afirmación procede de una nota a pie del texto de 1987 antes citado, no conozco ninguna edición publicada a esta hora que evacue la revisión de tal número de ejemplares de la misma tirada de una obra en prosa, ni que se aproxime.

[15] Creo recordar que procede de J. Martín Abad, *Los libros impresos antiguos*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid, 2004, o al menos de una reflexión generada en el transcurso de su lectura.

misma situación. Y podría discutirse si no debemos remontarnos hasta el límite de la forma, unidad mínima de impresión, que no de maquetación, por utilizar un término de nuestros días, como parece conveniente[16]. Si se atiende, por otro lado, a que la imposición puede generar, a su vez, conocidas dificultades[17] y a que durante el secado y el alzado de los pliegos se incrementa de modo irremisible el índice de aleatoriedad de un ejemplar, al punto de que parece imposible determinar con la estadística en la mano las probabilidades combinatorias de, verbigracia, las cuarenta y nueve caras de pliego de un libro como el que nos ocupa, para una tirada de mil quinientos ejemplares, de suerte que, en pura matemática, podría pensarse que la eventualidad de hallar un ejemplar en que cada una de ellas coincida con la pertinente (aquella que lleve aparejado el mismo número de orden relativo en la tirada, y a su vez el mismo de pliego en pliego, por cada uno de sus lados) tiende a cero[18]; también en el límite de cero y de complejísimo cálculo,

[16] En contra de lo que opina R. B. McKerrow, quien asegura que «el intervalo necesario entre la impresión de las dos caras de un pliego es […] de gran importancia para las variaciones existentes en ejemplares de la misma edición de un libro» pues se «debe dejar secar la tinta de la primera impresión antes de intentar imprimir el pliego por la otra cara» (*Introducción a la bibliografía material*, Madrid: Arco Libros, 1998, pág. 59), M. J. Pedraza cree, parece que con buen criterio, que «la necesidad de que el papel estuviese húmedo hacía que la retiración se realizase inmediatamente después de haber impreso el blanco, ya que si se dejaba secar el papel, este se contraía y era imposible hacer coincidir los puntizones con las punturas en la retiración». Añade, además, que «la composición de la tinta, especialmente debido a la presencia de la trementina, le confería la propiedad de que, en realidad, más que secarse, se solidificase con lo que la tinta no podía manchar las páginas. El papel —dice— se tendía para eliminar la humedad, no para secar la tinta» (M. J. Pedraza, Y. Clemente y F. de los Reyes, *op. cit*., pág. 116). No obstante, ignoro el motivo por el que piensa que a la hora de la retiración «lo primero que se hacía era dar la vuelta a toda la pila de papel que contenía todos los blancos impresos». Entre otras causas, porque la unidad manejada o 'jornada' era siempre mucho menos cuantiosa que el conjunto de la tirada para una obra de cierto éxito, como puede ser el *Marcos*, lo que introduce un elemento de aleatoriedad adicional al exigir la selección ordenada de las jornadas por su turno de impresión, que no se debe descartar a la ligera —si la sincronía entre dos prensas trabajando sobre el mismo texto es impecable y de manera excepcional sostenida en el tiempo—, pero que no resulta incontingente para el desarrollo del trabajo de quienes no pensaban en la importancia que pudiera tener para nosotros, varios siglos después, la coincidencia exacta en el número de orden relativo del blanco y la retiración dentro de la tirada. Parece planear sobre este tipo de afirmaciones la idea de que el taller funciona como un engranaje perfecto, un mecanismo de relojería bien ajustado, expresiones todas que se puede leer aquí y allá, que distan mucho de la impresión que nos transmite el conocido pasaje de Balzac o de las pautas marcadas para su comprensión por D. McKenzie.

[17] Los errores de imposición dan lugar a secuencias conocidas según el formato. No he hallado ningún ejemplar de la primera edición de las *Relaciones* en que se muestre incidencia alguna en este estadio, pero se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid uno de la edición en octavo de Sebastián de Cormellas (Barcelona, 1618), que presenta esta curiosidad.

[18] Por tanto, siempre habrá variantes dentro de cada ejemplar e, incluso, correcciones sobre una de las caras, y no sobre la otra, de un mismo pliego. Este es el caballo de batalla para quienes pretenden incorporar al *stemma* de cualquier obra la noción de ejemplar. El descenso hacia sus células (pliego, cara de pliego) no me consta que se haya producido. En aquel, tal y como lo asumimos, solo puede intervenir el concepto de edición, corregido sobre la base de una colación previa desde los presupuestos

nunca ubicador —en sentido literal, y también metafórico— la estipulación de porcentajes de pliegos que en los sobrevivientes puedan vincular el blanco con la retiración en el mismo sentido en al menos una ocasión; por no hablar de los testimonios perdidos, que hacen inviable un conocimiento preciso del estado de cosas. De ahí el acuciante impulso de afrontar el cotejo de todos los ejemplares disponibles; de ahí también que siempre vele el resultado, cualquiera que sea, la sombra de un conocimiento incompleto o puramente frustrado.

Nos hemos propuesto como tarea de más largo recorrido que el que corresponde a este espacio analizar los testimonios conservados de la primera edición de *Marcos de Obregón*, en tanto que primer paso hacia una edición crítica del texto, así como, por lo que concierne a estas páginas, cauce de aplicación práctica de los conceptos bibliográficos que revisamos.

El asalto inicial viene dado por el establecimiento de un censo, es decir, por la localización de los ejemplares respetados por el paso del tiempo y por el hombre. El primer obstáculo, a pesar de las facilidades que, no se puede dudar, brinda la era de Internet, ha sido dilucidar la calidad de los registros accesibles y resignarse a la pervivencia de lagunas sin cuento. No podemos entrar en las vicisitudes, algunas extravagantes, otras penosas, que han adornado este proceso. Simplemente exponemos que, con un margen de error debido a que no ha sido posible verificar a día de hoy la exactitud de todos ellos, contamos con alrededor de treinta ejemplares confirmados —veintinueve, para ser exactos—. De ellos, a estas alturas, hemos cotejado a la letra —y aun al blanco— seis[19], si bien nos referiremos a algunos otros para el desarrollo de asuntos concretos.

Quizás convenga incluir una reflexión antes de proporcionar los resultados provisionales de nuestro trabajo. Nos hemos referido ya en algún momento al ámbito de competencia de la Bibliografía textual, imaginable como un círculo secante respecto de los atributos de la Filología o de la Ecdótica, un entramado de intereses confluentes y divergentes respecto de los que motivan estas últimas. Desde este punto de vista, es imprescindible señalar que a pesar de que no hay dos ejemplares iguales en términos de valoración de la imprenta manual, la

---

de la Bibliografía material, que dé lugar al *ejemplar ideal* (esa entidad abstracta e inexistente, si se me permite la expresión), no solo de la príncipe, sino de cuantas se incluyan en él, por lo que el proceso se reproduce hasta el paroxismo.

[19] Se trata de los cuatro existentes en la Biblioteca Nacional de Madrid (R-5781, R-10905, R-38862 y U-9572), el que se conserva entre los fondos de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, perteneciente a la Universidad Complutense, también de Madrid, que puede ser consultado a través de *Dioscórides* y el que consta en la Hispanic Society, cuyo interés radica, entre otros factores, en que es, o así se puede presumir, el empleado por uno de los más ilustres editores del texto, la recordada Soledad Carrasco. Nos referiremos a los ubicados en Madrid con las siglas M1 a M5, conforme a su orden de aparición en esta nota, mientras que el último será citado como HS. No podemos, por desgracia, dar aquí los detalles del método de trabajo.

pregunta que debemos formularnos consiste en si una variante tipográfica es, asimismo, filológicamente relevante. En el fondo —nos parece— se trata de una cuestión de enfoque, de *zoom* y de profundidad de campo: Para el estudio del libro antiguo como objeto, la aproximación de los investigadores de la disciplina que nos acompaña se condensa en unos pocos milímetros; el distanciamiento del filólogo o del editor, sin sobrevolar los rastros a vista de pájaro, es mucho mayor. Resulta palmario que en medidas nanométricas no ya entre seis ejemplares, entre dos o, más concretamente, entre cualesquiera dos huellas del tipo situado en un lugar concreto de un determinado pliego del libro del que se trate, se suscitará una variante en una respecto de la otra. Sin embargo, puede contribuir a nuestros intentos de ofrecer un texto lo más fiel posible a su constitución definitiva por parte de esa entidad dispersa y seguramente colectiva que hemos dado en llamar autor. El ámbito que nos concierne se reduce, pues, al área delimitada por la utilidad común del estudio del mismo objeto desde modalidades de trabajo diferentes.

Desde la pura teoría, en el ejemplar radica la singularidad absoluta ajena a las leyes de la física, que hace inexcusable su consulta. En la práctica, para el caso de *Marcos de Obregón*, lo cierto es que no hemos hallado otra corrección en prensa que la de un número errado en la foliación, que ofrecemos en la imagen número 1. A fuer de ser sinceros, tan pobre resultado para semejante empresa no deja de ser frustrante, máxime si se atiende al carácter del elemento, por más que las consecuencias que produce este solitario hallazgo puedan resultar de primera magnitud. Lo esperable, cómo no, era el tesoro de un buen número de modificaciones, teniendo en mente la consabida desidia del taller de imprenta en los Siglos de Oro —con tanta frecuencia predicada del de Cuesta—, reflejada en las así llamadas *mentiras* o *pecadillos* o en la limitada extensión de las segundas pruebas, el analfabetismo de los componedores con su media de erratas por plana a hombros, las condiciones laborales extremas a que se ven sometidos los operarios en general, las constantes necesidades de ajuste de un mecanismo que soporta apenas cuatrocientos golpes de palanca[20] y, finalmente, en vista de trabajos previos tan laboriosos como el que va en curso, donde las manifestaciones de cambios de parecer o meras sustituciones tipográficas resultan punto menos que comunes.

No contamos con una explicación que ate todos estos cabos[21]. Solo podemos presentar los datos que tenemos a la vista, en la confianza —o no— de que el resto del *corpus* los desmienta, y evaluarlos críticamente.

---

[20] Como ponen de relieve los experimentos realizados con la réplica radicada en la Hemeroteca Municipal de Madrid, comunicados por J. B. Bermejo en este mismo congreso.

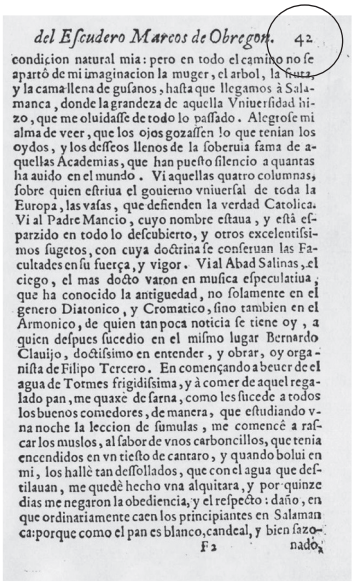
[21] No parecen demasiadas las localizadas en Cervantes. Dice F. Rico que «es cristalino que las *principes* del *Quijote* hubieron de elaborarse a mil leguas de los escrupulosos criterios de un Paredes y que propiamente ni siquiera cabe hablar de "correcciones en prensa"» (*op. cit.*, pág. 213; de lectura muy recomendable en el ámbito de estas cuestiones, las notas 16 y 19 de las págs. 213-14).

Si nos detenemos un momento en la imagen 1, veremos que hasta en tres ocasiones figura el número 42 para asignar el orden de colocación de las planas en la vida de nuestro escudero. Se trata de uno de tantos accidentales[22] cuya responsabilidad recae de manera exclusiva en el taller, como las signaturas o los reclamos, por ejemplo, de los que se prescinde sistemáticamente y con motivo, a la hora de editar un texto áureo, al margen de que de su investigación puedan seguirse deducciones de cierto relieve. Los cuadros 1.1. a 1.3. proceden del ejemplar 5.871 de la sección de Raros de la Biblioteca Nacional de Madrid (M1); el que aparece como 1.4., lleva el registro 9.572 de la colección Usoz (M4), dentro de la misma institución. Solo en el caso de 1.1. es correcta la atribución de dicho número al folio correspondiente del ejemplar. En los casos de las imágenes 1.2. y 1.3., nos hallamos frente a erratas independientes, una de ellas motivada acaso por la reutilización de los encabezados, pues, como es sabido, estos se componen una vez y se conservan a una parte a fin de agilizar el proceso de preparación de los moldes puesto que tanto el tipo de letra como su carácter cursivo los diferencian del que figura en el cuerpo del texto —y es presumible que de cuantos se encuentren en desarrollo simultáneo en el taller—, por lo que no es imprescindible su distribución inmediata.

El hecho de que dos planas lleven el mismo titulillo, incluyendo idéntico número de orden, implica un error no voluntario y constituye, sin duda, un estado —o, mejor dicho, dos— de la forma en que se inserta, así como del ejemplar, por extensión, pero solo por extensión. Salvo prueba en contrario, establece una presunción a favor de la prioridad compositiva de aquella en que debía constar, en efecto, el citado número, no modificado después por falta del operario encargado de tal circunstancia en la composición de los lugares donde aparece de modo inconveniente[23]. De esta suerte, se podría afirmar que en el cuaderno F, la cara interna del pliego externo se compone con anterioridad a la cara interna del pliego interno, contra lo que se suele pensar con base en los escritos de profesionales de la época y hasta de la sensatez más elemental, de

[22] La terminología sigue la estela de Greg, aunque resulte de difícil adaptación a textos hispanos o italianos en otros aspectos, que no en este.

[23] El caso contrario, es decir, que se cometa un error que se extienda al lugar debido, nos parece menos probable. De otro lado, si un empleado del taller repara en que la foliación ya utilizada con anterioridad encaja con exactitud en el lugar en que va a insertarla, es probable que se aperciba de que se ha producido un error previo mas puede no querer acometer una modificación de este último, puede también no poder efectuarla por haber sido tirado por completo el lado del pliego donde se sitúa, puede no darse cuenta de la mencionada posibilidad o pensar equivocado que se trata del primer uso del encabezado tal y como llega a él; puede imaginarse, por otra parte, que haya más de un operario involucrado en este asunto y, por tanto, en cierto margen de descoordinación e, incluso, que se haya obrado diligentemente, se hayan realizado correcciones en prensa de los entornos necesarios y, sin embargo, no hayan llegado a nosotros muestras de dicha actuación.

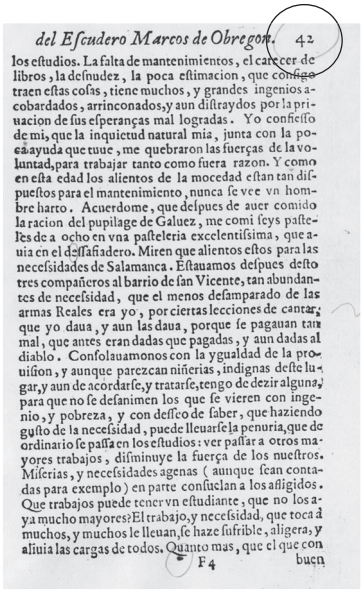


del Escudero Marcos de Obregon. 42

condicion natural mia: pero en todo el camino no se apartó de mi imaginacion la muger, el arbol, la fuz, y la cama llena de gusanos, hasta que llegamos à Salamanca, donde la grandeza de aquella Vniuersidad hizo, que me oluidasse de todo lo passado. Alegrose mi alma de veer, que los ojos gozassen lo que tenian los oydos, y los desseos llenos de la soberuia fama de aquellas Academias, que han puesto silencio a quantas ha auido en el mundo. Vi aquellas quatro columnas, sobre quien estriua el gouierno vniuersal de toda la Europa, las vasas, que defienden la verdad Catolica. Vi al Padre Mancio, cuyo nombre estaua, y está esparzido en todo lo descubierto, y otros excelentisimos sugetos, con cuya doctrina se conseruan las Facultades en su fuerça, y vigor. Vi al Abad Salinas, el ciego, el mas docto varon en musica especulatiua, que ha conocido la antiguedad, no solamente en el genero Diatonico, y Cromatico, sino tambien en el Armonico, de quien tan poca noticia se tiene oy, a quien despues sucedio en el mismo lugar Bernardo Clauijo, doctisimo en entender, y obrar, oy organista de Filipo Tercero. En començando a beuer de el agua de Tormes frigidisima, y à comer de aquel regalado pan, me quaxe de sarna, como les sucede a todos los buenos comedores, de manera, que estudiando vna noche la leccion de sumulas, me comencé a rascar los muslos, al sabor de vnos carboncillos, que tenia encendidos en vn tiesto de cantaro, y quando bolui en mi, los hallè tan dessollados, que con el agua que destilauan, me quedè hecho vna alquitara, y por quinze dias me negaron la obediencia, y el respecto: daño, en que ordinariamente caen los principiantes en Salamanca: porque como el pan es blanco, candeal, y bien sazo-

F2 nado,

1.1. Ejemplar R-5871, fol. 42

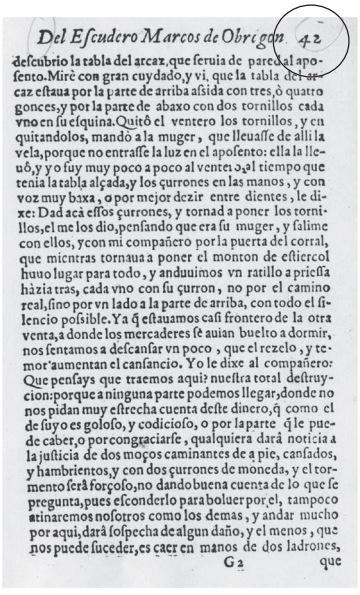


del Escudero Marcos de Obregon. 42

los estudios. La falta de mantenimientos, el carecer de libros, la desnudez, la poca estimacion, que consigo traen estas cosas, tiene muchos, y grandes ingenios acobardados, arrinconados, y aun distraydos por la priuacion de sus esperanças mal logradas. Yo confiesso de mi, que la inquietud natural mia, junta con la poca ayuda que tuue, me quebraron las fuerças de la voluntad, para trabajar tanto como fuera razon. Y como en esta edad los alientos de la mocedad estan tan dispuestos para el mantenimiento, nunca se vee vn hombre harto. Acuerdome, que despues de auer comido la racion del pupilage de Galuez, me comi seys pasteles de a ocho en vna pasteleria excelentisima, que auia en el dessafiadero. Miren que alientos estos para las necessidades de Salamanca. Estauamos despues desto tres compañeros al barrio de san Vicente, tan abundantes de necessidad, que el menos desamparado de las armas Reales era yo, por ciertas lecciones de cantar, que yo daua, y aun las daua, porque se pagauan tan mal, que antes eran dadas que pagadas, y aun dadas al diablo. Consolauamonos con la ygualdad de la prouision, y aunque parezcan niñerias, indignas deste lugar, y aun de acordarse, y tratarse, tengo de dezir alguna, para que no se desanimen los que se vieren con ingenio, y pobreza, y con desseo de saber, que haziendo gusto de la necessidad, puede lleuarse la penuria, que de ordinario se passa en los estudios: ver passar a otros mayores trabajos, disminuye la fuerça de los nuestros. Miserias, y necessidades agenas (aunque sean contadas para exemplo) en parte consuelan a los afligidos. Que trabajos puede tener vn estudiante, que no los aya mucho mayores? El trabajo, y necessidad, que toca à muchos, y muchos le lleuan, se haze sufrible, aligera, y aliuia las cargas de todos. Quanto mas, que el que con

F4 buen

1.2. Ejemplar R-5871, fol. 44

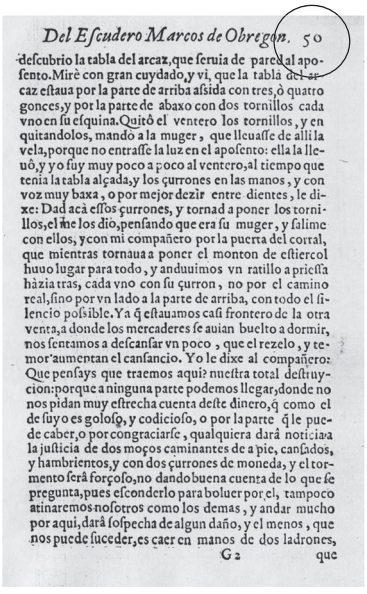


Del Escudero Marcos de Obregon. 42

descubrio la tabla del arcaz, que seruia de pared al aposento. Mirè con gran cuydado, y vi, que la tabla del arcaz estaua por la parte de arriba assida con tres, ò quatro gonces, y por la parte de abaxo con dos tornillos cada vno en su esquina. Quitô el ventero los tornillos, y en quitandolos, mandò a la muger, que lleuasse de alli la vela, porque no entrasse la luz en el aposento: ella la lleuô, y yo suy muy poco a poco al ventero, al tiempo que tenia la tabla alçada, y los çurrones en las manos, y con voz muy baxa, o por mejor dezir entre dientes, le dixe: Dad acà essos çurrones, y tornad a poner los tornillos, el me los dio, pensando que era su muger, y salime con ellos, y con mi compañero por la puerta del corral, que mientras tornaua a poner el monton de estiercol huuo lugar para todo, y anduuimos vn ratillo a priessa hàzia tras, cada vno con su çurron, no por el camino real, sino por vn lado a la parte de arriba, con todo el silencio posible. Ya q estauamos casi frontero de la otra venta, a donde los mercaderes se auian buelto a dormir, nos sentamos a descansar vn poco, que el rezelo, y temor aumentan el cansancio. Yo le dixe al compañero: Que pensays que traemos aqui? nuestra total destruycion: porque a ninguna parte podemos llegar, donde no nos pidan muy estrecha cuenta deste dinero, q como el de suyo es goloso, y codicioso, o por la parte q le puede caber, o por congraciarse, qualquiera dará noticia a la justicia de dos moços caminantes de a pie, cansados, y hambrientos, y con dos çurrones de moneda, y el tormento será forçoso, no dando buena cuenta de lo que se pregunta, pues esconderlo para boluer por el, tampoco atinaremos nosotros como los demas, y andar mucho por aqui, dará sospecha de algun daño, y el menos, que nos puede suceder, es caer en manos de dos ladrones,

G2 que

1.3. Ejemplar R-5871, fol. 50



Del Escudero Marcos de Obregon. 50

descubrio la tabla del arcaz, que seruia de pared al aposento. Mirè con gran cuydado, y vi, que la tabla del arcaz estaua por la parte de arriba assida con tres, ò quatro gonces, y por la parte de abaxo con dos tornillos cada vno en su esquina. Quitô el ventero los tornillos, y en quitandolos, mandò a la muger, que lleuasse de alli la vela, porque no entrasse la luz en el aposento: ella la lleuô, y yo suy muy poco a poco al ventero, al tiempo que tenia la tabla alçada, y los çurrones en las manos, y con voz muy baxa, o por mejor dezir entre dientes, le dixe: Dad acà essos çurrones, y tornad a poner los tornillos, el me los dio, pensando que era su muger, y salime con ellos, y con mi compañero por la puerta del corral, que mientras tornaua a poner el monton de estiercol huuo lugar para todo, y anduuimos vn ratillo a priessa hàzia tras, cada vno con su çurron, no por el camino real, sino por vn lado a la parte de arriba, con todo el silencio posible. Ya q estauamos casi frontero de la otra venta, a donde los mercaderes se auian buelto a dormir, nos sentamos a descansar vn poco, que el rezelo, y temor aumentan el cansancio. Yo le dixe al compañero: Que pensays que traemos aqui? nuestra total destruycion: porque a ninguna parte podemos llegar, donde no nos pidan muy estrecha cuenta deste dinero, q como el de suyo es goloso, y codicioso, o por la parte q le puede caber, o por congraciarse, qualquiera dará noticia a la justicia de dos moços caminantes de a pie, cansados, y hambrientos, y con dos çurrones de moneda, y el tormento será forçoso, no dando buena cuenta de lo que se pregunta, pues esconderlo para boluer por el, tampoco atinaremos nosotros como los demas, y andar mucho por aqui, dará sospecha de algun daño, y el menos, que nos puede suceder, es caer en manos de dos ladrones,

G2 que

1.4. Ejemplar U-9572, fol. 50

Imagen 1: Error de foliación corregido en prensa

UAM Ediciones

ocuparse un solo sujeto del trabajo. No parece tan discutible, en cambio, señalar la prioridad de la tercera y la séptima planas del cuaderno F (F.ii.3 y F.iv.7[24]) sobre el lado interno del pliego externo del cuaderno G (G.ii.3).

De estos casos, con facilitarnos importante información sobre otros aspectos de la labor del taller, no brota rectificación alguna sobre la marcha hasta donde alcanza mi conocimiento de los ejemplares conservados del *Marcos*, adornados siempre todos aquellos que he podido consultar con la errata. A diferencia de ellos, el contraste entre los cuadros 1.3. y 1.4. evidencia que se ha percibido y corregido la errónea numeración de los folios durante la tirada, estableciendo las cifras correctas a partir de un cierto momento, de guisa que unos ejemplares conservarán el número 42, mientras que otros contendrán ya la cifra adecuada a la disposición.

No debemos pasar de largo por algunos hechos a este respecto. Si por un momento volvemos los ojos a las planas de las figuras 1.1. y 1.2., de su comparación con las que se muestran como 1.3. y 1.4. surge una diferencia nada baladí que conduce a pensar en la génesis autónoma de los dos errores. El encabezado de la obra porta su título dividido de manera que para los vueltos se compone «*Relacion primera* —o *ſegunda* o *tercera*, si es menester— *de la vida*», mientras que los rectos completan el lema y se lee: «*del Eſcudero Marcos de Obregon*». Exactamente así. La contracción aparece siempre, salvo excepción atribuible a algún descuido compositivo, iniciada por minúscula. No obstante, en la plana donde se ha efectuado la sustitución del número arranca con mayúscula en los dos ejemplares sin que medie en este lance transformación ninguna, como parecería oportuno a juzgar por su referente estándar, de acuerdo con las directrices que mandan en esta materia. No es el único caso. La diferencia que comentamos pasa inadvertida además en las planas 66, 67, 88, 90, 111, 113, 122, 130, 154 y 186 —el recto y no el verso, por motivos obvios—, que en nuestra nomenclatura señalan, respectivamente, las páginas I.ii.3, I.iii.5, L.ii.15, M.ii.3, O.i.13, P.i.1, Q.ii.3, R.ii.3, V.ii.3 y Aa.3 de todos y cada uno de los ejemplares donde lo hemos podido verificar, y solo en esos lugares, salvo error u omisión. A primera vista, se puede convenir en que su aparición es ocasional. Por si fuera poco, su distribución no sigue un patrón determinado si nos atenemos a una intelección global del libro[25], pero predomina

[24] La nomenclatura sincrética que utilizamos para referirnos al cuarto conjugado señala la forma del cuaderno en números romanos y la plana en arábigos. La forma i corresponde a la cara externa del pliego externo, donde se ubican las planas 1, 4, 13 y 16; la ii es el lado interno de dicho pliego, que contiene las páginas 2, 3, 14 y 15. En el pliego interno se sitúan las formas iii y iv, cara externa e interna, respectivamente; en ellas se alojan, por su orden, las planas 5, 8, 9 y 12 y el conjunto 6, 7, 10 y 11.

[25] Lo que prueba por vía indirecta que existe algún tipo de asignación de los encabezados o, en otras palabras, que no son de libre disposición.

muy intensamente en el pliego externo del cuarto conjugado, hasta el punto de que la única salvedad registrada radica en el cuaderno I, donde también, por vía de excepción, se muestra dos veces, una en el pliego externo y otra en el interno, lo que cimienta una peculiaridad que involucra a la distribución del trabajo en el taller.

Se ha advertido en alguna ocasión que los titulillos o encabezados quedan asignados a una prensa o a un cajista, quizá a una caja[26]. Bien es verdad que habida cuenta de que el motivo resulta plural, las consecuencias que puede extraer el investigador distan mucho de la certeza, pero al menos permite enunciar diversas hipótesis de trabajo sobre la tarea concreta de la que es producto el libro en cuanto objeto para, a partir de ellas, formular eventuales soluciones a problemas editoriales concretos, tan minuciosas como sea posible. La reproducción precisa del encabezado corrobora el aserto de la composición independiente y conservación de los tipos para ser reutilizados y viene avalada por multitud de datos no meramente tipográficos, sino ortográficos, como en este lugar, o de sentido. De detenernos con alguna morosidad en los diversos lugares donde figura el encabezado del que venimos tratando, podríamos asentar la identidad existente entre ellos a partir de algunas características singulares de las huellas dejadas por los restantes tipos que lo conforman e, incluso, poner de manifiesto alguna que otra particularidad que, desde un punto de vista filológico resulta, con franqueza, irrelevante —al menos mientras no consolide otros datos—, no solo por su ubicación ajena al cuerpo del texto sino por su misma ontología, como la deformación progresiva —o súbita— de uno de los tipos en cuestión, exteriorizada en los estadios finales del empleo de alguno de los titulillos o, como contingencia futurible, en alguno de los ejemplares, mas no en otros, que puede esconder, como expondré de inmediato, una corrección en prensa.

No se trata, por supuesto, del único titulillo que se utiliza de manera recurrente. Es a nuestro entender incuestionable que se trata de una práctica común en el taller. Aunque no nos parece el caso más significativo ni el ejemplo más apropiado, creemos que la unicidad de los encabezados que figuran en 1.1. y 1.2., resulta indiscutible y refuerza la hipótesis del doble error de foliación. Fundamos esta afirmación en criterios estrictamente tipográficos. Somos conscientes de que el resto dejado sobre el papel por un tipo de Juan de la Cuesta puede verse sometido en el proceso de impresión a múltiples factores que distorsionen nuestra percepción. No solo la irregularidad de la presión ejercida en diversos lugares de la forma, sino los útiles y el procedimiento mismo para batir la tinta

[26] Ignoramos hasta qué punto es pertinente pensar que cada caja pertenece a un componedor en particular, que cada chibalete está asignado a una prensa determinada o que cualquiera de ellos disponga de un encabezado concreto en exclusiva.

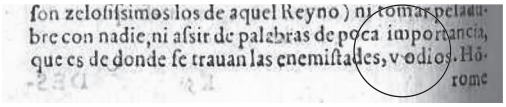
o la propia definición de la huella como rastro al que se puede llegar por varios cauces, ponen en tela de juicio la certeza de cualquier aseveración sostenida apenas sobre este precario sistema de valoración. De ahí que para prosperar, cualquier indicio de este carácter debe ser refrendado por uno o varios indicios más de la misma orientación sin que pese sobre ellos prueba en contrario[27]. En el suceso que nos ocupa, sin embargo, no solo colabora la utilización de un número en particular en páginas distintas, sino que tras la revisión de dieciséis ejemplares se anota como constante una pequeña muesca en la letra *M* situada en la rama ascendente, que denota una curvatura leve, a veces delineada, a veces perdida por completo, según el alcance —suponemos— de la incidencia de otros factores[28].

Vuelvo a mi cuento. La corrección de la forma interna del pliego externo del cuaderno G (fol. 50^{r}, G.ii.3) se erige, como ya hemos dicho, en la única representación cierta de un hecho de todos conocido. Existen algunos otros ejemplos que se ofrecen a interpretaciones en este sentido, aunque no como condición necesaria. Nos estamos refiriendo a una pérdida del descendente del tipo de la letra *y* en la plana 77^{v} (imagen 2). De nuevo nos encontramos ante un lugar de relativo fácil acceso, ya que se trata de la última línea del cuerpo del texto, emplazamiento que nos puede hacer dudar de la posibilidad de que se haya restablecido un tipo defectuoso. No obstante, resulta más sensato pensar que su posición misma, más expuesta acaso al devenir de los golpes de la prensa, ha condicionado una rotura limpia, seguramente abrupta —de un ejemplar a otro— a la altura del nudo que provoca su confusión con el tipo de la *v*.

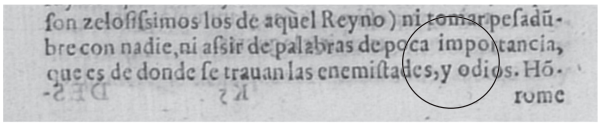
---

[27] Este es el fundamento, enunciado con cierta libertad, de la prueba indiciaria en Derecho procesal, perfectamente aplicable aquí.

[28] Existen otros detalles menores no apreciables en la imagen aportada a este trabajo, que nos llevan a preferir ir por la posta. Quizás la utilización sistemática de los mismos tipos, así como su pertenencia a cuerpos mayores, convierte los encabezados en un lugar de privilegio si no único para el estudio de peculiaridades tipográficas. No hace falta comentar la importancia de las conclusiones a que se puede llegar cuando se identifica la reutilización de uno de ellos. Con todo, deben extremarse las precauciones y detectar varias notas en su seno antes de llegar a esa determinación. Por ejemplo, es común que para cada tipo se detecte cierta clase de anomalías: la *r* pierde la rama, la *t*, se ve afectada en la parte superior del ascendente, la *y*, en el descendente, la rama del tipo de la ſ —no pongo cursiva para que se aprecie su figura— sufre golpe tras golpe en la prensa, siendo tan delicada, etc. La estructura, el dibujo, la forma de acuñar un tipo, resulta definitiva a la hora de localizar sus irregularidades, sus torceduras, su rotura, en fin; y es evidente en un texto como el *Marcos*, donde se puede rastrear varias unidades dentro de la misma forma de tipos con aproximadamente la misma deficiencia, que el uso de letrería gastada es muy común. Además, una huella que muestra en apariencia, pongamos por caso, una *r* rota puede deberse a un deficiente entintado o a una irregular incrustación de los tipos de su entorno, si bien, el deterioro de un ojo, por principio, se producirá antes en aquellos lugares en que muestre un extremo frágil o cualquier clase de adelgazamiento. Es el caso de la *M* de nuestro encabezado.



HS, fol. 77v *in fine*



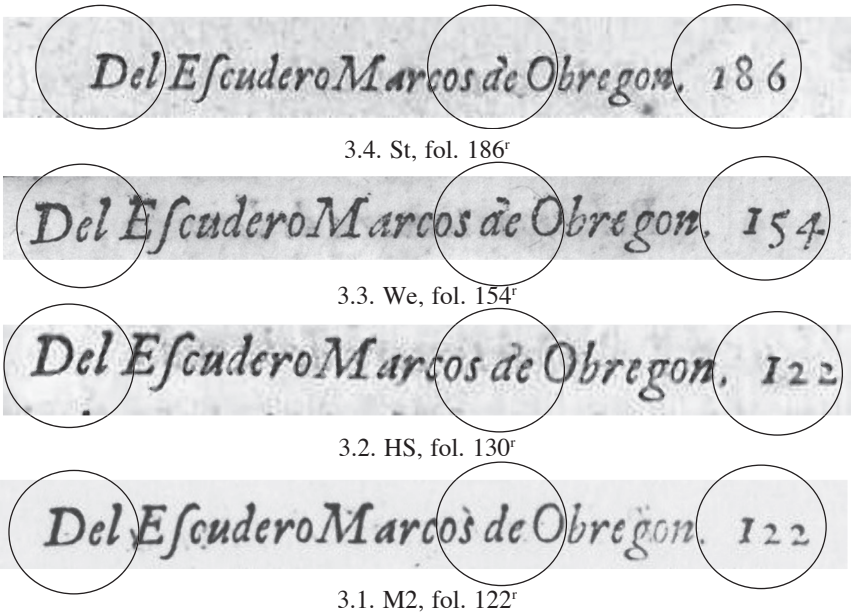
St, fol. 77v *in fine*
Imagen 2: Tipo roto en fol. 77v

De cara a la edición del escrito no parece que, con independencia del ejemplar empleado por los sucesivos editores, contuviera o no su texto base el motivo de esta posible confusión, haya supuesto la menor dificultad sanar el deterioro tipográfico acaecido. Ya desde las ediciones barcelonesas se ha reparado el daño (*vide* Margarit, fol. 118v y Cormellas, fol. 98v) y todos los editores modernos leen correctamente «y». En realidad, a pesar de que la semejanza de la forma de los tipos permite que la fractura consignada justo a la altura precisa los acerque hasta el intercambio, es obvio que carece de sentido en el contexto dudar de la elección entre uno y otro. El texto dice: «que es donde ſe trauan las enemiſtades, *y*/*v* odios». En la casa de Cuesta rigen ciertas normas ortográficas —como la inserción de coma antes de copulativa—, algunas por determinar con exactitud. Si bien no es corriente la disimilación de las conjunciones, ni siquiera en el caso más común de la copulativa, donde sí se produce en alguna rara ocasión, no cabe demorarse en pensar la entelequia: no se da nunca el empleo del alófono de «o», por lo que la lectura de la selección consagrada en el fol. 77v generaría extrañamiento a los ojos acostumbrados a las reglas del arte del taller o se produciría sin más una identificación inmediata con la solución apropiada. No ofrece, pues, ninguna duda.

Hasta aquí venimos sosteniendo la hipótesis que nos parece más plausible: la fragmentación parcial de un tipo durante la impresión de las formas. Otra interpretación factible del hecho reside en que quizás se empleara originalmente en la composición un tipo roto o se tratase de una errata de caja sucia, luego subsanada por un operario atento. Podrían incluso, en pura elucubración, concurrir ambas causas de modo sucesivo y presentar tres momentos el texto en cuestión. Creemos que debe desecharse la propuesta de que por esta vez se haya producido una corrección en prensa que reinstaure la *y*. El tipo, a juzgar

por su distribución en los ejemplares que he consultado, debió de romperse muy pronto en la tirada. Y así quedó[29].

Un supuesto diferente nos ayuda a decidir con argumentos de hecho sobre lo acontecido en el fol. 77v. Nos referimos al estado del encabezamiento de las planas 130r y 154r y 186r, donde el ascendente del tipo de la *d* que pertenece a la preposición «de» se distorsiona respecto de su imagen estándar por causa de un posible accidente tipográfico propio del proceso de la imprenta manual que nos permitiría esclarecer algún orden relativo en el paso de las formas de cada ejemplar por la prensa de hallar estados a este respecto o, en caso de no encontrarse, predecirlos. Aquí no procede comprender el fenómeno desde la otra ladera, es decir, que ante un estado previo de degeneración o deformación del tipo, se decida detener la tirada o aprovechar algún tiempo muerto dedicado —pongamos— al ajuste de la prensa, para extraer el molde, sustituir el tipo afectado y resolver el problema.



3.4. St, fol. 186r

3.3. We, fol. 154r

3.2. HS, fol. 130r

3.1. M2, fol. 122r

Imagen 3: *Del Eſcudero Marcos de Obregon*

[29] La ocurrencia de la *y* intacta en alguno de los ejemplares que, a su vez, contienen la rectificación del número correspondiente a la plana 50r, verbigracia, el que se puede contemplar en Bolonia, no permite, pues, limitar las previsiones de aleatoriedad del alzado en modo alguno, sino todo lo contrario. Es decir, no solo no elicita la argumentación favorable a la corrección en prensa, sino que milita en contra de cualquier consideración del ejemplar como unidad para la Crítica textual, lo cual impide, entre otras cosas, el establecimiento de un *stemma* de ejemplares, a lo que ya he aludido.

En algún momento, no de la transición entre las formas que incluyen las planas 122^{r} y 130^{r}, sino de la tirada de una de ellas, se produjo una degeneración en el citado tipo. En 122^{r}, el ascendente se eleva perpendicular a la línea media; en 130^{r}, en cambio, se curva hacia su bucle. Sabemos que se trata del mismo encabezado por dos factores concurrentes: la utilización de mayúscula para la contracción «Del», tan infrecuente, y, de nuevo, un error de foliación (en ambos casos, consta —decíamos— el número 122), entre otros datos menores de índole tipográfica que no desacreditan el aserto, cuando menos. Sería absurdo, claro, pensar que se ha compuesto primero la plana 186^{r} y después la 122^{r}. Así pues, resulta incontrovertible que se ha producido un mal golpe de prensa para el trazado de la *d*. Tanto en 130, como en 154 y 186, aparece esta distorsión, de modo que no se vuelve a componer el encabezado para mejorar desde un punto de vista tipográfico el libro. Mientras el aspecto del tipo no oscurezca su lectura —y hasta si lo hiciera— carece de sentido para el empleado del taller, dedicar unos minutos a la remodelación del titulillo. Puede que ni se haya advertido el hecho pues su reutilización no invita a la lectura ni en el mejor de los mundos.

No hay estados en cuanto al recto de la planas 122, 130, 154 y 186 en los dieciséis ejemplares comprobados, puesto que todos contienen el mismo resultado en cada caso, pero cabe imaginar que, de haberse producido de modo progresivo el suceso, en alguno de los no consultados —o aún no localizados— se registre un estadio intermedio o que se pueda determinar el momento en que se produce el desaguisado, por lo que se podría predecir en el aire —no sé muy bien con qué propósito— que o bien nos hallaremos ante un tipo estropeado en la plana 122^{r} o bien encontraremos una *d* perfectamente delineada en la plana 130^{r}.

El encabezado nos parece, hasta cierto punto, un espacio inigualable para resolver pequeños defectos. Quizá no sea preciso, si gozan de cierta independencia en la rama, retirar las cuñas y guarniciones y arriesgar la composición completa del molde si se desea quitar una errata de la circulación, para el resto de la tirada. Con un punzón y algo de maña podrían extraerse los tipos equivocados e introducir los que deben suplirlos, en particular si se ubican en el extremo de la línea, como los implicados en la foliación. Seguramente este es el medio empleado en la plana 50^{r}. Es posible, asimismo, que ese sea el motivo —y no solo atendiendo a la gravedad del caso, pues hay otros por lo menos en pie de igualdad que no se sanan— por el que a pesar de no haberse detectado demasiado pronto, precisamente, se haya procedido a su corrección, pasando además por alto los demás errores contenidos no ya en la forma, sino en la propia plana e incluso en el seno del propio encabezado. De ahí la importancia de cualquier errata en los titulillos.

Por otra parte, como hemos sugerido ya, aunque de una manera un tanto velada, se espera como regla general que se corrija cualquier error de bulto tan pronto como se repare en él, pero guardando cierta prevención ante este hecho, puesto que las correcciones corren por cuenta del cajista y porque dejar

los moldes al vivo puede suponer la pérdida de un tiempo y de un trabajo muy valiosos en caso de sobrevenir cualquier percance, por lo que han de extremarse las precauciones y sopesar muy bien los pros y los contras de cualquier intromisión después de iniciada la tirada del pliego. Hemos recogido información sobre la plana 50^{r} en hasta dieciséis ejemplares de nuestra obra[30], deduciéndose los resultados del cuadro número 1. Como se verá, en cuatro de ellos se ha efectuado la citada corrección, mientras que doce más permanecen intactos. De mantenerse esta proporción con respecto a toda la tirada, tema sobre el que siempre pesará la incertidumbre de una ignorancia insalvable a pesar de las matemáticas, nos las veríamos con una modificación a pie de imprenta realizada cuando ya han salido de la prensa las tres cuartas partes de la forma en cuestión. Dicho de otro modo: para una tirada de mil quinientos ejemplares, más de mil cien contendrán el orden equivocado al haber abandonado ya el tímpano. Pero restan casi cuatrocientos por salir, cantidad que merece la pena mejorar. En cualquier caso, tan tardía intervención nos indica que las correcciones pueden producirse en cualquier minuto, no bien se revele algún error de peso, si de su acometida el beneficio esperable supera el coste o, quizá, por diligencia espontánea de un operario o por sometimiento a algún dictado de instancia superior, entre muchas otras razones posibles, argumento que, *prima facie*, abona la necesidad absoluta del cotejo de todos y cada uno de los ejemplares supérstites.

G.ii.3	**M1**	**M2**	**M3**	**M4**	**M5**	**NY**	**Bol**	**Vat**	**Maz**	**Pa**	**Li**	**Le**	**Co**	**We**	**St**	**In**
42	X	X	X		X	X		X	X	X	X	X	X			X
50				X			X							X	X	

Cuadro 1: Foliación de la plana 50^{r} en dieciséis ejemplares del *Marcos*

[30] En este y en otros casos, los empleados son los que aquí constan: Los cinco primeros, con la sigla M seguida de un número, se conservan en Madrid y, como ya he explicado, son los cuatro pertenecientes a la Biblioteca Nacional, por este orden: R-5781, R-10905, R-38862 y U-9572; el quinto que lleva la misma sigla se halla en depósito en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (1393). El sexto, ya mencionado también, está disponible en la Hispanic Society (HS o NY). De izquierda a derecha, los restantes se refieren a los ejemplares de la Universidad de Bolonia: A. M. [Aula Magna] CC. V. 74 [Bol]; también con sede italiana, sigue el de la Biblioteca Apostólica Vaticana: MAG/ Stamp. Barb.Z.IX.27 [Vat]; en Francia hemos localizado dos ejemplares, que figuran a continuación: el de la Bibliothèque Mazarine 4° A 14361 [Maz] y el de la Bibliothèque Nationale de France: RES Y2 854 (Tolbiac Rez de jardin Magas) [Pa]; el siguiente procede del fondo portugués de la Biblioteca Nacional de Portugal, Fundo Geral Monografias L3417V [Li1], donde existe otro ejemplar cuyo deterioro ha hecho imposible su consulta hasta este momento; a continuación, en Países Bajos, el de la Universiteit Leiden: Universiteitsbibliotheek (GM): Gesloten Magazijn 5-704 C 5 [Main University Library (GM); collection: Closed Stack 5: location Mark: 704 C 5] [Le]; en Dinamarca, el ejemplar que atesora la Biblioteca de la Universidad de Copenhague (Sublibrary: Manuskripter og Boghistorie): 77:1, 48 00166. [Co]; dos ejemplares de los que sobreviven en Alemania, a pesar de la devastación de la guerra: Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek Weimar: 4º XVII: 52; Württembergische Landesbibliothek (Stuttgart): HB 3124 [St]; y otro más en Estados Unidos: Bloomington-Lilly Library (B-LILLY, Indiana): PQ6390.E56 R38 [In].

Fuera del asunto aquí largamente debatido, no hemos encontrado una sola variante motivada por una corrección en prensa en el cuerpo del texto después del cotejo a la letra de seis ejemplares de las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*. Hemos adelantado para este estudio numerosas incursiones en los ejemplares que tenemos —en copia— en nuestro poder a fin de constatar, por *loci critici*, la identidad absoluta de la lección establecida en aquellos y el resultado sigue siendo un yermo para las correcciones con la tirada en marcha. Podemos afirmar, por tanto, que un tratamiento hiperbólico de la *recensio* como el que pide la Bibliografía textual para los libros estampados en el período de la imprenta manual no conduce de manera inexorable a mejorar el texto para su edición crítica.

No nos parecen demasiadas las erratas contenidas en el *Marcos* pero todas ellas dejan su firma en cada ejemplar. Subsanar la gran mayoría resulta de suma sencillez y el grueso de las de la edición de Cuesta se ha prevenido —incorporando algunas otras, bien es verdad— en las inmediatamente posteriores. Tal es el caso de las de caja sucia, de casi todas las de sentido y de buena parte de las de falta de concordancia. Podemos poner algunos ejemplos, a título ilustrativo:

La conocida confusión entre los tipos de *o* y *e*, motivada no simplemente por la curva en común, sino por su carácter vocálico, aparece aquí y allá en el texto. Así, en 9^{v} [B.ii.2.14, donde la última cifra señala la línea], leemos «coloricos». Ya Margarit [13^{v}] y Cormellas [11^{v}] dan cuenta del error. Los ejemplos de tipos vueltos resultan también, por lo general, inanes para la Filología, aunque muchos editores los precisan en nota a pie de página. Una muestra es el caso de «diſposiciou» [19^{r}, C.iii.5.4], por incorrecta inserción de la *n*, o su contrario, también un visitante habitual (v. gr.: «deſnanece» [fol. 41^{r}, F.i.1.30-31]). En definitiva, rara vez pueden tener interés los tropiezos exclusivamente tipográficos[31]; en concreto, solo alcanzarán alguno en los supuestos en que dan lugar a dos palabras con su manifestación, una en presencia y otra —la apropiada— en ausencia. Sin embargo, el contexto despejará la mayor parte de estas dificultades. Así sucede cuando una anómala acentuación provoca dobletes como en el uso de «celebrò» (por «celebro» [*rectius*: cerebro]), de «hàzia» (por «hazia»), de «arroyô» (por «arroyo») o en ocasiones en que se ven implicados términos cultos, acaso desconocidos por el cajista: «vino anexo» (por «añexo», donde mi interpretación oscila entre la comentada y la relativa al puro error tipográfico) o «cautiverio» (por «cauterio»).

[31] Pensamos, en efecto, que erratas como «mazmorrra», «contanron», que puede deberse a vacilación entre formas verbales diferentes tras una cancelación parcial, la sustitución conocida de antiguo de *n* por *d* en «acercardos», explicada —a partir de otro ejemplo— por McKerrow como fruto de la proximidad y situación de sus cajetines en el chibalete, la duplicación de «y» o de «que» por aparecer a final de línea y al principio de la siguiente, o la comprensible inadecuación sintáctica de «entres robles, y xarales» no obstan en absoluto nuestra interpretación de los hechos. En la misma línea, quizá con más razón si cabe, el uso de letrería diferente o el empleo esporádico de una cursiva en medio de la redonda del texto.

UAM Ediciones

No siempre es tan sencillo. En el fol. 35r de nuestra obra se puede leer: «ay coſas que todas son buenas». El contexto más próximo es este:

> Cerradas las puertas del humilladero para defensa del viento, y encendido el carbón para la del frío, estaba el lugar abrigado y apacible; que el armonía que el aire hace con el ruido de las canales, produce una consonancia agradable para las orejas y no para el cuerpo, que en eso se diferencia el oído del tacto, que hay cosas que to[ca]das son buenas y oídas son malas, y al contrario.

Aunque no cabe duda de la pertinencia de la enmienda, el salto quedó oculto para los editores de Barcelona, que editan, igualmente, «todas» [Margarit, fol. 52r; Cormellas, fol. 44v], pero no para alguno de los lectores del ejemplar M5 de la edición de Cuesta, que deja manuscrita la lección correcta en el margen de corte[32].

No podemos detenernos aquí en una cuestión eminentemente práctica que trataremos de esclarecer en lugar más apropiado muy por extenso, pero no se nos escapa que la Bibliografía material ha venido a sembrar —oportunamente— algunas dudas más. Ciertos vulgarismos recogidos en el texto de nuestra obra, ¿responden al talante de Vicente Espinel o proceden de alguno de los cajistas? ¿Escribiría el autor «puebro» o «pueblo», por ejemplo? Aún más: En un único momento de la vida del escudero aparece por metátesis «nayde» («nay | de» [107v, O.iv.6.31-32], donde la sílaba comprometida cierra línea). ¿Es la fidelidad de un cajista escrupuloso la que anota la palabra de esta manera, incumpliendo las más que probables directrices del taller o se debe a la negligencia de un componedor que se deja llevar por su idiolecto? ¿Alternaba Espinel esa grafía con la escritura de «nadie» o «nadye», las dos diseminadas por la obra? ¿O se trata de justificar la línea involucrada? Es muy posible que nunca lo sepamos a ciencia cierta. ¿Qué debemos editar entonces? ¿«Nadie» o «naide»? ¿Es preciso regularizar o preferible quedarse con la letra impresa? Y, con carácter general, ¿qué valor podemos concederle al tradicional criterio del *usus scribendi* ante la nueva coyuntura investigadora?

Anticipo que somos partidarios de tocar el texto base lo menos posible para preservarlo de posibles deturpaciones de nuestra mano pero hay lugares en los que se hace imposible no intervenir. Uno de ellos se ubica en el fol. 133v [R.iv.10.8-9]:

---

[32] A falta de la revisión de algunas de las ediciones anteriores, Gili Gaya es el primero que, según me consta, enmienda. Queremos resaltar que el resultado se puede sostener *ope codicum*. Por supuesto, lo siguen todos los editores modernos. Es evidente, de otro lado, que no todos los saltos engendran tamaña dificultad. En el fol. 25r figura el vocablo «inconſideramente», por haplografía, reparado enseguida por las ediciones del mismo año.

> Quedô ſuſpenſo, y corrido, y boluiendose a los | otros, les dixo: Bien dezia yo, que los Eſpañoles eran a-| gudos, y que no queria hazer coſa delante dellos. El ſe-| creto del caſo, era, que aquel familiarillo era hecho de al | guna coſa muy ligera, y el braçillo era de azero, tocado | aquella piedrayman, que era tan fina, como el Nigromã | te dieſtro en ſeñalar la letra, que auia meneſter, con que | atraîa al familiarillo, corriendo à moſtralla.

Se observa que falta la preposición que debe mediar entre «tocado» y «aquella», como han notado todos los editores conspicuos de nuestra novela y no está de más resaltar lo delicado de la posición de la ausencia. Sin embargo, la solución arbitrada produce no poco extrañamiento. Quizá amparándose en un previsible salto de lo similar, presumen con sensatez la omisión de la preposición «a». La lectura, con todo, me produjo desde el principio algunos reparos, a pesar de la unanimidad de los mejores editores modernos en cuanto a solución acordada[33]. Tanto la edición de Margarit como la de Cormellas atienden en su ocasión a la necesidad de subsanar una mala sintaxis. En ambos casos se deciden por la preposición «de», que mejora el sentido, a mi consideración, además de ofrendar apoyo textual coetáneo para quienes no leemos con los ojos de ayer. Prefiero, pues, la enmienda *ope codicum* en este lugar así como también en términos más amplios. La intervención, se acepte la que se acepte, será de todas formas arriesgada, aunque imprescindible.

Otro caso de actuación casi uniforme de los editores señeros me parece objetable en mayor medida. El pasaje es el siguiente:

> y vi ſalir vna muger de la | ſilla, de muy gentil talle, y muy hermoſa, y no menos biẽ | aderezada, con muy grandes caricias, palabras dulzes, y | regaladas, me dio la bien venida, de que yo quedê dudo | ſo, y confuſo, entendiendo, que realmente me hablaua | por otro, y aſsi le dixe

Tanto Gili Gaya como Soledad Carrasco, que lo sigue, según advierte en nota —quizá por no encontrarse por completo convencida—, editan, en cambio:

> y vi salir una mujer de la silla, de muy gentil talle y muy hermosa, y no menos bien aderezada, [que] con muy grandes caricias, palabras dulces y regaladas […]

Como se observa en el fragmento de 1618, no es necesario postular una omisión de «que», habitual, por otra parte. Basta con proponer una puntuación alternativa,

[33] Desde Gili Gaya, tanto Soledad Carrasco como mi maestro, Florencio Sevilla, han adoptado esa lección en sus páginas.

UAM Ediciones

como hace Florencio Sevilla con buen tino en su trabajo o se verá en la edición que rubrique, donde leeremos, modificando en algún punto la de este autor:

> Vi que no había otro sino yo; levantéme y fui a ver qué me mandaba, y vi salir una mujer de la silla, de muy gentil talle y muy hermosa, y no menos bien aderezada. Con muy grandes caricias, palabras dulces y regaladas, me dio la bienvenida, de que yo quedé dudoso y confuso, entendiendo que realmente me hablaba por otro, y así le dije:

Por cerrar el asunto de las equivocaciones que puede suscitar alejarse de la letra de la príncipe sin guardar atención a las soluciones contemporáneas a su publicación, pondré sobre el tapete un último caso. Puede verse en todos los ejemplares que conozco de la edición de Juan de la Cuesta, en el fol. 82^{r} [L.ii.3.21]: «q no ſolamẽte es hazedero», donde todos los editores antes mencionados, por mor de la comprensión cabal del texto, establecen: «que no solamente [no] es hacedero». Se trata de un error. La posibilidad de doble negación estaba vedada en dicha construcción sintáctica, a diferencia de lo exigido en nuestros días, en los que es sentida como una necesidad idiomática debido a que se ha producido un cambio de polaridad en la evolución del adverbio[34]. Tanto Margarit (fol. 125^{r}) como Cormellas (fol. 104^{r}) apoyan nuestras palabras.

La cuenta del original y el valor predictivo de la Bibliografía textual. Los lugares críticos

Apenas podemos cerrar estas notas con una pocas líneas sobre uno de los temas más complejos e importantes de cuantos atañen a la fabricación de los libros en el período que Roger Chartier denomina «ancien régime typographique», y habremos de sobreentender a buen seguro demasiadas cosas, en un acto de no escasa confianza en la empatía del más que amable lector a estas alturas[35].

[34] Debo a la intuición de Rosa Navarro, que presentó en el congreso de cuyas actas forman parte estas páginas un caso práctimamente igual, el conocimiento de este asunto, confirmado después por la profesora Ana Serradilla.

[35] Sobre este tema, siguen siendo imprescindibles las páginas de Sonia Garza, «La cuenta del original», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. F. Rico, Valladolid: Universidad, 2000, págs. 65-95 y algunos pasajes de la reseña de L. Iglesias, «Cervantes, el *Quijote* y la ecdótica: a propósito de un libro de Francisco Rico», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, núm. LXXXIII (2007), págs. 89-109. A partir de su publicación, el trabajo de referencia pertenece a Florencio Sevilla, «La cuenta del original en el primer *Quijote*: consecuencias textuales», *Anuario de estudios cervantinos*, núm. 4, 2008, págs. 69-104, que expone, mejor de lo que yo pueda hacerlo, los parámetros de cualquier interpretación al respecto, así como su desarrollo en el ámbito del *Quijote*, en «"Cuenta del original" y remedios de cajista en la princeps del primer *Quijote*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 28.1 (Spring, 2008), págs. 53-82.

En los últimos años se ha subrayado siempre la naturaleza «dificultosa»[36] de la cuenta, la abundancia de errores a que conduce, las intromisiones ilegítimas de toda clase de manos, del corrector al cajista, y su voluntario y decidido intento de pasar desapercibidas; los consabidos «medios feos» que Paredes no menta para que perezcan en el olvido. Se parte, aunque no se suele hacer explícito, de la convicción de que los empleados del taller priman la apariencia de la página sobre el recto traslado del contenido del manuscrito. Y parece una idea sensata[37], al menos dentro de ciertos márgenes. Su exacerbación, como cualquier exceso, no lo es tanto.

Sin ánimo de remontarnos a los albores del Universo, conviene mencionar que la homogeneidad, la depuración y la velocidad alcanzadas por la mecanización de la copia, así como su enorme feracidad, no tienen parangón en la tradición manuscrita —motivo por el que Francis Bacon estima la imprenta como uno de los tres inventos esenciales en la Historia de la humanidad, al lado de la brújula y de la pólvora, nada menos— y que no pasan desapercibidas todas estas ventajas en los testimonios de los primeros tiempos[38]. Que la cuenta no es sencilla, es claro. Ahora bien, los operarios de Juan de la Cuesta, cerca ya de un par de siglos después de la creación del procedimiento, son profesionales experimentados. Si normalmente se alude a las largas horas de su jornada para excusar errores, también puede argüirse que por la misma causa conocen de sobra cómo se realiza la cuenta del original, siquiera por puro hábito. Pero hay fundamento para pensar, además, que no requieren una precisión extrema a la hora de marcar el caudal de letra manuscrita que se ha de verter en un espacio tipográfico concreto. De hecho, como sucedía en tantas otras profesiones manuales, me inclino a pensar que este aspecto de la labor del taller, con ser una de las operaciones más delicadas ya que de una mala cuenta pueden derivarse graves problemas, se realizaba a ojo de buen cajista. Por sintetizar en dos palabras lo que desarrollaremos desde aquí: se cuenta porque se puede contar; y porque, sin que quepa ni el más mínimo atisbo de sombra, resulta de una eficiencia económica imposible de obtener por otros medios, de una rentabilidad en el ritmo de producción para ese negocio llamado taller de imprenta absolutamente innegable.

Para estas páginas, hemos estudiado desde una aproximación cuantitativa —presidida siempre por criterios cualitativos, como es razonable— quince cuadernos de la obra que nos ocupa. Los resultados, como siempre interinos, nos pueden dejar perplejos. La primera tarea que se debe acometer para lograr alguna impresión de cualquier orden, no por ardua eludible, consiste en la deter-

---

[36] A. V. de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, ed. J. Moll, Madrid: Calambur, 2002, fol. 35v. Todo el capítulo octavo es de sumo provecho y a él nos referimos siempre en este epígrafe.

[37] Y con sustrato en el propio Paredes, que previene de guardar la señal a tuerto o a derecho.

[38] Cfr. Amedeo Quondam, «La letteratura in tipografia», en *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. II, *Produzione e consumo*, Torino, 1983, págs. 555-686.

UAM Ediciones

minación, más o menos somera, de la plana estándar —y de las unidades que la componen o, desde luego, la línea— de la obra estudiada. Esta función solo se puede emprender debidamente tras culminar la transcripción más fiel del texto que permitan los medios a nuestro alcance.

Marcos de Obregón, obra en prosa —no se olvide— y por tanto a línea tirada, se compone a razón de treinta y cuatro líneas por plana[39]. Sin embargo, los cuadernos que van del G al Y, dejando aparte otros resortes, cuentan cantidades distintas en un diez por ciento de las planas[40]. Si introducimos las posibilidades que genera utilizar hasta tres juegos diversos de capitales de diferente cuerpo para afrontar el capítulo, vinculados a por lo menos otras tantas disposiciones del título con ocupación de entre tres y seis líneas, el porcentaje de arbitrio de los cajistas se incrementa notabilísimamente ya que estamos hablando de en torno a otro veinte por ciento de páginas. Así pues, como aproximación bastante exacta, solo un setenta por ciento de las planas se instituye en modelo de referencia o, por decirlo de otro modo, define el paradigma.

Cuaderno	≠ 34	Títulos	Otras
G	5	2 (29)	3 (33)
H	5	3 (29)	2 (35)
I	3	2 (29)	1 (32)
K	6	2 (29)	3 (33) + 1 (29)
L	5	2 (30) + 1 (17)	1(33) + 1 (35)
M	6	4 (29) + 1 (28)	1 (33)
N	5	2 (29) + 1 (28)	1 (33) + 1 (32)
O	6	2 (28) + 1 (29)	3 (33)
P	3	1 (27) + 1 (28)	1 (33)
Q	6	2 (28) + 1 (20) + 1 (31)	1 (32) + 1 (35)
R	4	2 (28) + 1 (29) + 1 (31)	
S	3	2 (28)	1 (32)
V	4	1 (28) + 2 (29)	1 (28)
X	2	2 (28)	
Y	7	5 (28)	1 (29) + 1 (33)
15 x 16 = 240	70	46	24

Cuadro 2: Cantidad de líneas por plana

[39] Para el formato en cuarto, lo más extendido era contar treinta y dos líneas. Sabemos por ejemplo que, a diferencia de la *princeps* del *Quijote*, el recurso al expediente de las treinta y cuatro líneas de la de 1608 obedece al deseo de disminuir la inversión por reducción del número total de pliegos (F. Rico, *El texto del «Quijote»*, pág. 200).

[40] Véase el cuadro número 2, donde se indica el número de planas afectadas y, en su caso, a cuántas líneas va.

Dentro de la plana, y aun acordando con los principales investigadores del tema en que el grosor de los tipos no es equivalente o en que se puede emplear varios tipos de blanco a la hora de hacer el ajuste y cerrar la línea, queda sin explicar la inmensa distancia entre renglones, a veces de la misma página, cursados de esa suerte por cálculos sucesivos y reajustes mentales. Desde luego, resulta sorprendente la que media entre las líneas más cortas y las más largas de los mencionados quince cuadernos, los lindes efectivos, digamos, del margen de maniobra del componedor. Así, mientras que la primera línea del fol. 46^{v}, por los motivos que sean, se queda en treinta y siete caracteres sólidos, la trigésima del fol. 57^{v}, entre otros casos[41], pone pie en los cincuenta y tres. O sea, se puede ganar o perder línea tranquilamente en tres o cuatro que ronden los límites, como todos, excepcionales, con no más que unos cuadratines de distinto tamaño y, en el peor de los casos, atajando la separación de palabras en algún que otro lugar. Una estrategia volcada a espaciar el texto y abrir, por consiguiente, la plana, puede determinar que la misma no exceda con holgura de los mil cuatrocientos cincuenta caracteres [p. ej., K.ii.2], mientras que si se precisa contener la mayor cantidad de texto para el mismo espacio, podría rozarse los mil seiscientos [v. gr., H.ii.15]. Y eso, a treinta y cuatro líneas.

46v [Fiii.12.1]:	
lllardo macho , remudando a vezes de quando enl	..... 37c.
58v [H.i.4.30]:	
ldos maderos de la puerta de la peſquera , y comol	..... 38c.
61r [H.iii.9.34-35]:	
ldo muy bien. Yo , por prieſſa que me di con mi ma-l	..... 38c.
lcho , me anochecio vna legua antes de llegar a vnl	..... 39c.
90r [M.ii.3.28; 34]:	
lque embia el mar Oceano , ſin la que dexa para ſil	..... 38c.
lentonces , y aun creo , que agora ay vna eſpecie l	..... 38c.
105r [O.ii.2.17]:	
lſeña lo que han de hazer . Sufria mas de lo que mil	..... 38c.
[P.ii.3.13]:	
lde de Ronda , ni como el Conde de Oliuares moço.l	..... 38c.

Cuadro 3: Líneas cortas

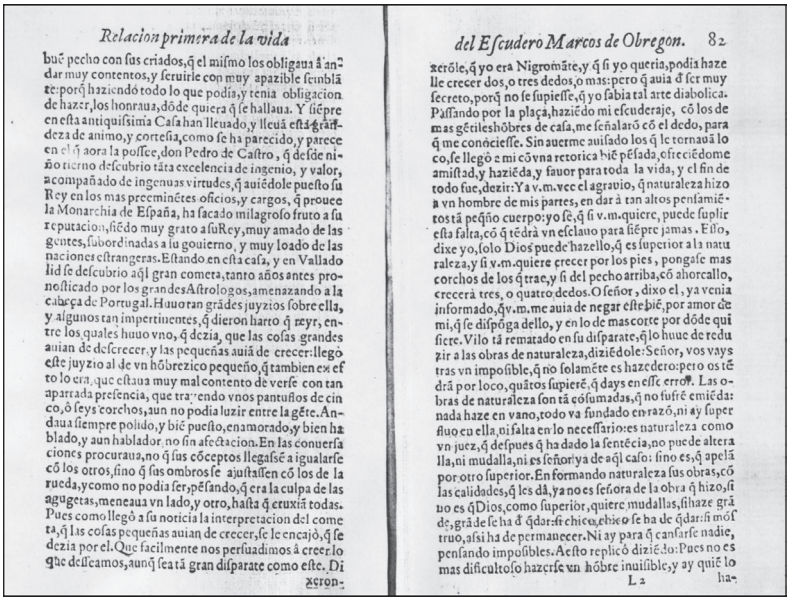
[41] Hemos reproducido algunos ejemplos en los cuadros 3 y 4. Se puede apreciar de esta manera, por ejemplo, que algunas o muchas de las líneas más cortas carecen de mayúsculas, siempre una carga más pesada de lo normal para la línea, pero especialmente aptas para ellas. Lo contrario se puede predicar de las líneas con mayor número de caracteres sólidos, si bien en los ejemplos del límite efectivo, los aquí recogidos, no aparece ninguna. Remitimos a la línea catorce del fol. 135^{v} [R.ii.14.], donde se puede contar

63r [H.i.13.13]:	
lla viſta del ſitio,y edificios,aſsi de caſas particulares, col	.....53c.
57v [H.ii.2.30]:	
lſon culebras,lagartos,ſapos,eſcuerços,aſpides,viuoras,l	.....53c.
158v [V.iii.12.22]:	
lras,edificios,piedras, ſeñales de peñaſcos,rios, fuentes,l	.....53c.

Cuadro 4: Líneas largas

Si además de los espacios o del balanceo del número de renglones por plana, añadimos recursos que han recibido mayor atención, como las abreviaturas, la situación se esclarece por momentos. En la imagen 4, puede apreciarse el significado de un extenso empleo de este eje esencial: La plana 82^{r} [L.ii.3] lleva setenta y nueve signos con omisión aparejada de caracteres; no todos los casos suprimen el mismo número, por lo que, echando cuentas, se alcanza un montante final de ciento cuarenta y cuatro elididos. Puesto que la línea media estándar baila entre cuarenta y cuatro y cuarenta y seis caracteres, se ha ganado algo más de tres renglones completos. Debemos suponer que, como ley general, las páginas consecutivas en la forma gozan de una estrategia común de composición. Volvamos los ojos a la que la precede, la segunda del cuaderno: En ella hemos sumado otras cuarenta abreviaturas, que ascienden a cincuenta y nueve caracteres sólidos evitados. El conjunto de 81^{v} y 82^{r}, sin recurrir a línea de más, ha permitido ahorrar el espacio del original que comprende cinco renglones en el impreso. Y nos tememos que podrían haber ido más lejos de estimarlo oportuno. La página 82^{r} no es, desde luego, norma. Podemos, sin embargo, imaginar la confianza con que cualquier cajista aborda esa faceta de su tarea que denominamos cuenta del original, sabiéndose en poder de armamento tan eficaz. Tampoco es la regla, al otro lado del espejo, la plana 90^{r} (imagen 5), pero tanto una como otra se dan en la realidad del libro y aproximaciones a una y a otra resultan bastante frecuentes.

cuarenta y ocho caracteres con presencia de cuatro mayúsculas que borran todo escepticismo. Admitimos en todos los casos un margen de error relativo a los tipos compuestos, contabilizados siempre como dos unidades. Sin embargo, queremos aclarar que tiene el mismo grado de incidencia en las líneas de gran extensión que en las más cortas. Vaya lo uno por lo otro.



Relacion primera de la vida

buẽ pecho con ſus criados,q̃ el miſmo los obligaua á andar muy contentos,y ſeruirle con muy apazible ſemblãte:porq̃ haziendó todo lo que podía,y tenia obligacion de hazer,los honraua,dõde quiera q̃ ſe hallaua. Y ſiẽpre en eſta antiquiſsima Caſa han lleuado,y lleuã eſtá grãdeza de animo,y corteſia,como ſe ha parecido,y parece en el q̃ aora la poſſee,don Pedro de Caſtro, q̃ deſde niño tierno deſcubrio tãta excelencia de ingenio, y valor, acompañado de ingenuas virtudes,q̃ auiẽdole puesto ſu Rey en los mas preeminẽtes oficios,y cargos, q̃ prouee la Monarchia de Eſpaña, ha ſacado milagroſo fruto a ſu reputacion,ſiẽdo muy grato a ſu Rey,muy amado de las gentes,ſubordinadas a ſu gouierno, y muy loado de las naciones eſtrangeras. Eſtando en eſta caſa, y en Valladolid ſe deſcubrio aq̃l gran cometa,tanto años antes pronoſticado por los grandes Aſtrologos,amenazando a la cabeça de Portugal. Huuo ran grãdes juyzios ſobre ella, y algunos tan impertinentes, q̃ dieron harto q̃ reyr, entre los quales huuo vno, q̃ dezia, que las coſas grandes auian de deſcrecer,y las pequeñas auiã de crecer: llegó eſte juyzio al de vn hõbrezico pequeño, q̃ tambien en eſ to lo era, que eſtaua muy mal contento de verſe con tan aparrada preſencia, que trayendo vnos pantuflos de cinco,ó ſeys corchos,aun no podia luzir entre la gẽte. Andaua ſiempre polido,y biẽ puesto,enamorado,y bien hablado,y aun hablador no ſin afectacion. En las conuerſaciones procuraua,no q̃ ſus cõceptos llegaſsẽ a igualarſe cõ los otros,ſino q̃ ſus ombros ſe ajuſtaſſen cõ los de la rueda,y como no podia ſer,peſando,q̃ era la culpa de las agugetas,meneaua vn lado,y otro, haſta q̃ cruxiã todas. Pues como llegó a ſu noticia la interpretacion del cometa,q̃ las coſas pequeñas auian de crecer,ſe le encajó,q̃ ſe dezia por el. Que facilmente nos perſuadimos a creer lo que deſſeamos,aunq̃ ſea tã gran diſparate como eſte. Di

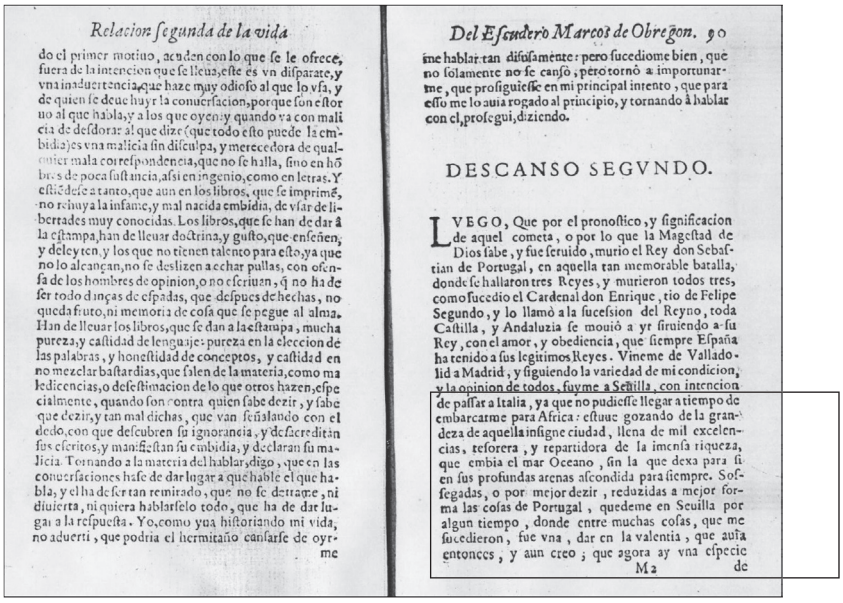
xeron-

del Eſcudero Marcos de Obregon. 82

xerõle,q̃ yo era Nigromãte,y q̃ ſi yo queria,podia hazelle crecer dos,o tres dedos,o mas: pero q̃ auia d̃ ſer muy ſecreto,porq̃ no ſe ſupieſſe,q̃ yo ſabia tal arte diabolica. Paſſando por la plaça,haziẽdo mi eſcuderaje, cõ los de mas gẽtileshõbres de caſa,me ſeñalaró cõ el dedo, para q̃ me conocieſſe. Sin auerme auiſado los q̃ le tornaua lo co,ſe llegó a mi cõ vna retorica biẽ peſada,ofreciẽdome amiſtad,y haziẽda,y fauor para toda la vida, y el fin de todo fue,dezir: Ya v.m. vee el agrauio, q̃ naturaleza hizo a vn hombre de mis partes, en dar à tan altos penſamiẽtos tã peq̃ño cuerpo: yo ſe,q̃ ſi v.m. quiere, puede ſuplir eſta falta,cõ q̃ tẽdrá vn eſclauo para ſiẽpre jamas. Eſſo, dixe yo,ſolo Dios puede hazello,q̃ es ſuperior a la naturaleza,y ſi v.m. quiere crecer por los pies, pongaſe mas corchos de los q̃ trae,y ſi del pecho arriba,cõ ahorcallo, crecerá tres, o quatro dedos. O ſeñor, dixo el, ya venia informado,q̃ v.m. me auia de negar eſte biẽ, por amor de mi,q̃ ſe diſpõga dello, y en lo de mas corte por dõde quiſiere. Vilo tã rematado en ſu diſparate,q̃ lo huue de reduzir a las obras de naturaleza,diziẽdole: Señor, vos vays tras vn imposible,q̃ no ſolamẽte es hazedero: pero os tẽdrã por loco,quãtos ſupieré,q̃ days en eſſe error. Las obras de naturaleza ſon tã cõſumadas,q̃ no ſufré emiẽdas: nada haze en vano,todo va fundado en razõ,ni ay ſuperfluo en ella,ni falta en lo neceſſario: es naturaleza como vn juez,q̃ deſpues q̃ ha dado la ſentẽcia,no pue de alterarla,ni mudalla,ni es ſeñor ya de aq̃l caſo: ſino es,q̃ apelã por otro ſuperior. En formando naturaleza ſus obras,cõ las calidades,q̃ les dá,ya no es ſeñora de la obra q̃ hizo,ſi no es q̃ Dios,como ſuperiõr,quiere mudallas,ſihaze grãde,grãde ſe ha d̃ dar: ſi chico,chico ſe ha de dar: ſi moſtruo,aſsi ha de permanecer. Ni ay para q̃ canſarſe nadie, penſando imposibles. A eſto replicó diziẽdo: Pues no es mas dificultoſo hazerſe vn hõbre inuiſible,y ay quiẽ lo

L 2 hace

Imagen 4: M4, L.ii.2-3



Relacion ſegunda de la vida

do el primer motiuo, acuden con lo que ſe le ofrece, fuera de la intencion que ſe lleua,eſte es vn diſparate,y vna inaduertencia,que haze muy odioſo al que lo vſa, y de quien ſe deue huyr la conuerſacion,porque ſon eſtoruo al que habla,y a los que oyen: y quando va con malicia de deſdorar al que dize (que todo eſto puede la embidia) es vna malicia ſin diſculpa, y merecedora de qualquier mala correſpondencia,que no ſe halla, ſino en hõbres de poca ſaſtancia,aſsi en ingenio,como en letras. Y eſtiẽdeſe a tanto,que aun en los libros, que ſe imprimẽ, no rehuya la infame,y mal nacida embidia, de vſar de liberrades muy conocidas. Los libros,que ſe han de dar á la eſtampa,han de lleuar doctrina,y guſto,que enſeñen, y deleyten,y los que no tienen talento para eſto,ya que no lo alcançan,no ſe deslizen a echar pullas, con ofenſa de los hombres de opinion,o no eſcriuan, q̃ no ha de ſer todo dinças de eſpadas, que deſpues de hechas, no queda fruto,ni memoria de coſa que ſe pegue al alma. Han de lleuar los libros,que ſe dan a la eſtampa, mucha pureza,y caſtidad de lenguaje: pureza en la eleccion de las palabras, y honeſtidad de conceptos, y caſtidad en no mezclar baſtardias,que ſalen de la materia,como malediccncias,o deſeſtimacion de lo que otros hazen,eſpecialmente, quando ſon contra quien ſabe dezir, y ſabe que dezir,y tan mal dichas, que van ſeñalando con el dedo,con que deſcubren ſu ignorancia, y deſacreditan ſus eſcritos,y manifieſtan ſu embidia,y declaran ſu malicia. Tornando a la materia del hablar,digo, que en las conuerſaciones haſe de dar lugar a q̃ hable el que habla,y el ha de ſer tan remirado, que no ſe deſtraye, ni diuierta, ni quiera hablarſelo todo, que ha de dar lugar a la reſpueſta. Yo,como yua hiſtoriando mi vida, no aduerti, que podria el hermitaño canſarſe de oyr-

me

Del Eſcudero Marcos de Obregon. 90

me hablar tan diſuſamente: pero ſucedióme bien, que no ſolamente no ſe canſó, pero tornó a importunarme, que proſiguieſſe en mi principal intento, que para eſſo me lo auia rogado al principio, y tornando à hablar con el, proſeguí, diziendo.

DESCANSO SEGVNDO.

LVEGO, Que por el pronoſtico, y ſignificacion de aquel cometa, o por lo que la Mageſtad de Dios ſabe, y fue ſeruido, murio el Rey don Sebaſtian de Portugal, en aquella tan memorable batalla, donde ſe hallaron tres Reyes, y murieron todos tres, como ſucedio el Cardenal don Enrique, tio de Felipe Segundo, y lo llamó a la ſuceſsion del Reyno, toda Caſtilla, y Andaluzia ſe mouió a yr ſiruiendo a ſu Rey, con el amor, y obediencia, que ſiempre Eſpaña ha tenido a ſus legitimos Reyes. Vineme de Valladolid a Madrid, y ſiguiendo la variedad de mi condicion, y la opinion de todos, ſuyme a Sevilla, con intencion de paſſar a Italia, ya que no pudieſſe llegar a tiempo de embarcarme para Africa: eſtuue gozando de la grandeza de aquella inſigne ciudad, llena de mil excelencias, teſorera, y repartidora de la imenſa riqueza, que embia el mar Oceano, ſin la que dexa para ſi en ſus profundas arenas eſcondida para ſiempre. Soſſegadas, o por mejor dezir, reduzidas a mejor forma las coſas de Portugal, quedeme en Sevilla por algun tiempo, donde entre muchas coſas, que me ſucedieron, fue vna, dar en la valentia, que auia entonces, y aun creo; que agora ay vna eſpecie

M 2 de

Imagen 5: M4, M.ii.2-3

UAM Ediciones

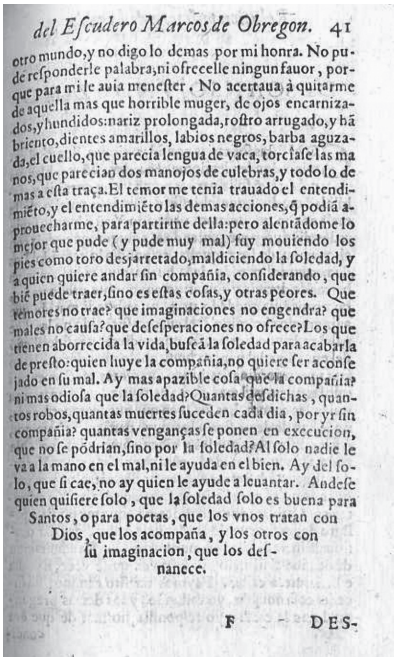
La Bibliografía textual predice que allá donde un cajista se vea constreñido por el arranque de una plana perteneciente a forma y más aún a pliego diferente, en particular si ya ha pasado por la prensa, nos encontraremos ante un vivero de intromisiones de su parte para ajustar el texto al espacio disponible. Lo cierto es que para el formato de cuarto conjugado, dejando al margen la intervención de más de una máquina y de más de una pareja de operarios, no es factible determinar *a priori* los lugares críticos puesto que el orden de composición puede emprenderse tanto por la plana número 5 [la forma externa del pliego interno], contando nueve, como por la plana 6 [cara interna del pliego interno], que obliga a contar solo ocho. Ninguna de las dos supone un intento disparatado y pueden rastrearse huellas suficientes para afirmar que el orden no está fijado de antemano y de una vez en lo que concierne al *Marcos*, menos todavía en el más irregular pliego externo, aunque debo pedir paciencia y dejar este asunto para otra ocasión.

Uno de los índices que se ha barajado para consolidar la prioridad de una forma sobre otra —salvo casos de compaginación con ganancia o recorrido de líneas— ha sido el de las palabras truncadas a final de página. Además de que por el estudio de Sonia Garza sobre los originales de imprenta conocemos datos que implican que los trazos de corte pueden caer sobre cualquier lugar del manuscrito[42], hay elementos de juicio suficientes como para preguntarnos acerca de la fiabilidad de este criterio, a partir del análisis de su colocación en diferentes lugares. Hemos sintetizado la información procedente de *Marcos de Obregón*, con los siguientes resultados: dejando fuera el cuaderno Aa, que no es un cuarto conjugado, hay ciento once palabras rotas a fin de plana. Su distribución, sin ánimo de ser aquí exhaustivo, es pareja tanto por formas como por la existencia o no de un salto de forma o aun de pliego en ese final de página. Mayor trascendencia tiene la existencia de cuadernos donde se producen remisiones recíprocas, en las que se ven envueltas las dos caras de cada pliego del cuaderno H, las del pliego externo del cuaderno I y del P, las diferentes formas del interno en el M, en el O, en el T, en el X y, finalmente, en el cuaderno Y. Se trata de ocho de los veinticuatro cuadernos de cuartos encartados, es decir, su tercera parte, aunque el porcentaje de formas implicadas es menor (diez de cuarenta y nueve, *i. e.*, algo más del 20 por ciento). Quizá no haya tantos casos contradictorios, pero ¿cómo explicarlos? ¿Y cómo explicar la distribución de los guiones finales? ¿Y por qué dos de cada tres conflictos se producen en el pliego interno? Quizá la solución resulte más sencilla de lo esperado. Puede que no sea tan extravagante pensar que la composición de una plana se comience

[42] «El corte aparece dividiendo cualquier lugar del renglón, a veces, partiendo una palabra por la mitad, otras veces en el espacio que separa dos palabras; o bien, aprovechando la pausa gráfica de un signo de puntuación, de separación de dos renglones o de final de capítulo» (S. Garza, «La cuenta del original», *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. F. Rico, Valladolid: Universidad, 2000, pág. 76).

por palabra rota, ya sea por seguir a pie juntillas las indicaciones de un trazo azaroso en aras de coordinar de la mejor manera posible el trabajo de más de un oficial, ya por el intento de dotar de naturalidad a la obra impresa escondiendo la cuenta, ya porque los criterios —estéticos— de la labor editorial que en vano nos esforzamos en encontrar devienen, sin más, anacrónicos.

No mucho más fiables, aunque lo parezcan, resultan para la determinación de los lugares críticos otros factores ya traídos a estas páginas. ¿Cómo se aviene el empleo de abreviaturas de la plana 41r o el todavía más profuso de la 117r con un final en pie de copa?[43] ¿Cuántas abreviaturas se precisan para considerar que la página se ha apretado?



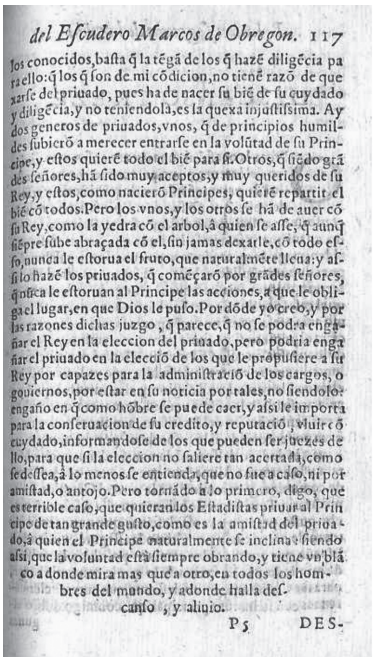
del Escudero Marcos de Obregon. 41

otro mundo, y no digo lo demas por mi honra. No pude responderle palabra, ni ofrecelle ningun fauor, porque para mi le auia meneſter. No acertaua à quitarme de aquella mas que horrible muger, de ojos encarnizados, y hundidos: nariz prolongada, roſtro arrugado, y hábriento, dientes amarillos, labios negros, barba aguzada, el cuello, que parecia lengua de vaca, torciaſe las manos, que parecian dos manojos de culebras, y todo lo demas a eſta traça. El temor me tenia trauado el entendimiẽto, y el entendimiẽto las demas acciones, q̃ podiá aprouecharme, para partirme della: pero alentãdome lo mejor que pude (y pude muy mal) fuy mouiendo los pies como toro desjarretado, maldiciendo la ſoledad, y a quien quiere andar ſin compañia, conſiderando, que biẽ puede traer, ſino es eſtas coſas, y otras peores. Que temores no trae? que imaginaciones no engendra? que males no cauſa? que deſeſperaciones no ofrece? Los que tienen aborrecida la vida, buſcá la ſoledad para acabarla de preſto: quien huye la compañia, no quiere ſer aconſejado en ſu mal. Ay mas apazible coſa que la compañia? ni mas odioſa que la ſoledad? Quantas deſdichas, quantos robos, quantas muertes ſuceden cada dia, por yr ſin compañia? quantas venganças ſe ponen en execucion, que no ſe pódrian, ſino por la ſoledad? Al ſolo nadie le va a la mano en el mal, ni le ayuda en el bien. Ay del ſolo, que ſi cae, no ay quien le ayude a leuantar. Andeſe quien quiſiere ſolo, que la ſoledad ſolo es buena para Santos, o para poetas, que los vnos tratan con Dios, que los acompaña, y los otros con ſu imaginacion, que los deſ-

nanece.

F DES-

6.1. HS, fol. 41r



del Escudero Marcos de Obregon. 117

los conocidos, baſta q̃ la tẽgá de los q̃ hazẽ diligẽcia pa ra ello: q̃ los q̃ ſon de mi cõdicion, no tienẽ razõ de que azarſe del priuado, pues ha de nacer ſu biẽ de ſu cuydado y diligẽcia, y no teniendola, es la quexa injuſtiſsima. Ay dos generos de priuados, vnos, q̃ de principios humildes ſubierõ a merecer entrarſe en la volũtad de ſu Principe, y eſtos quierẽ todo el biẽ para ſi. Otros, q̃ ſiẽdo grãdes ſeñores, há ſido muy aceptos, y muy queridos de ſu Rey, y eſtos, como nacierõ Principes, quierẽ repartir el biẽ cõ todos. Pero los vnos, y los otros ſe há de auer cõ ſu Rey, como la yedra cõ el arbol, á quien ſe aſſe, q̃ aunq̃ ſiẽpre ſube abraçada cõ el, ſin jamas dexarle, cõ todo eſſo, nunca le eſtorua el fruto, que naturalmẽte lleua: y aſſi lo hazẽ los priuados, q̃ comẽçarõ por grãdes ſeñores, q̃ nũca le eſtoruan al Principe las acciones, á que le obliga el lugar, en que Dios le puſo. Por dõde yo creo, y por las razones dichas juzgo, q̃ parece, q̃ no ſe podra engañar el Rey en la eleccion del priuado, pero podria engañar el priuado en la electiõ de los que le propuſiere a ſu Rey por capazes para la adminiſtraciõ de los cargos, o gouiernos, por eſtar en ſu noticia por tales, no ſiendoſe engaño en q̃ como hõbre ſe puede caer, y aſsi le importa para la conſeruacion de ſu credito, y reputaciõ, viuir cõ cuydado, informandoſe de los que pueden ſer juezes de llo, para que ſi la eleccion no ſaliere tan acertada, como ſe deſſea, á lo menos ſe entienda, que no fue a caſo, ni por amiſtad, o antojo. Pero tornãdo a lo primero, digo, que es terrible caſo, que quieran los Eſtadiſtas priuar al Principe de tan grande guſto, como es la amiſtad del priuado, á quien el Principe naturalmẽte ſe inclina: ſiendo aſsi, que la voluntad eſtá ſiempre obrando, y tiene vn blãco a donde mira mas que a otro, en todos los hombres del mundo, y adonde halla deſcanſo, y aliuio.

P5 DES-

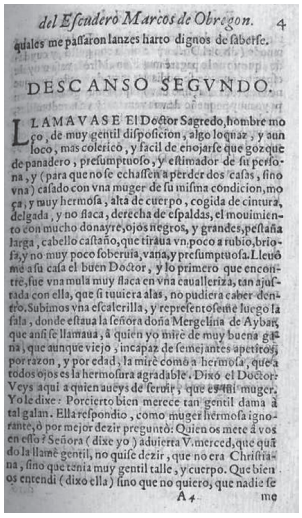
6.2. HS, fol. 117r

Imagen 6: Abreviaturas y pie de copa

[43] Ver imagen 6. Quizá tiente a alguno el pensamiento de que se pretende, justamente, poder configurar un pie de copa, según procede antes de nuevo capítulo. Sin negar dicha posibilidad, para la que sería lícito creer que se han tomado demasiadas molestias (fol. 117r) o que, sencillamente, no era necesario (fol. 41r), dista mucho de lo absoluto esta exigencia, ya que el variopinto principio de capítulo torna impredecible su próxima presentación.

UAM Ediciones

Dice Rico que «una línea mal justificada, unos blancos indebidos o cualquier otro detalle que afeara la apariencia física de la página solían preocupar a los impresores bastante más que una confusión con alcance semántico. En lo primero, todos, desde el componedor, ponían su orgullo y se jugaban el prestigio; lo segundo era (y así se le llamaba) simple *mentira*, pecadillo perceptible solo por unos pocos. La tropa de Cuesta no escapaba a ese principio general»[44]. En bien poco debían de tener estos incalificables sujetos su trabajo para darle la razón al profesor. Ya hemos visto alguno de los defectos que se sitúan en lugar eminente y aun hemos dejado fuera varios de los más ostentosos con sede en los encabezados. No nos atrevemos a formular el criterio estético que rige para las planas mencionadas hace un instante, pero nos cuesta un esfuerzo supremo divisarlo en un caso de línea ladrona como la que florece hacia la mitad de la página 43^{v} o el de media línea de más al nivel del reclamo, que para más *inri* acaba en abreviatura, que puede verse en el fol. 128^{r}; o uno de los usos más denostados en el sector en todo tiempo y lugar, el de la línea viuda, la primera en la frente apenas empezado el libro [fol. 4^{r}]. Todas las anomalías que se recogen en la imagen 7 —por llamarlas de algún modo— podrían haberse salvado con muy poco esfuerzo adicional por parte del encargado de su composición. Hay que buscar el motivo de que no se hiciera en que, en buena medida, resultaba

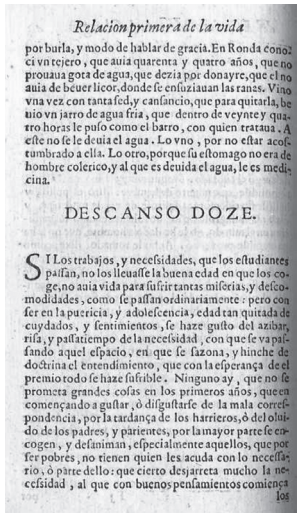

del Escudero Marcos de Obregon. 4

quales me passaron lanzes harto dignos de sabersse.

DESCANSO SEGVNDO.

LLAMAVASE El Doctor Sagredo, hombre mozo, de muy gentil disposicion, algo loquaz, y aun loco, mas colerico, y facil de enojarse que gozque de panadero, presumptuoso, y estimador de su persona, y (para que no se echassen a perder dos casas, sino vna) casado con vna muger de su misma condicion, moça, y muy hermosa, alta de cuerpo, cogida de cintura, delgada, y no flaca, derecha de espaldas, el mouimiento con mucho donayre, ojos negros, y grandes, pestaña larga, cabello castaño, que tiraua vn poco a rubio, brioso, y no muy poco soberuia, vana, y presumptuosa. Llevóme a su casa el buen Doctor, y lo primero que encontré, fue vna mula muy flaca en vna caualleriza, tan ajustada con ella, que si tuuiera alas, no pudiera caber dentro. Subimos vna escalerilla, y representóseme luego la sala, donde estaua la señora doña Mergelina de Aybar, que assi se llamaua, a quien yo mire de muy buena gana, que aunque viejo, incapaz de semejantes apetitos, por razon, y por edad, la mire como a hermosa, que a todos ojos es la hermosura agradable. Dixo el Doctor: Veys aqui a quien aueys de seruir, que es mi muger. Yo le dixe: Porcierto bien merece tan gentil dama a tal galan. Ella respondio, como muger hermosa ignorante, ò por mejor dezir preguntò: Quien os mete a vos en esso? Señora (dixe yo) aduierta V. merced, que quando la llamè gentil, no quise dezir, que no era Christiana, sino que tenia muy gentil talle, y cuerpo. Que bien os entendi (dixo ella) sino que no quiero, que nadie se

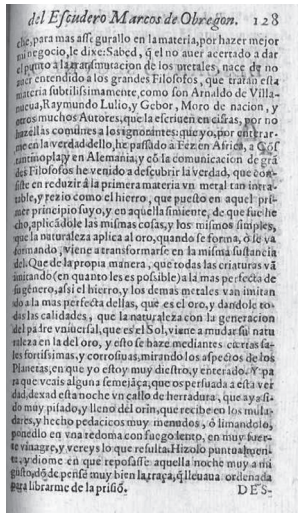
A 4 me


Relacion primera de la vida

por burla, y modo de hablar de gracia. En Ronda conoci vn tejero, que auia quarenta y quatro años, que no prouaua gota de agua, que dezia por donayre, que el no auia de beuer licor, donde se enfuziauan las ranas. Vino vna vez con tanta sed, y cansancio, que para quitarla, bebio vn jarro de agua fria, que dentro de veynte y quatro horas le puso como el barro, con quien tratava. A este no se le deuia el agua. Lo vno, por no estar acostumbrado a ella. Lo otro, porque su estomago no era de hombre colerico, y al que es deuida el agua, le es medicina.

DESCANSO DOZE.

SI Los trabajos, y necessidades, que los estudiantes passan, no los lleuasse la buena edad en que los coge, no auia vida para sufrir tantas miserias, y descomodidades, como se passan ordinariamente: pero con ser en la puericia, y adolescencia, edad tan quitada de cuydados, y sentimientos, se haze gusto del azibar, risa, y passatiempo de la necessidad, con que se va passando aquel espacio, en que se sazona, y hinche de doctrina el entendimiento, que con la esperança de el premio todo se haze sufrible. Ninguno ay, que no se prometa grandes cosas en los primeros años, que en començando a gustar, ò disgustarse de la mala correspondencia, por la tardança de los harrieros, ò del olvido de los padres, y parientes, por la mayor parte se encogen, y desmiman, especialmente aquellos, que por ser pobres, no tienen quien les acuda con lo necessario, ò parte dello: que cierto desarreta mucho la necessidad, al que con buenos pensamientos comença los


del Escudero Marcos de Obregon. 128

clie, para mas assi: gurallo en la materia, por hazer mejor su negocio, le dixe: Sabed, q̃ el no auer acertado a dar el punto a la trasmutacion de los metales, nace de no auer entendido a los grandes Filosofos, que tratan esta materia subtilissimamente, como son Arnaldo de Villanueua, Raymundo Lulio, y Gebor, Moro de nacion, y otros muchos Autores, que la escriuen en cifras, por no hazerlas comunes a los ignorantes: que yo, por entrarme en la verdad dello, he passado a Fez en Africa, a Cõstantinopla y en Alemania, y cõ la comunicacion de grandes Filosofos he venido a descubrir la verdad, que consiste en reduzir à la primera materia vn metal tan intratable, y rezio como el hierro, que puesto en aquel primer principio suyo, y en aquella simiente, de que fue hecho, aplicándole las mismas cosas, y los mismos simples, que la naturaleza aplica al oro, quando se forma, ó le va dominando. Viene a transformarle en la misma sustancia del. Que de la propia manera, que todas las criaturas vã imitando (en quanto les es posible) a la mas perfecta de su genero, assi el hierro, y los demas metales van imitando a la mas perfecta dellas, que es el oro, y dandole todas las calidades, que la naturaleza con la generacion del padre vniuersal, que es el Sol, viene a mudar su naturaleza en la del oro, y esto se haze mediantes curas sales fortissimas, y corrosiuas, mirando los aspectos de los Planetas, en que yo esto y muy diestro, y enterado. Y para que veais alguna semejãça, que os persuada a esta verdad, dexad esta noche vn callo de herradura, que ay assido muy pisado, y lleno del orin, que recibe en los muladares, y hecho pedacicos muy menudos, ò limandolos, ponedlo en vna redoma con fuego lento, en muy fuerte vinagre, y vereys lo que resulta. Hizolo puntualmente, y dióme en que reposasse aquella noche muy a mi gusto, ò de perfe muy bien la traça, q̃ lleuaua ordenada para librarme de la prisiõ.

DES-

7.1. HS, fol. 4^{r} 7.2. HS, fol. 43^{v} 7.3. HS, fol. 128^{r}

Imagen 7: Sobre criterios estéticos

[44] F. Rico, *op. cit.*, pág. 212.

UAM Ediciones

indiferente, lo cual no quiere decir, con los datos a la vista, que si esta es la diligencia guardada en el trance de jugarse el prestigio profesional, el libro esté plagado de errores semánticos y su contenido diste no poco del que debió haber sido si hubiera caído en manos menos torpes.

Otro delito de lesa tipografía consiste en perder línea en una sola de las páginas que, tras el plegado y por su orden, se muestran de manera simultánea al lector; por ello, se dicta recomendación inveterada, que puede hallarse por doquier, de ocultar el vicio compositivo de la línea menos hasta donde sea factible, merced al expediente de equiparar el número de renglones de ambas planas en la irregularidad. Hemos contemplado cómo la plana 90^{r} se abre en su tercio final para cubrir las treinta y cuatro líneas de rigor. El hecho, no por ser una estratagema evidente, resulta objetable en absoluto, fuera de consideraciones sobre la belleza o anormalidad de la plana. Otra cosa es si nos preguntamos la causa de tal afán después de contar treinta y tres líneas en su pareja, en particular porque se trata de planas consecutivas de la misma forma, cuya composición, en principio, ha de asignarse al mismo cajista, de conformidad con una estrategia común a ambas. La estrategia es, por supuesto, común; no lo son los procedimientos empleados. La primera de las dos, en efecto, aunque de apariencia mucho más equilibrada que la segunda, ha dejado por el camino la obligación de completar el renglón que le falta. Si a la asimetría resultante se le añade que el recto usa la mayor disposición de espacio posible para el título de capítulo (seis líneas) a diferencia de los restantes del mismo cuaderno (todos a cinco), que el párrafo inmediatamente anterior concluye a media línea, con lo que da una sensación visual todavía más blanca y, para terminar, volvemos a considerar los trabajos que comporta justificar el texto al final de la línea treinta y cuatro, la cantidad de espacios suntuosos no solo a ambos lados de cada signo de puntuación sino también entre palabras de que se ha tenido que valer, repararemos en que ha realizado un esfuerzo descomunal para el que ha tenido que desplegar todos los recursos de su oficio cuando pudiera pensarse que perder línea era del mal el menos. Ignoramos por qué un cajista concreto en la tesitura de espaciar el texto elige unos resortes y desprecia los demás. Sabemos, en cambio, que en la plana M.ii.3 se pretende resolver un problema y que, por ende, puede ser catalogada como uno de los lugares críticos del libro.

En el mismo sentido podemos interpretar la plana 82^{r} (imagen 4). Somos conscientes del trabajo que comporta para un cajista desenvolverse en linderos tan ceñidos. Algo ocurre en este punto de la composición. No obstante, el componedor ignora la opción de desenterrar la línea treinta y cinco que le habría permitido relajar el promedio de abreviaturas y contracciones por renglón en que se ha movido por la plana.

Dos observaciones son necesarias en este momento: Podemos considerar que tanto el fol. 82^{r} como el fol. 90^{r} se asientan en un punto candente de la composi-

UAM Ediciones

ción solo tras reflexionar acerca de la construcción de sus respectivos cuadernos (y valorando siempre la posibilidad de que estos últimos no sean compartimentos estancos), o lo que es lo mismo, en una consideración *ex post*. En ambos casos se sitúan como bisagras entre las dos caras del pliego externo, el más irregular en cuanto al orden de composición de sus lados —o, por lo menos, de su abandono de la prensa— para el formato que contemplamos y en el ámbito de la casa y de la obra en que trabajamos. No era posible, pues, vaticinar la localización de los problemas de espacio de manera precisa. Incluso, debemos afirmar que del análisis de esta fracción del cuaderno no se sigue ineluctablemente la prioridad de una forma sobre otra, a falta de las no siempre concordantes conclusiones de otros puntos de contacto.

La segunda observación se refiere a la exégesis de los lugares críticos por parte de la Bibliografía material o de la Tipofilología. No se nos escapa, creemos haberlo dejado claro, que ocurre algo en estas planas. Los practicantes de estas disciplinas prevén para casos similares a los que están en el tapete un más que común empleo de los «medios feos» a que aludía Paredes. De este modo, podemos concebir la supresión de una o varias palabras, de una o varias líneas, incluso, en la plana 82^{r}, o adiciones de todo género en el seno del fol. 90^{r}. Pues bien, hemos de reconocerlo: es altamente posible. Pero se nos escapa por completo su dirección, de manera que restaurar el texto correcto no pasa de quimera. Incluso cuando los elementos barajados parecen anunciar una solución aceptable, como hemos demostrado con anterioridad, nos encontramos sometidos a la inquietante incertidumbre o, simplemente, abocados al error. Poner error sobre error es un riesgo que no debemos arrostrar a la ligera en la senda de la edición. Pongamos por caso el fol. 82^{r}. ¿Cómo podemos saber que pese a ganar prácticamente cinco líneas en dos planas consecutivas se había deslizado un error todavía más grueso en la cuenta del original? ¿Y de ser así, por qué no aprovechó la opción de vencerse en la línea treinta y cinco? Es más, ¿por qué no apretó el renglón hasta sus mismos límites?: La plana 82^{r} suma un buen número de caracteres sólidos, pero algún blanco resta; y alguna posible «tilde» brilla por su ausencia. Había espacio para más, sobre todo si se hubiera adoptado la estrategia desde el fol. 81^{v} con mayor radicalidad, pues puede cargarse mucho más. Y siempre cabía una posible recomposición de ambas páginas como último recurso para obtener el encaje del original sin perturbar contenidos ajenos. No tenemos, en verdad, motivos para dudar de que se logró la finalidad perseguida; al menos, no superiores a los que indican todo lo contrario. La encrucijada solo conduce a puertas condenadas e improvisar una corrección *ope ingenii* pide un paso hacia el abismo. En el fol. 90^{r}, en cambio, el cajista parece dispuesto a recabar cualquier tipo de ayuda para llegar a las treinta y cuatro líneas de rigor. El empeño, un tanto obtuso, se consigue por medio de un desmesurado empleo de blancos, del desarrollo de todas y cada una de las palabras, quizá en la introducción de

alguna coma y puede que añadiendo texto hacia el final, pero cuál. Y por qué. En realidad, pudo dejar los cuadratines y reducir el número de renglones. No hay un motivo indiscutible para que tome la deriva de la adición, en vez de cambiar sus previsiones. Menos aún cuando a simple vista, cualquiera puede darse cuenta de que ha modificado sobre la marcha la estrategia que lo guiaba. De hecho, pensamos que ha podido producirse un ajuste de compaginación. Y, pese a todo, la plana continúa siendo inexplicable desde la Tipofilología si no se asume, en primer término, que el trasvase íntegro del texto del original de imprenta es prioridad del taller y sus trabajadores y, en segundo lugar, que hay un componente humano irreductible que tiende a convertir el libre arbitrio en arbitrariedad —o es la impresión que despierta al espectador varios siglos después—, esperamos que dentro de un ejercicio profesional de su responsabilidad, pero siempre inaccesible al conocimiento externo de la situación concreta.

Para que se interpreten bien mis palabras me extenderé brevemente: La utilización de las técnicas del arte no se puede someter a sistema. Tal es la situación cuando hallamos dos planas diferentes que, para ensartar un número parejo de caracteres sólidos, completan una cantidad diferente de renglones. Aunque parece que se procura evitar la línea treinta y cinco, dado que la página va bien servida con las treinta y cuatro de costumbre, se consolidan algunas paradojas sobre este particular al cruzarse los datos de dichas planas con los relativos a empleo de blancos y abreviaturas, sobre todo estas. Ignoramos también el motivo por el que se prefiere dar línea de más por encima de mil quinientos ochenta caracteres de origen, en lugar de reducir el espacio que requieren, si bien en ocasiones una ojeada a la plana en el supuesto concreto pueda iluminar al respecto o, quizá, acercarnos al lado humano del cajista; ya hemos comentado cómo pesa esa misma reticencia en un caso excepcional, se mire como se mire, como el que representa la plana 82^{r} donde se asciende a mil quinientos ochenta y siete caracteres en el total de sus treinta y cuatro —que no treinta y cinco— líneas. No es el supuesto de las planas Q.ii.2 y Q.ii.15, ambas pertenecientes a la misma forma, la interna del pliego externo. Aquí, la primera de ellas integra mil quinientos setenta y cinco caracteres en el número de renglones de referencia, pero resbalan en la segunda hacia la línea extra para cubrir tres caracteres sólidos menos. Solo se ha empleado el recurso a la abreviatura en nueve lugares para ganar un total de once caracteres. Recuerdo que el fol. 82^{r} en pleno desarrollo habría sumado otros ciento cuarenta y cuatro caracteres más. Todavía más compleja es la valoración de páginas apretadas a treinta y tres líneas. En O.i.4, por ejemplo, se supera la medida de los mil quinientos caracteres sólidos. Esa frontera debe cruzarse, en principio, con la armadura de la plana estándar, pero queda en treinta y tres. Desaprovecha, por el contrario, más de treinta signos de puntuación capaces de desalojar de sus flancos el material necesario para adecuarse al modelo.

Con los datos en la mesa, por tanto, en el propósito de sistematizar la tarea del taller, no podremos atenernos a criterios estéticos ni evaluar desde nuestra perspectiva la mayor o menor perfección de las formas. El ámbito de la imprenta manual es el mundo de lo posible, no de lo ideal, por mucho que pese a Paredes. De los ejemplos antedichos debemos extraer una consecuencia crucial, vinculada a la concepción humana —y, por tanto, en la causa, libérrima y compleja— del trabajo de la casa: todos los datos de que nos servimos para investigar el proceso tienen valor relativo, no pasan de mero indicio, con lo que conlleva, mientras no se inserten en un marco favorable donde cobren todo su sentido, potenciándose unos a otros. En tanto no sepamos las condiciones exactas con que se desarrolla la tarea de gestación del libro en que va el *Marcos*, no podremos determinar el alcance de muchos de ellos. Y además, de ser así, llegaría tarde, por innecesario.

Conclusiones provisionales

En *Marcos de Obregón* puede espigarse una completísima colección de despropósitos editoriales, pero no demasiadas erratas, a pesar de no hallarse otra corrección en prensa que la de un número de folio equivocado. Aquellas se reproducen de ejemplar en ejemplar mientras, de tanto buscar al pacientísimo Job, hemos aprendido la virtud, pero se nos ha escurrido entre los dedos la confianza en resolver por este cauce «por Hepila famosa». Sin embargo, no porque la *recensio* no haya dado los frutos esperados se permite la renuncia a la creación teórica tipofilológica, que no descubre fisura, rendija ni intersticio en su constructo.

El margen de error en la cuenta, por si no bastase, es mucho más amplio de lo que se ha venido reconociendo al poner el acento en la dificultad de la tarea. Si añadimos que el uso convergente de todos los procedimientos destinados a ganar o perder línea permite malear el original de imprenta casi al antojo de un cajista diestro, y no se pierda de vista que el objetivo de su empleo es exactamente ese, con el fin de encajarlo en los moldes en que se trabaja, no hay razón para pensar en una sistemática adición o supresión de palabras o pasajes completos por parte de los operarios de Juan de la Cuesta. Más bien se deriva lo contrario de tal despliegue de recursos: que el original importa, y mucho; y que el traslado se trata de llevar adelante con la mayor fidelidad.

Por otro lado, aun en el caso de poder determinar un lugar crítico, siempre después de analizar los cuadernos y nunca antes de abordarlos, aunque los recursos allí empleados marquen la dirección de la enmienda —adición, omisión—, en ningún momento señalan su sentido, por lo que resulta preferible, como punto de partida, conservar el texto de que disponemos, asidero sólido y testimonio único en tanto no aparezcan otros estadios de la génesis del libro

u otros argumentos indirectos de peso, y usar de la enmienda solo por vía de excepción y con suma prudencia. Quizá un ejemplo ayudará a entender esta postura.

Una variedad de trigo blanco, así como por extensión la harina y el pan que produce, se llama *candeal*. La plana F.ii.3, es decir, el verdadero fol. 42^{r} —que figura en la imagen 1.1.—, va bien abierta de cabo a rabo y, por si fuera poco, queda en treinta y tres líneas. En la última de ellas, bastante equilibrada sin embargo, leemos: «porque como el pan es blanco, candeal, y bien ſazo-‖ nado». Puede que con la introducción de la voz se trate de añadir un matiz o especificación por parte del autor o que estemos ante un simple sinónimo yuxtapuesto, pero el término, muy poco frecuente a juzgar por los pasajes que recupera el CORDE, aunque con buena presencia en Cervantes, debe de ser de autor, pese a que no vuelva a figurar en toda su obra. La aclaración, en cambio, pudiera tener varios orígenes, incluida también la pluma de Espinel. ¿Podría haberse introducido, además, por motivos tipográficos? Desde luego. Que la plana finalice con palabra truncada, de haberse compuesto ya la siguiente, exigiría una precisión muy alta y no debería extrañar que se hubiera echado mano de un añadido. Pero es imposible probarlo con los elementos de que disponemos. El texto ha de permanecer como nos ha llegado edición tras edición y, en cualquier caso, como lo leyeron quienes se acercaron a él antes que nosotros.

EL AUTOR ANTE LA IMPRENTA: TEXTOS PARA UN MANUAL[1]

José Manuel Lucía Megías
(Universidad Complutense de Madrid)

Comienza Roger Chartier su artículo «¿Qué es el autor?», capítulo tercero de su espléndida monografía *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna* (Madrid: Alianza Universidad, 1993), haciéndose eco de las consecuencias que ha tenido en los estudios bibliográficos su relación con algunos principios de la crítica estructuralista, al centrar (y limitar) su objeto de estudio al «sistema de signos» que constituye la materialidad del libro. Y dice el maestro francés:

> De ahí una doble consecuencia, compartida por los dos enfoques [la *Analitical Bibliography* y el *New Criticism*]: por un lado, se niegan a considerar que la forma en que una obra es leída, recibida e interpretada tenga alguna importancia para el establecimiento de su significación; por otro proclaman la «muerte del autor» (para utilizar el título de un célebre artículo de Barthes) cuya intención no se halla investida de ninguna pertinencia particular. (*op. cit*., pág. 58).

[1] Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia: *Digitalización de la Gran Enciclopedia Cervantina*. HUM2006-06393, y como actividad de los grupos de Investigación: Grupo de estudios de prosa hispánica bajomedieval y renacentista de la Universidad Complutense de Madrid y del Seminario de Filología Medieval y Renacentista de la Universidad de Alcalá: CCG06-UAH/HUM-0680. Estas páginas recogen materiales que se podrán leer también en el *Manual de crítica textual*, que estoy preparando para la editorial Castalia.

Anterior Siguiente Buscar Imprimir Inicio Índice
UAM Ediciones

La historia de libro, en el mundo en lengua inglesa, se ha convertido «en una historia sin lector ni autor». Lo mismo podría decirse de los estudios realizados en otras geografías, en que la figura del lector ha sido rescatada por escuelas y metodologías muy variadas —en que la Cultura escrita resulta en España una de las más fructíferas e innovadoras—, pero no así la del autor. El estudio del libro impreso parece comenzar en el taller de impresión, dejando a un lado al autor, como si el proceso textual y la participación o no del autor en las siguientes fases de su difusión no tuviera trascendencia. Por este motivo, hace unos años propuse cinco ámbitos de estudio de la Bibliografía textual, que tomara en cuenta no sólo la figura del autor y del lector, sino también de la metodología científica moderna para ofrecer al lector actual ediciones críticas de los textos difundidos por medio de la imprenta manual[2]:

1. Proceso textual: de la idea al *original de autor*.
2. Proceso de impresión: del *original de autor* a la *editio princeps*.
3. Proceso de transmisión: de la *editio princeps* a la reediciones.
4. Proceso de recepción: de la naturaleza textual a las huellas de lectura.
5. Proceso editorial: de los materiales textuales (testimonios/ejemplares) a la edición científica.

En esta ocasión, nos detendremos en el primero de estos procesos, el camino que va de la idea al «original de autor», aquel que, en ese momento, es el principio de todo el proceso de impresión —cuando consigue superar toda una serie de obstáculos—, y, lo que ahora más nos interesa el que muestra (en ese momento), la última voluntad del autor, es decir, el «texto» sancionado por el autor para darlo a conocer por medio de los tipos móviles, por los centenares de ejemplares salidos de una misma forma tipográfica.

1. ¿Por qué escribir un *texto*?

Es bien conocida la estrecha relación comercial entre el «poeta», el escritor de comedias y el «autor», es decir, el director de una compañía. Relación comercial en que el *texto* es un mero producto al que todos pueden sacar un provecho económico de manera directa[3]. El escritor ha vendido su «texto», y ahora será

[2] Me refiero al artículo: «El texto dentro y fuera de la imprenta: cara y cruz de la edición», *Imprenta, libros y lectura en la España del Quijote*, ed. J. M. Lucía Megías, Madrid: Ayuntamiento, 2006, págs. 293-341.

[3] Véanse los datos aportados por José María Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona: Bosch, 1978 o los diferentes estudios que Ignacio Arellano ha dedicado al tema.

el «autor de comedias» el que podrá hacer negocio con el mismo revendiéndolo a otros «autores», lo que suele ser habitual con escritores de éxito, como Lope de Vega. El 29 de febrero de 1616 (año bisiesto), Juan Fernández, en nombre de María de la O, viuda de Luis de Vergara, vende a Francisco d'Ávila doce comedias de Lope de Vega, copiadas a partir de los originales que posee la viuda, comprados previamente a Lope de Vega y ya representadas. El texto literario como un producto comercial más:

> Sepan cuantos esta carta de venta bieren cómo yo, Juan Fernández, vezino ce la villa de Madrid, otorgo y conozco por esta carta que vendo a Francisco d'Ávila, vezino d'esta dicha villa, doze comedias compuestas por Lope de Vega Carpio, las cuales se an ya representado, y son las siguientes: Los locos por el cielo, El primer Faxardo, El esclabo de Roma, La prisión sin culpa, El leal criado, La biuda, casada y donzella, El postrer godo, Angélica, La comedia de Otón, Los porceles de Murcia, El Ángel finxido, El ançuelo de Fenissa. Todas las cuales le vendo y entrego en presencia del escribano y testigos d'esta carta, sacadas y copiadas de sus originales que estaban en poder de María de la O, biuda, mujer que fue de Luis de Vergara, autor de comedias, las cuales me dio la susosdicha para que las vendiesse y me apreovechass d'ella.[4]

Pero incluso, el «autor de comedias» puede ser el motor de obras de encargo, que se pagan al poeta antes de haberlas escrito, como así le sucederá a Cervantes en su «primera llamada al teatro», a su vuelta de Argel, según documento que se conserva en el Archivo de Protocolos de Madrid. Con fecha del 5 de marzo de 1585, Miguel de Cervantes y Gaspar de Porras, «autor de comedias», firman un acuerdo por el que Cervantes se compromete a entregarle en un plazo fijado dos comedias, cobrando una parte del dinero estipulado a la hora de firmar el documento:

> Yo, el dicho Miguel de Cervantes, estoy convenido y concertado con el dicho Gaspar de Porres en que le tengo de dar dos comedias, la una llamada *La Confusa* y la otra *El trato de Constantinopla y muerte de Celín*. Y la comedia *Confusa* le é de dar dentro de quince días de la fecha d'esta carta; y la otra del dicho *Trato de Constantinopla y muerte de Celín* para ocho días antes de Pascua de flores, primera que verná de la fecha d'esto. Y por ellas, el dicho Gaspar de Porres me á de dar cuarenta ducados en reales. Y para en cuenta d'ellos, confieso aver recebido del dicho Gaspar de Porres luego de presente

[4] Cito por el libro *27 documentos de Lope de Vega Carpio en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*, Madrid: Comunidad, 2004, pág. 110.

> veinte ducados en reales, de que me doy por contento y entregado a toda mi voluntad por cuanto los receví del dicho Gaspar de Porres en presencia del escribano antes contenido e testigos, de cuya paga y entrega, yo, el presente scribano, doy fee.[5]

Y en este documento, en que Cervantes no sólo entregará textos ya escritos por él sino aquellos que, seguramente, se pone ahora a escribir o terminar (de ahí los plazos de entrega estipulados), se establecen también las obligaciones del escritor para así preservar la inversión económica realizada desde un principio por el «autor de comedias», el difusor de la obra (y a partir de este momento, el único que podrá 'autorizar' posibles cambios textuales en los siguientes dos años):

> Y me obligo yo, el dicho Miguel de Cervantes, que no me dando y entregando las dichas dos comedias como van señaladas al dicho plazo, le daré y pagaré al dicho Gaspar de Porres o a quien su poder oviere, cincuenta ducados, por los cuales quiero y consiento ser ejecutado como por obligación guarentigia, y le volveré e restituiré los dichos veinte ducados que al presente me da. Otrosí, yo, el dicho Miguel de Cervantes, me obligo que no daré ni entregaré las dichas dos comedias de suso declaradas […] a ningún autor de comedias d'estos reinos ni de fuera d'ellos dentro de dos años cumplidos, primeros siguientes, so pena que si pareciere averlas entregado a alguna persona, me obligo a le bolver los dichos cuarenta ducados y más los daños e intereses que por razón de darlas a otros autores le binieren, siguieren y recrecieren. (*idem*)

Valgan estos ejemplos conocidos de dos grandes autores de los Siglos de Oro, dos caras de una misma moneda ya que el éxito de Lope habría que confrontarlo con el fracaso de Cervantes, al que sólo se le abrieron las puertas de las prensas al final de sus días, para mostrar cómo en el origen de muchas de las obras, de los grandes textos de nuestra mejor literatura, ha de situarse un deseo comercial antes que literario, un deseo de ofrecer un «producto» que estuviera en sintonía con el «gusto» del vulgo, en esa expresión que Lope de Vega hizo poesía en su *Arte nuevo de hacer comedias*, y que se convirtió en un lugar común en los prólogos y cartas dedicatorias de muchos de los autores

[5] Cito por *20 documentos sobre Cervantes en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*, Madrid: Comunidad, 2001, pág. 34. La puntuación y criterios de edición son nuestros. Sobre *La Confusa*, véase ahora: Vicenta Esquerdo Sivera «Acerca de *La Confusa* de Cervantes», en *Cervantes, su obra y su mundo: actas del 1 Congreso Internacional sobre Cervantes*, ed. M. Criado del Val, Madrid: Edi-6, 1981, págs. 243-8. Recuérdese que en la *Adjunta* al *Viaje del Parnaso* (1614) aparece ya reseñada entre algunas perdidas: *La gran Turquesca, La batalla naval*, *La Jerusalén*, *La Amaranta o la del Mayo*, *El bosque amoroso*, *La única*, *La Bizarra Arsinda* y *La Confusa*, que figuraba en el repertorio del autor Juan Acacio aún en 1627.

de la época. Incluso el propio Lope, en su *Heráclito* (1641) se lamenta de que este deseo de «agradar el vulgo» no vaya en consonancia con la calidad de las obras literarias publicadas:

> ¿Es muestra de ingenio el fingir lo no contingente, o el decir lo que no conviene, sólo por dar alguna novela apacible y conforme al mal gusto de la multitud de los ignorantes que en nada reparan? Con esos ganan los autores de comer, y no con los pocos que hay entendidos, responden ellos. ¿Y cuántas veces sucede el agradar a uno y a otros con los bueno?, les replico yo. ¿No lo vemos algunas? Luego es cosa posible. Procurad, pues, conseguir el aplauso de todos con la buena razón, mentecatos, y no con el desconcierto.[6]

En este momento no está de más recordar los comentarios de uno de los autores con los que se encuentra don Quijote de la Mancha en la imprenta barcelonesa que visita. El traductor de *Le bagatele* piensa obtener un buen rendimiento económico por la impresión de su libro («pienso ganar mil ducados, por lo menos, con esta primera impresión, que ha de ser de dos mil cuerpos»), pero lo que ahora me interesa es la defensa que hace de la finalidad económica de su esfuerzo literario, por encima de la fama o de otras recompensas:

> ¿Quiere vuesa merced que se lo dé a un librero que me dé por el privilegio tres maravedís, y aun piensa que me hace merced en dármelos? Yo no imprimo mis libros para alcanzar fama en el mundo, que ya en él soy conocido por mis obras: provecho quiero, que sin él no vale un cuatrín la buena fama (*DQ*, II, cap. LXII).[7]

A lo que don Quijote (un experimentado y conocedor de los engaños y atajos de impresores y libreros) le responde con un «Dios le dé a vuesa mercedes buena manderecha». ¡Tan difícil resulta hacer realidad estos sueños económicos!

Y así lo vemos continuamente en el mundo del teatro —en que la posibilidad de sacarle un beneficio económico a los textos es más evidente, pero también lo podremos documentar en otros géneros, como, por ejemplo, el de los libros de caballerías, uno de los más exitosos y de los más abundantes de los Siglos de Oro[8]. Desde el *Baladro del sabio Merlín* (1498) hasta la *Quinta parte del*

---

[6] Cito por José María Díez Borque, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, *op. cit.*, pág. 133.

[7] Cito por la edición de Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1993.

[8] Véase ahora José Manuel Lucía Megías y Emilio José Sales Dasí, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI y XVII)*, Madrid: Laberinto, 2008, donde el lector interesado podrá encontrar las referencias bibliográficas pertinentes.

Espejo de príncipes y caballeros (post. 1623), conocemos la existencia de más de ochenta títulos caballerescos diferentes. En un corpus tan amplio y variado, en que tendremos desde traducciones y reelaboraciones de textos franceses, italianos, portugueses o catalanes a novedades editoriales que en castellano se difundieron tan sólo en territorio portugués, lo cierto es que es posible encontrar documentación de la tipología de causas por las que los autores se acercaron al género caballeresco, el más exitoso, el que triunfa en el siglo XVI y pone las bases de la narrativa moderna a partir de un libro de caballerías genial: *Don Quijote de la Mancha*. De este modo, es posible encontrar autores —de los que, por otro lado, tan sólo vamos a conocer un nombre— que se acercan al género caballeresco para defender una determinada ideología, una particular forma de entender el universo de la caballería que es otra forma de llamar a la sociedad cortesana y noble de la época, comenzando por el propio Garci Rodríguez de Montalvo y su refundición del *Amadís de Gaula* medieval[9]. Así podemos entender las propuestas de continuaciones amadisianas de Páez de Ribera (la sexta parte, el *Florisando*, 1510) o de Juan Díez (la octava, *Lisuarte de Grecia*, 1526), que tienen una clara intención de situar el exitoso universo caballeresco refundido e ideado por Montalvo en la esfera de la ortodoxia cristiana, despreciando la magia y los encantadores y otorgando a los eclesiásticos (y ermitaños) un mayor protagonismo, llegándose incluso a narrar al final del libro octavo la muerte de Amadís siguiendo los preceptos de un buen caballero cristiano. Pero junto a estos deseos literarios —que podremos encontrar en contadas ocasiones en el abundante corpus caballeresco—, lo que más abundan son autores que se valen de estas obras o para obtener unos beneficios económicos por su trabajo (como así seguramente Feliciano de Silva, uno de los más prolíficos autores de continuaciones amadisianas —y celestinescas—), o por servir a un determinado noble. Esto es lo que puede deducirse de los datos que conocemos del *Valerián de Hungría*, un voluminoso infolio caballeresco terminado de imprimir en 1540 en las prensas valencianas de Francisco Díaz Romano[10]. Texto caballeresco escrito por el notario Dionís Clemente, que corre con los gastos de la edición, como adelantar el papel necesario para llevarla a cabo, tal y como se estipula en el contrato firmado entre las dos partes y fechado el 30 de diciembre de 1539[11].

---

[9] Véase ahora *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, ed. J. M. Lucía Megías, Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2008, donde el lector interesado podrá encontrar la información más detallada sobre el tema, punto de partida para un acercamiento global al género caballeresco y su génesis.

[10] Véase Susana Requena, *Guía de lectura del Valerián de Hungría*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003. Jesús Duce está preparando la edición de este libro como tesis doctoral en la Universidad de Zaragoza.

[11] Véase reproducción y comentario en Philippe Berger, *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1987, Doc. D9, pág. 482.

UAM Ediciones

El libro estará dedicado a Doña Mencía de Mendoza, marquesa de Cenete, y en sus preliminares literarios encontramos dos poemas laudatorios firmados por otros dos notarios valencianos: Andrés Martín Pineda y Miguel Jerónimo Oliver. ¿Deseaba Dionís Clemente alcanzar un puesto de privilegio en las cortes literarias que la nobleza valenciana auspiciaba y apoyaba en aquel momento, o detrás de la escritura —y publicación a su costa— de este extenso libro de caballerías —que nunca llegaría a reeditarse— se ha de buscar alguna intención de mejorar en su estatus social o profesional? La dedicatoria a la que sería la segunda esposa del duque de Calabria y virrey de Valencia, y el hecho de vincular la obra y la biografía del autor con el emperador Carlos V en el prólogo parece que la balanza de las hipótesis se decante por la segunda opción. Vale la pena recordar cómo narra el autor la traducción de la obra, en la que se siguen de cerca tópicos caballerescos normalmente protagonizados por nobles cercanos a los más altos príncipes, reyes y emperadores, como seguramente se imaginaba (o se soñaba) el notario valenciano:

> Sabrá, ilustrísima señora que en el año de mil e quinientos e veinte y uno, teniendo Cortes el Emperador Carlos, rey y señor nuestro, en la Ciudad de Vuormacía [Worms] del Imperio de Alemaña, vino a verlo el rey don Hernando, su hermano, no sin gran número de grandes y otros cavalleros de Ungría; con uno de los cuales tomé tan gran amicicia que, un día, platicando de las cosas maravillosas de España, porque no me pareciesen menos bien las de Ungría, me mostró y después dessó, para que las pudiesse leer, las dos partes, primera y segunda, de la crónica de un príncipe de aquel reino tan valeroso como antiguo, llamado Valerián de Ungría. Y quiso la suerte que antes de ver yo el fin d'ellas, vide él el de su vida, por donde quedaron en mi poder.
>
> Y en el año de mil quinientos y treinta, hallándome en la ciudad de Cuenca, por razón de las muertes que se siguieron en esta de Valencia, assí por huir el vicio de la ociosidad, como porque aquellos que latín no alcanzan no dexassen de gozar de obra tan provechosa, acordé, aunque no sin continuo y travajoso ejercicio, de traducirlas de su elegante y muy gracioso latín, escrito por un sabio llamado Arismenio, en el romance que verá vuestra ilustrísima señoría (prólogo del *Valerián de Hungría*).

Y si en el caso de Dionís Clemente y en el último de los libros de caballerías impreso en Valencia —producto personal al margen de cualquier demanda del mercado— no podemos pasar el umbral de las hipótesis, el ejemplo de Juan de Silva y Toledo, el autor del *Policisne de Boecia*, el último de los libros de caballerías originales que llegó a las prensas, nos permite comprobar cómo los textos caballerescos pueden seguir siendo llave para abrir la caja de los favores

cortesanos a finales del siglo XVI y principios del XVII[12]. Poco se sabe, como es habitual en nuestro corpus, de Juan de Silva y Toledo, además de ser Señor de Cañadahermosa, como se indica en su *Policisne de Boecia*, terminado de imprimir en Valladolid en 1602. Gracias al estudio de Peter Russell, conocemos sus deseos a principios de la centuria de viajar a Roma para participar en el litigio planteado por el arzobispo de Toledo, don Bernardo de Rojas y Sandoval, sobre el adelantamiento de Cazorla. En los escritos que le envía Juan de Silva al eclesiástico para defender su candidatura, se dice graduado en leyes por la Universidad de Salamanca y aficionado a la historia. El *Policisne de Boecia* se imprime en 1602, y se vende en la librería vallisoletana de Antonio García, y la obra, como se indica en la Epístola dedicatoria, está destinada «a don Antonio Álvarez de Boorques, Cavallero del Hábito de Santiago, Alguazil Mayor de la Santa Inquisición de la ciudad y reino de Granada, gentilhombre de la Casa Real de Su Magestad y veinticuatro de la ciudad de Córdova, hijo único del señor licenciado Alonso Núñez de Boorques, del Supremo y Real Consejo y de la Cámara y de la Santa y General Inquisición, y de la señora doña Francisca Deça Girón su legítima muger, señores de la villa de Veas en el reino de Granada», uno de los nobles granadinos más influyentes del momento, que bien podría asistir y ayudar al señor de Cañadahermosa a mejorar en su situación personal.

Y en este primer acercamiento a las motivaciones a la hora de escribir y ofrecer nuevos textos caballerescos, no hemos de olvidar tampoco que otros tantos textos caballerescos podemos calificarlos de encargos editoriales. Tal y como es habitual y está muy estudiado para las obras de teatro como hemos visto. Así, me parece que la tercera parte del *Espejo de príncipes y caballeros* puede entrar en esta clasificación. Pongamos sobre la mesa algunos datos. En 1555 se publica en Zaragoza, en las prensas de Esteban Nájera, el primer libro del *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra[13]. Estamos ya en los años del comienzo de la decadencia editorial hispánica —que arrastrará a los infolios caballerescos a las redes de la difusión manuscrita en los decenios siguientes—, pero esta obra será capaz de consolidar un nuevo paradigma dentro de la evolución de los libros de caballerías: el paradigma de entretenimiento, que será el que triunfe a partir de este momento —manteniéndose, eso sí, las reediciones amadisianas, que ya han demostrado su capacidad de supervivencia desde principio de siglo—. La propuesta se difundirá en varias reediciones desde diferentes talleres zaragozanos

[12] Véase P. E. Russell, «The Last of the Spanish Chivalric Romances: *Don Policisne de Boecia*», en *Essays of Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honor of Frank Pierce*, Oxford: Dolphin, 1982, págs. 141-52 y ahora la reciente edición realizada por Emilio J. Sales Dasí y publicada en Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

[13] Véase Axayácatl Campos García Rojas, «El ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* [1555-1580-1587]», *Edad de Oro*, XXI (2002), págs. 389-429, donde el lector interesado encontrará toda la bibliografía pertinente.

UAM Ediciones

hasta los años ochenta: en el de Mich. de Guesca en 1562 y en el de Juan Soler, a costa de Pedro Ibarra en 1579. A partir de este momento, la difusión de la primera parte del *Espejo de príncipes y caballeros* no podrá entenderse si no la ponemos en relación con la segunda parte, escrita por un tal Pedro de la Sierra Infanzón, y publicada por primera vez en Alcalá de Henares por Juan Íñiguez de Lequerica, a costa de Blas de Robles y Diego de Xaramillo. Dos serán los centros difusores de estos dos textos, editados casi de manera conjunta, Alcalá de Henares y Valladolid, con las siguientes reediciones en estos años[14]:

(*Espejo de príncipes*, I): Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, 1580 (A costa de Blas de Robles y Diego de Xaramillo).
(*Espejo de príncipes*, II): Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, 1580 [colofón: 1581] (A costa de Blas de Robles y Diego de Xaramillo).

(*Espejo de príncipes*, I): Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1585 [colofón: 1586].
(*Espejo de príncipes*, II): Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1585 [colofón: 1586].

Es en este contexto editorial, con el éxito de la edición de la segunda parte del ciclo, donde hemos de situar la escritura y publicación de la tercera parte del mismo, que sale a la luz en el taller complutense de Juan Íñiguez de Lequerica en 1587, firmado por un tal Marcos Martínez. La estrategia editorial parece haber dado sus frutos, ya que un año después contamos con una reedición de la obra, impresa también por Lequerica, pero en este caso a costa de Diego Martínez, mercader de libros, que tenía tienda en la calle Mayor[15]. ¿Fue el librero Diego Martínez quien impulsó la escritura de la tercera parte, para así aprovecharse del tirón del único de los libros de caballerías —al margen de los amadisianos— que parece contar con el favor del público —universitario— de la ciudad complutense? La obra, en todo caso, quedó en un mero experimento editorial. No volverá a imprimirse hasta 1623, dividida ahora en dos libros, convirtiéndose en la última obra impresa en España siguiendo el modelo editorial de los libros de caballerías[16].

[14] Dejo a un lado la reedición de Medina del Campo, de 1583, de la primera parte del *Espejo de príncipes y caballeros*. La llevó a cabo Francisco del Canto, a costa de Juan Boyer, así como la reedición del segundo libro de *Espejo de príncipes y caballeros* de Zaragoza: Juan Soler, a costa de Francisco Simón, 1581

[15] En la librería de Benito Boyer, que se indica más adelante, había en 1592, cincuenta y nueve ejemplares de esta obra; junto a las *Sergas de Esplandián*, el *Espejo de caballerías*, la *Trapisonda* y el *Palmerín de Olivia*, el número más grande de un texto caballeresco.

[16] Véase José Manuel Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid: Ollero & Ramos, 2000.

En algunas ocasiones conocemos algunos datos sobre la génesis de determinados textos por el deseo de los herederos de su autor de recuperar el derecho de edición de la obra escrita por sus progenitores. Es el caso del *Olivante de Laura*, estudiado hace unos años por Lina Rodríguez Cacho[17], y que vale la pena volver a recordar ya que nos sitúa en una nueva esfera de este autor recuperado en el complejo y proceloso proceso editorial. En 1564 se termina de imprimir en las prensas de Claudio Bornat uno de los infolios caballerescos más hermosos, con una de las portadas más elaboradas de todo el género editorial: *Olivante de Laura*, que, como se indica en la portada, va dirigida al rey Felipe II: «HISTORIA | del inuencible Caua-|llero Don Oliuante de Laura Prin|cipe de Macedonia, que por sus | admirables hazañas vino a ser | emperador de Consta*n*tino|pla: agora nueuamente-|te sacada a luz. | Va dirigida al Rey | nuestro | Señor». La obra se presenta anónima y comienza con una carta dedicatoria del impresor destinada «Al serenísimo, católico y muy poderoso Señor don Philippo II, por la divina clemencia Rey de las Españas, protector y restaurador de la Fe». En esta epístola se cuenta —siguiendo el tópico del manuscrito rescatado— cómo lo ha encontrado el impresor y el modo que ha tenido de darlo a conocer:

> ¿Y qué cosa hay más digna de ser leída de los reyes que la historia, de la cual tantos avisos y ejemplos de virtud, así civil como bélica, así para la paz como para la guerra se sacan como V. M. puede ver por esta dulce historia de Olivante de Laura, que entre otros libros antiguos de Francia truxe, y la hize traducir de lengua griega en castellana, pareciéndome que era digna de venir a las reales manos de V. M. porque con ella tuviese alguna recreación y entretenimiento entre tan grandes y justas ocupaciones como V. M. tiene en la administración de tantos reinos y señoríos y defensión de la santa Fe Católica.[18]

Obra, que como tantas otras dentro del género editorial caballeresco, se ofrece como anónima, y que sólo el estudio sistemático de los archivos de protocolos permitirá comenzar a poner un nombre a sus portadas. Y así hubiera quedado si los hijos de Antonio de Torquemada no hubieran entablado un pleito contra Alonso de Castillo de Lira para recuperar los derechos sobre la obra que su padre había escrito en su juventud, y que, según su testimonio, se le había sustraído y editado sin su consentimiento. Los documentos que sacan a la luz pública este

---

[17] «*Don Olivante de Laura* como lectura cervantina: dos datos inéditos», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthopos, 1990, págs. 515-26.

[18] Cito por la edición de María Isabel Muguruza, Madrid: Ediciones Castro, 1997, con algunos cambios en la puntuación.

UAM Ediciones

«robo literario» —otro de los peligros a los que los autores de la época estaban expuestos—, se encuentran en el Archivo de Protocolos de Madrid, ambos fechados el 12 de enero de 1585:

> Sepan cuantos esta carta de poder vieren cómo nós, Luis de Torquemada y el licenciado Gerónimo de los Ríos, hijos legítimos que somos e quedamos de Antonio de Torquemada, nuestro padre difunto, vecino que fue de la villa de Benabente, decimos que el dicho nuestro padre hiço e ordenó un libro de cavallerías intitulado *Don Olivante de Laura*, el cual, teniéndole él en su poder, antes de lo expremir, se le tomó ascondidamente Alonso de Castillo de Lira, vecino de la ciudad de Toledo, el cual, sin su licencia del dicho nuestro padre, le imprimió en la ciudad de Barcelona en la casa y emprenta de Claudio Bornat, impresor en la dicha ciudad, e se aprobechó e vendió los dichos libros, siendo él en perjuicio del dicho nuestro padre e nuestro, del que hay bastante información. E agora nosotros pretendemos querellar del susodicho, por aver tomado el dicho libro y averle hecho imprimir y demás hacelle castigar por el dicho delito e pedir que nos pague el aprovechamiento que á tenido d'él y el daño que nosotros emos recebido.[19]

Y en el segundo documento se nos indica cómo los herederos de Antonio de Torquemada han pedido los privilegios para la impresión de otros libros (*Coloquios satíricos* y el *Jardín de flores curiosas*), al tiempo que han entrado en tratos con el impresor toledano Juan Rodríguez para llevar a cabo una reedición de la obra en caso de contar con las preceptivas licencia y privilegio. Nunca llegó a consumarse esta reedición, en todo caso. Lo cierto es que la obra circuló anónima pero que ya en época de Cervantes se sabía quién había sido su autor, ya que en el escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano se dice de él que el «autor de ese libro fue el mesmo que compuso a *Jardín de flores*» (I-VI).

Valgan estos ejemplos para destacar la necesidad de delimitar la naturaleza textual de las obras que estudiamos, es decir, el género y las finalidades de sus autores, para poder comprender los diferentes modos de actuar el autor dentro del proceso de impresión de una obra. Naturaleza textual que puede modificarse a lo largo del tiempo, ya que a un determinado *texto* en su transmisión hay que sumar las lecturas que se han hecho del mismo, hasta convertirlo en una *obra*. Y sólo en este particular diálogo entre la génesis (autor → texto) y su transmisión (texto → libro → lector → obra) podremos llegar a entender en toda su complejidad el libro antiguo áureo. Y sólo desde esta perspectiva podremos adentrarnos en el estudio del proceso editorial, el que nos ha unido en esta sede.

[19] El documento lleva la signatura Protocolo núm. 1279. Cito por el artículo de Lina Rodríguez Cacho, págs. 517-8.

UAM Ediciones

2. El difícil camino hacia el *texto*

Como suele ser habitual, Cervantes en su *Quijote* cifró casi todos los modos y posibilidades textuales que nos encontramos en los Siglos de Oro. Si en el anterior epígrafe recordábamos la famosa conversación que don Quijote mantuvo con un traductor y escritor en el interior de una imprenta en Barcelona, ahora es el momento de recordar otra conversación, en este caso de la primera parte de la obra. Comienza el capítulo XLVIII con la continuación de la charla que el cura y el canónigo de Toledo mantienen sobre diferentes temas literarios (conversación de camino, como todo el mundo puede imaginarse). El capítulo XLVII había acabado con la famosa defensa que el canónigo hace del género caballeresco, de ese que «hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad» puede construir un texto que todo lo englobe, terminando con una acertada y feliz conclusión, que tuvo mucha fortuna entre los comentadores de la obra durante el siglo XVIII: «que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso». Pues bien, al comienzo del capítulo XLVIII, continuando con la conversación y llegando a un momento de mayor complicidad, el canónigo confiesa al que ya puede considerar su amigo (hermano en tantas ideas) que

> Yo, a lo menos —replicó el canónigo—, he tenido cierta tentación de hacer un libro de caballerías, guardando en él todos los puntos que he significado; y si he de confesar la verdad, tengo escritas más de cien hojas, y para hacer la experiencia de si correspondían a mi estimación, las he comunicado con hombres apasionados desta leyenda, dotos y discretos, y con otros ignorantes, que sólo atienden al gusto de oír disparates, y de todos he hallado una agradable aprobación. Pero, con todo esto, no he proseguido adelante, así por parecerme que hago cosa ajena a mi profesión como por ver que es más el número de los simples que de los prudentes, y que, puesto que es mejor ser loado de los pocos sabios que burlado de los muchos necios, no quiero sujetarme al confuso juicio del desvanecido vulgo, a quien por la mayor parte toca leer semejantes libros. (I-XLVIII).

Y de la mano de un autor (el canónigo de Toledo) nos adentramos en la estrecha relación que el *texto* posee con el lector. Y volvemos a encontrarnos con la palabra fetiche, con el talismán que está en el origen de tantas creaciones literarias a lo largo y ancho de los Siglos de Oro: el «vulgo». Y no extraña que el razonamiento que le lleva al canónigo de Toledo a abandonar sus esfuerzos literarios alrededor de un libro de caballerías se relacione con el mundo del teatro. Aunque es conocida la cita, resulta adecuada volver a recordarla en este

momento, ya que relaciona dos géneros —el dramático y el caballeresco— que han marcado el hilo conductor de nuestros argumentos anteriores:

> Pero lo que más me le quitó de las manos, y aun del pensamiento, de acabarle, fue un argumento que hice conmigo mesmo, sacado de las comedias que ahora se representan, diciendo: «Si estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera; y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide, no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los pocos, deste modo vendrá a ser un libro, al cabo de haberme quemado las cejas por guardar los preceptos referidos, y vendré a ser el sastre del cantillo»

En el ejemplo del canónigo de Toledo tenemos cifrados algunos pasos textuales previos en todo proceso creativo de la época: la escritura de borradores, de primeras versiones que se enviaban a personas cercanas para conocer su opinión y que permitía su enmienda, la redacción de nuevas versiones hasta que se consideraba el trabajo textual terminado con la aceptación de que una de estas era el «texto», es decir, aquel que daba cuenta de la «última voluntad de su autor». Este proceso, que puede ser muy complejo dependiendo de las costumbres de los autores, puede ser interrumpido en cualquier momento, transformado ese primer borrador (las cien hojas escritas) en un texto incompleto, que termina por desaparecer por no ser digno de ser transmitido o de ser conservado.

En la Real Biblioteca de Madrid se conservan dos folios de un libro de caballerías dentro de una miscelánea de papeles varios —casi todos ellos cartas privadas[20]— pertenecientes a la familia Acuña y Avellaneda: *Don Clarís de Trapisonda*[21]. La Biblioteca que el conde de Gondomar, don Diego Sarmiento de Acuña, reunió a finales del siglo XVI y principios de la siguiente centuria fue adquirida al inicio del siglo XIX por el rey, y sus fondos repartidos entre la Real Biblioteca, la Nacional y la de la Real Academia de la Historia. Además

[20] Tan privadas como la que recibió doña Constanza de Avellaneda: «no me dize v.m. en su c*art*a p*ar*a quando es menest*er* el cauallo y por esso no le embio luego haga melo sab*er* porq*ue* si es antes de tres o quat*r*o dias sufrira ha embiarle antes q*ue* entre enel verde porq*ue* dispues no se sufre sacarlos del verde y hasta sab*er* esto quedo».

[21] Véase José Manuel Lucía Megías, *De los libros de caballerías manuscritos al «Quijote»*, Madrid: Sial, 2004.

de los códices manuscritos e impresos antiguos, llegaron a la Real Biblioteca numerosos papeles sueltos que en el siglo XIX —de un modo arbitrario— fueron encuadernados en diferentes volúmenes. Entre las cartas privadas del ms. II.2054 —cuyos destinatarios son don Juan de Acuña († 1541) y su mujer, doña Constanza de Avellaneda († 1557); la madre de esta última, doña María de Granada; don Pedro Núñez de Avellaneda; el Marqués de Villafranca, y el propio don Diego Sarmiento de Acuña «corregidor de la ciudad e Toro, caballero de Calatrava»— aparecen dos folios, no correlativos, escritos a línea tirada, letra procesal con rasgos cursivos que narra las aventuras de un escudero —Balaín—, en busca de su amo —Don Clarís de Trapisonda—, y el comienzo de la batalla entre el emperador de Constantinopla —padre de don Clarís— y un impresionante ejército de paganos. El tipo de letra y los documentos en que se inserta hacen pensar que este testimonio manuscrito —quizás un autógrafo— pertenece a la segunda mitad del siglo XVI. ¿Son estos dos folios, los únicos conservados de un códice caballeresco manuscrito, como aquellos que se escribieron y difundieron sobre todo a partir de los años sesenta del siglo XVI, o quizás se pueda pensar en dos folios de unas «cien hojas» que nunca llegaron a constituir realmente un *texto*, una versión pensada para su difusión y de ahí su desaparición casi total?

En otras ocasiones, el autor tiene pensado —o quizás haya pergeñado primeros borradores o dispuesto notas para su comienzo— de obras que no ha llegado a escribir, como se anuncian en los prólogos y cartas dedicatorias impresas, como así hace Cervantes en los preliminares de sus obras.

Pero no es el momento de perdernos en los textos que nunca llegaron a escribirse como en el proceso textual que, de un modo más o menos similar, seguían los autores de los Siglos de Oro a la hora de componer sus *textos*.

Manuel de Faria e Sousa, en los preliminares de su *El gran justicia de Aragón*, publicado en Madrid en 1650, hace un repaso a sus sesenta años y describe un muestrario de los materiales de su particular (y prolífico) taller de escritura, de los *textos* a los que ha ido dedicando su vida. Muestrario que, al margen de todos los lugares comunes que se transitan en estos espacios editoriales, permite comprender mejor la compleja relación de los autores con sus textos y las dificultades, tanto externas como internas, a la hora de convertir estos *textos* en *libros*:

> Casi a los sesenta años de mi edad, hallo que he escrito más de sesenta volúmenes, de estatura cada uno que bien se puede llamar volumen, sin otros varios opúsculos que, a juntarse, también abultaran. De ellos he condenado hasta diez, y no dudo que fuera más mi acierto cuando los condenara todos, pues en lo mucho siempre hay presunción de malo, y malo es dos veces lo que es mucho sin ser bueno. Pero el natural amor de lo propio es invencible y no he podido ser tan valiente.

> De los cincuenta he estampado creo que diez y siete. Los otros tienen diferentes estados: unos puestos en limpio, otros en los primeros borradores, y en los segundos otros; porque nunca fui tan feliz que pudiese excusar a los menos tres originales de cada uno; algunos me cuestan cuatro, cinco y aún seis, con que se cumple en mí aquello que cierto censor, viendo en un gobierno público mucha frecuencia de consejos y juntas, dixo: *¡Oh, válgame Dios, con cuanto trabajo yerran!*[22]

En esta (aparente) confesión encontramos, al menos, hasta tres estados textuales diferentes: por un lado, [1] se habla de textos que, aunque escritos, nunca se han de publicar, ya que se «han condenado» al silencio, y que se estiman en diez. Textos que se han comenzado —no sabemos hasta qué punto se han terminado—, a los que ha dedicado el autor una labor de depuración, pero que, por diversas razones, nunca se han llegado a considerar dignos de ser difundidos; por otro, [2] estamos ante los «borradores», que pueden encontrarse en varias fases. Nuestro particular autor habla de algunos textos en los «primeros borradores», otros en los «segundos», confesando que, frente a los tres borradores que normalmente todo autor realiza antes de dar por «definitivo» su texto, a él este trabajo se le puede multiplicar hasta los seis: hipérbole con la que quiere mostrar, casi sin lugar a dudas, su mayor esfuerzo frente a los de otros escritores del momento; y por último, [3] los textos «puestos en limpio», es decir, aquellos que ya han dejado su carácter provisional para comenzar a ser considerados dignos de ser difundidos, de ser convertidos en libros. ¿Textos definitivos? Por supuesto que no.

Textos condenados, borradores, textos en limpio… estos son los límites textuales en los que nos tendremos que mover a la hora de comprender la naturaleza de los textos durante la Edad Moderna, por más que contemos con más referencias indirectas, como la actual, que con documentación de los mismos.

El autor en los Siglos de Oro se sitúa dentro de una compleja cadena de saberes (de nuevo, hemos de dejar a un lado, por mucho que nos cueste, esa imagen del autor genial, único, original, que nace en el Romanticismo —siglo XVIII— para convertirse en paradigma cultural a partir de las vanguardias de principios del siglo XX); una cadena de saberes que nos los sitúa delante de su escritorio, escribiendo su obra, su primer borrador, acompañado de sus lecturas, de sus libros, de esos famosos libros de memoria o *excerptae* manuscritos, que

[22] Cito por el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España: R/18047, fol. ¶¶¶1r. Véase también Fernando Bouza, *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid: Marcial Pons, 2001.

UAM Ediciones

le permiten las curiosas citas a tantos escritores, como los que hemos conservado de Álvar Gómez de Castro, Pedro Velázquez o Juan Vázquez de Mármol[23]. Entre los folios 139v y 142v del ms. K-III-31 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Álvar Gómez de Castro copió hasta 40 fragmentos del *Amadís de Gaula*, que han sido editados y estudiados por Charo Moreno y Carlos Sainz de la Maza[24]; en ellos puede apreciarse los aspectos que más le interesaría al humanista de la lectura del famoso libro de caballerías de Garci Rodríguez de Montalvo:

a) Interés por diversos aspectos del lenguaje del *Amadís*, que es muy propio de los humanistas, y que lo sitúan en la esfera de Juan de Valdés, quien en su *Diálogo de la lengua* sitúa el *Amadís* como fuente para el conocimiento de la lengua castellana. En este sentido, como les sucede a algunos lectores extranjeros de las obras caballerescas, interesan algunas palabras o expresiones de difícil compresión, así como la necesidad de establecer los diferentes usos según el contexto de una determinada expresión, como *hombres buenos* (7 y 16) o *aver sabor* (20 y 21):

> [núm. 12] el lunar muy claro (+por la luna)
> [núm. 18] a vós que haze de yo ir aína ni passo (+por lo que dizen a priesa o a espacio)
> [núm. 35] por le conocer y nuzir (+nuzir por dañar. noce-/re/)

b) Interés por determinadas enseñanzas que convierte el *Amadís* en manual de «conocimientos éticos, morales y sociales», una de esas «fábulas apólogas» que enseñan deleitando, como ya indicara el cura y el canónigo cervantinos. Entre los múltiples temas que le preocupan destacamos uno: el peso de la Fortuna-Providencia en nuestras vidas, que es necesario asumir sin ningún tipo de enfrentamiento:

> [núm. 34] A los sobervios en el tienpo que más piensan fazer y más menester lo han, allí Dios les quebranta su gran sobervia porque los semejantes tomen exenplo
> [núm. 36] Los hombres deven tomar la buena ventura quando les viene, y no buscar entrevalos ni achaques para lo dexar; antes con más coraçón y diligencia tomar junto el travajo, porque junto venga el plazer

[23] Véanse, por ejemplo: *Notata* de Alvar Gómez de Castro (Biblioteca del Monasterio de El Escorial: K.III.31); notas de Pedro Velázquez (Biblioteca Zabálburu, Madrid: ms. 73-272); y las *Notata quaedam* de Juan Vázquez de Mármol (Biblioteca Nacional de Madrid: ms. 9226).

[24] «Álvar Gómez de Castro y el *Amadís de Gaula*», *Criticón*, 78 (2000), págs. 59-74.

En ocasiones, el autor ha podido perder esas notas, por lo que le toca solicitar a amigos o a los propietarios de los libros que le sirvieron de fuente que les vuelvan a conseguir los datos para poder terminar su obra; así Gil González de Ávila le solicita al Conde de Gondomar que le remita las noticias de sus actividades, ya que había extraviado sus notas para una *Historia de Madrid* en la que lleva años trabajando:

> Quiero dar cuenta a vuestra señoría de mi vida, que no es buena para escribir historia de ella. Vuestra señoría me dejó con la pluma en la mano, disponiendo las cosas de la *Historia de Madrid*, en la cual se ha trabajado de suerte que, tomando lo menos del descanso, tendrá fin para el año nuevo. Llegando a disponer las cosas de vuestra señoría, platicando un papel que vuestra señoría notó y escribí de sus servicios y hechos, copiado una parte de él en un privilegio que el rey Jacobo concedió a vuestra señoría con unas palabras misteriosas que ningún grande ni señor de España las tiene tales en privilegio ni merced de Rey; y otra parte de una oferta de 100 piezas de artillería que daba a vuestra señoría el Rey y no aceptó; y de un breve que la santidad de Paulo 5º escribió a vuestra señoría […]; y otra parte del tiempo que vuestra señoría fue corregidor de Toro y Valladolid, y electo asistente de Sevilla y del Consejo de Hacienda. Este papel, señor, no aparece en ninguna parte de mi estudio. Confieso tan fácilmente mi culpa porque no creerá mi pena, que merezco la que vuestra señoría me diere. Convendrá vuestra señoría tome trabajo de disponer un papel que sea relación de los cabos de lo que yo me acuerdo o dar orden, si los papeles quedaron en poder de mi señora la condesa, yo los vea. Y lo más que vuestra señoría hubiere servido en esta segunda embajada o le pareciere conveniente, que no ha de costar más escribir poco que mucho. […] Madrid, noviembre 26, 1620.[25]

Por otro lado, el proceso textual —y entendemos como tal el que lleva de la idea al texto definitivo— no acaba con ese «texto» puesto en limpio del que hablaba Manuel de Faria e Sousa: ahora es el momento de comunicar nuestro texto (la que en este momento consideramos nuestra «última voluntad textual») con amigos o con lectores autorizados para que opinen sobre el contenido antes de dar por «cerrada» esta primera fase de la escritura, como así lo indicaba también el canónigo toledano. Fray Hernando Ojeda, en una carta dirigida al Conde de Gondomar le informa del envío del libro segundo de su *Historia de Galicia*, para que el conde le haga todos los comentarios pertinentes antes de su

[25] Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 18422, núm. 191, fols. 269^{r-v}. Véase Carmen Manso Porto, *Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar (1567-1626). Erudito, Mecenas y Bibliófilo*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996.

publicación. El envío a don Diego Sarmiento de Acuña cubre dos finalidades: por un lado, se lo envía al historiador, que podrá completar y mejorar algunos de los datos que allí se recogen; y por otro, al mecenas. Pero más que esta doble naturaleza del destinatario de esta primera lectura, me interesa ahora el proceso textual que documenta el religioso:

> Va también ahora el segundo, y todo ello a fin de que vuestra merced, como tan curioso, los vea, corrija y a mí me avise de las faltas que tuviere, para que yo las enmiende acá en sus lugares del original, y con ellos salga a luz el traslado segundo que sacaré para imprimir, porque los libros que fueron en la flota y los que ahora van, no sirven de otra cosa que de muestra de lo que se hace. Y aunque todo eso está tan bueno como vuestra merced verá, apenas hay capítulo de todos ellos que no quede enmendado y con muchas añadiduras en el original. Y algunos libros con muchos capítulos enteros añadidos, porque, como cada día se me van ofreciendo cosas con el continuo estudio, esas he ido añadiendo en el original y no en lo que estaba sacado en limpio, que envío ahora por no borrarle a causa de no servir de otra cosa que de la muestra que digo.[26]

En México ha quedado un original, es decir, un último borrador en limpio que está siendo corregido por el autor, ya sea por su propia lectura o por los nuevos materiales que le van suministrando otros lectores —«algunos libros con muchos capítulos enteros añadidos»—, y luego esa copia que le llega a Gondomar, del que espera que se la devuelva con las enmiendas pertinentes, para «que yo las enmiende acá en sus lugares del original». Y sólo entonces, se hará una nueva copia en limpio: «el treslado segundo que sacaré para imprimir».

En su primer proceso de creación, el que va de la «idea» al «treslado para imprimir», el *texto* ha mostrado su naturaleza más abierta —y que, con escasos cambios y una tipología muy similar— podríamos encontrar también para los textos más contemporáneos, como la crítica genética se ha empeñado en mostrar y analizar de manera sistemática en los últimos veinte años[27]. A partir de este momento, todo será diferente, todo será particular en la imprenta manual. El proceso textual hasta aquí reseñado, que formaría un dossier genético *avant la lettre*, podría reducirse al siguiente esquema:

---

[26] Real Biblioteca de Madrid: ms. 2115, doc. 8.

[27] Véase el manual de Almuth Grésillon, *Eléments de critique génétique*, Paris: PUF, 1994, y los estudios de Louis Hay (ed.), *Essais de critique génétique*, Paris: Flammarion, coll. «Textes et Manuscrits», 1979 y *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, Paris: José Corti, 2002; así como el estudio de Giuseppe Tavani, «Filologia e genetica», *Cuadernos de Filología Italiana*, 3 (1996), págs. 63-90, que es siempre un buen complemento a los excesos científicos de los primeros.

A. Notas textuales, esquemas, etc.
B. Primeros borradores (normalmente dos o tres)
C. Primera copia en limpio para una primera lectura externa: amigos, mecenas, personas autorizadas para que propongan mejoras…
D. Segunda copia en limpio, punto de partida para su difusión: *original de autor*.

Proceso textual (de la idea al *original de autor*)

Como ha mostrado la crítica genética para los autores de los siglos XIX y XX de los que hemos conservado sus materiales pre-textuales y de los que se han podido completar un dossier genético, este primer *proceso textual* es el más abierto de todos los que se necesitan hasta llegar a un *texto*, ya que es el que más depende de factores internos (modalidades genéricas, formas y modos de escritura de los diferentes autores…) y de factores externos (petición o no de una obra, prisas o no en la terminación de la misma, finalidad de su composición…).

En este sentido, creo que se hace necesario distinguir entre el *original de autor* y el *original de imprenta*, incorporando este nuevo concepto a la bibliografía textual como un medio para recuperar la importancia del autor en el desarrollo de una obra. El *original de autor* se correspondería con la copia en limpio del texto original, es decir, de aquel en que el autor ha cifrado que se encuentra el texto «definitivo» que debe ser el inicio para su difusión. El original de autor puede sufrir modificaciones en su proceso editorial, la segunda fase de su difusión: es un texto abierto por causas internas —nuevas lecturas, nuevos comentarios, nuevos datos que el autor introduce en su copia— o por causas externas —y la más evidente son los cambios que pueden sufrir al pasar por el escribano del Consejo para su aprobación, o por las autoridades eclesiásticas, dependiendo del contenido del mismo—. Por su parte, el *original de imprenta* —que físicamente se correspondería, si no hay cambios de ningún tipo, con el *original de autor*— se caracteriza por su naturaleza cerrada: cada una de sus páginas ha sido «blindada» por la firma del escribano, aceptando, incluso con una marca aquellas enmiendas o cambios que se habían producido en el *original de autor* con el que está trabajando. En teoría —y en la mayoría de los casos— el texto de este *original de imprenta* no puede ser modificado, y sobre este objeto físico es sobre el que trabajaran los diferentes oficiales dentro del taller de impresión[28].

[28] Aunque la picaresca siempre permite algunos pequeños cambios sobre este original de imprenta, como han mostrado Pablo Andrés Escapa y otros, «El original de imprenta», en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. F. Rico, Valladolid: Universidad, 2000, págs. 29-64.

Y este debe ser (por ahora) el final de nuestro camino, el que nos ha llevado con algunos ejemplos de las ideas, de los encargos, de ese buscar los gustos del vulgo (o de un noble) para conseguir unos beneficios de la letra escrita e impresa, al original de autor, a ese «texto» que da comienzo al apasionante *proceso de impresión* que nos lleva del *original de imprenta* a la *editio princeps*, que puede resumirse en el siguiente esquema:

1. *Original de imprenta* (=*original de autor* firmado por el escribano, con posibles modificaciones emanadas de la censura)
   1.1. *Original de imprenta* impreso: un *ejemplar* de una edición precedente (para las reediciones)
2. *Original de imprenta* + cambios del corrector de la imprenta
3. *Original de imprenta* + cambios del propio autor
4. *Original de imprenta* + cambios del componedor (errores involuntarios, erratas y revisiones en la cuenta del original)
5. Primeras pruebas + cambios del corrector (o enmiendas del autor)
6. Segundas pruebas + corrección (o enmienda) del autor
7. Imposición + cambios involuntarios (estados)
8. Imposición + cambios voluntarios (emisiones)
9. *Editio princeps* (conjunto de ejemplares con diferentes estados y emisiones)

Un proceso en que el autor, como bien se veía en el ejemplo cervantino del traductor de *Le bagatele*, podía controlar el proceso dentro de la imprenta, siempre que se hiciera a su costa, o quedaba a las puertas, ante el cartel de «Aquí se imprimen libros» en el caso de que hubiera vendido su licencia y privilegio a un librero o a un impresor. Valgan estas páginas, valgan estos ejemplos para devolver al «autor» el puesto que merece en la imprenta manual, en el complejo mundo de la difusión impresa de los textos durante los Siglos de Oro. Autores que ponen en marcha una compleja maquinaria, que pueden o no controlarla en su proceso; pero autores que ahí están, ante los ojos de los lectores de la época, cerrando el círculo de la recepción, la única perspectiva que nos permite acercarnos con herramientas científicas —y no intuitivas o impresionistas— a la edición de los textos que conforman la literatura áurea[29].

[29] Para un acercamiento a este complejo mundo del proceso de impresión, puede leerse ahora la monografía de Manuel José Pedraza García, *El libro español del Renacimiento (La «vida del libro en las fuentes documentales contemporáneas)*, Madrid: Arco/Libros, 2008, donde el lector interesado encontrará una fuente de curiosos datos.

UAM Ediciones

EL PODER DE LA IMAGEN EN LOS TEXTOS DEL SIGLO DE ORO: EL CASO DEL *QUIJOTE*

EMILIO MARTÍNEZ MATA
(Universidad de Oviedo)

Las imágenes que acompañan un texto literario, las ilustraciones, constituyen, como es sabido, un elemento más que incide en la lectura, en la interpretación de la obra. La influencia que ejercen en el lector las representaciones iconográficas tiene un especial interés en el caso del *Quijote*. Si bien, a partir del siglo XIX, las ilustraciones del *Quijote* serán resultado de las lecturas personales del artista o consecuencia de productos editoriales cada vez más complejos (la novela cervantina se ha convertido ya en una de las obras literarias de mayor renombre y se convierte en un reto para cualquier pintor o dibujante), en los dos primeros siglos, el XVII y el XVIII, la situación es completamente distinta, ofreciéndonos una información de gran interés sobre la recepción y la interpretación de la obra[1].

Por el tipo de escenas escogidas, serias, cómicas o degradantes, por el modo de representación del protagonista, con imágenes humillantes o, en cambio, ennoblecedoras y compasivas, las ilustraciones pueden ejercer una muy distinta influencia en la lectura. Los modelos iconográficos de esas ilustraciones son el resultado de una concepción del *Quijote*, pero, al mismo tiempo, determinan las lecturas posteriores.

[1] Para la realización de este trabajo he contado con una ayuda del Ministerio de Educación y Ciencia (proyecto MEC-HUM 2005-08294).

Edad de Oro, XXVIII (2009), págs. 197-236

La imagen plástica del *Quijote* que predomina hoy en día, como este conocido grabado de Picasso (fig. 1), proviene fundamentalmente de la proporcionada por Gustave Doré a mediados del siglo XIX (fig. 2), cuyas ilustraciones de la obra muestran al personaje como una figura tragicómica que produce lástima (la avanzada edad del caballero acentúa su fragilidad). Por otra parte, esa imagen se beneficia de la productiva asociación entre don Carnal y doña Cuaresma, el gordo y el flaco, el pícnico y el asténico, que se corresponde con la interpretación simbólica difundida por el Romanticismo alemán: idealismo frente a realismo, la parte noble del hombre enfrentada a la descarnada realidad[2]. Pero esa es una asociación relativamente reciente. La popularidad de los personajes en los siglos XVII y XVIII se debió a razones bien distintas, y entre ellas no estaba la productividad del binomio alto-delgado/bajo-gordo. Son muy abundantes los testimonios de que, en seguida, los personajes del *Quijote* se convierten en motivo de disfraz para fiestas, celebraciones o mascaradas populares. Pero es el hidalgo quien se lleva la palma con notable diferencia. En esos testimonios podemos ver que don Quijote se asocia a la risa y a símbolos que le identifican al momento, como el flaco rocín y la bacía de barbero. La armadura desfasada y ridícula, el morrión, un casco de infantes —inapropiado para un caballero— que el hidalgo se ve obligado a convertir en la celada que le falta, y, sobre todo, la bacía del barbero que lo sustituye se convierten, junto con el rocín escuálido, en elementos fácilmente reconocibles, que producen el regocijo de inmediato (como hoy el sombrero, el bastón, los enormes zapatos y el bigote hitleriano de Chaplin). Es, pues, la singular caracterización de los personajes proporcionada por Cervantes la que favorece su rápida popularidad.

Resulta muy comprensible, por tanto, el que la historia de don Quijote se represente en imágenes y que, a partir de mediados del XVIII, las ilustraciones se conviertan en acompañamiento habitual de la novela[3].

---

[2] Un lúcido y sugestivo análisis de las consecuencias de la interpretación romántica puede verse en Anthony Close, *La concepción romántica del «Quijote»*, Barcelona: Crítica, 2005.

[3] Los estudios sobre la iconografía del *Quijote* han crecido considerablemente en los últimos años. Entre los más relevantes, cabe citar a Johannes Hartau, *Don Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur*, Berlín: Gebr. Mann, 1987; Rachel Schmidt, *Critical Images. The Canonization of «Don Quixote» through Illustrated Editions of the Eighteenth Century*, Montreal y Kingston: McGill-Queen's University Press, 1999; *Imágenes del «Quijote». Modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX*, ed. P. Lenaghan, Madrid: The Hispanic Society of America, Museo Nacional del Prado, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2003; James Iffland, «Los mil y un rostros de don Quijote y Sancho Panza: ideología e ilustración gráfica», en *El «Quijote» y el pensamiento moderno*, ed. J. L. González Quirós y J. M.ª Paz Gago, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007, págs. 523-39; Johannes Hartau, «Algunas representaciones iconográficas de don Quijote en Francia», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37, 2 (2007), págs. 81-106; y los trabajos de José Manuel Lucía Megías, en especial *Leer el «Quijote» en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*, Madrid: Calambur, 2006, con una valiosa información (pese a afirmaciones con las que es difícil estar de acuerdo, como la tesis,

La primera imagen conocida de don Quijote corresponde a unas estampas de Andreas Bretschneider en un folleto o cuadernillo del festival (*Festbuch*) de Tobias Hübner de 1614 en Leipzig, que refiere las fiestas celebradas en octubre del año anterior en Nassau, con motivo del bautizo de Johann Georg II[4]. Las cuatro estampas, que no tuvieron repercusión en la iconografía del *Quijote*, reproducen la imagen de don Quijote integrado en un desfile de personajes de la novela con aspecto ridículo, evocando a la vez episodios de la historia: el enano con un cuerno (representando al porquero de la venta que el hidalgo cree castillo), el cura sosteniendo un molino de viento, el barbero con una bacía en la cabeza y un tonel en las manos, en alusión al episodio de los cueros de vino (fig. 3), una grotesca Dulcinea (tan repulsiva como Maritornes), don Quijote con un ridículo penacho, montado en un rocín al que se le ven los huesos, a punto de desfallecer por el peso de su jinete (fig. 4), Sancho Panza en un vigoroso asno, que contrasta con Rocinante, Maritornes, calificada irónicamente como *linda* (fig. 5), y un carro de bueyes que transporta la venta convertida en castillo (fig. 6).

Las palabras con las que se presenta don Quijote al público, como otras en ocasiones semejantes, muestran los elementos que caracterizan su aparición en similares fiestas o mascaradas: el propósito burlesco y la risa que provoca.

> El ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha, Caballero de la Triste Figura, Señor del estremado caballo Rocinante, coronado de esperanza y imaginación del Imperio di Trebisonda, derribador y vencedor de los gigantes Caraculiambros, de las islas Malindranias, Siervo de la Señora Dulcinea, sin Par, del Toboso. Io el Caballero del Phoenix, único entre muchos. Io el derribador de agravios y tuertos, liberador de viudas y pupilos. Io el Espejo de caballería, la flor de gentilezza, el amigo de la Reina Xarilla, y querido de la Emperatriz Pandafilanda, los deleites de la linda Maritornes. Io el amparo y remedio de los menesterosos, el miedo de los tyrannos, el espanto de los terribles y la quinta essentia de todos los caballeros andantes.[5]

Las primeras imágenes en ediciones del *Quijote*, en el frontispicio, no tienen relación con la novela cervantina porque se trata de viñetas para insertar en

---

repetida insistentemente, del *Quijote* como un libro de caballerías). Disponemos, además, de dos utilísimas bases de datos que proporcionan un elevado número de imágenes de la novela cervantina: el *Banco de imágenes del Quijote: 1605-1905* (http://www.qbi2005.com), dirigido por José Manuel Lucía y del que proceden la mayoría de las imágenes utilizadas en este estudio, y la *Iconografía textual del «Quijote»* (http://cervantes.tamu.edu/V2/CPI/iconography/index.html), dirigida por Eduardo Urbina.

[4] Tobias Hübner, *Cartel, Auffzüge, Vers und Abrisse, So bey der Fürstlichen Kindtauff und Frewdenfest zu Dessa den. 27. und 28. Octob. Verlauffenden 1613. Jahrs*. Véase José Manuel Lucía Megías, *op. cit*., págs. 110-6.

[5] Citado en José Manuel Lucía Megías, *op. cit*., pág. 116.

libros de caballerías: las dos de Lisboa de 1605, la de Jorge Rodríguez (fig. 7) y la de Pedro Crasbeeck (fig. 8), la de Valencia, también de 1605 (fig. 9) y la de Barcelona de 1617 (fig. 10).

La primera imagen de don Quijote en una edición aparece en la traducción francesa de la Segunda parte, en 1618, reutilizada en la traducción inglesa de 1620 (fig. 11). Aquí sí hay ya un intento de reflejar la historia: está Sancho montado en su asno y don Quijote con la bacía del barbero[6]. Además, al fondo se percibe un molino y unos edificios que podrían corresponder a una venta. Sorprende —para la época— el protagonismo compartido del escudero. Con los elementos mencionados (bacía, asno, alforjas, molino), la imagen resultaba sin duda cómica. Es decir, no solo evocaban una historia cómica sino que, por sí mismos, eran causantes de comicidad.

La primera edición ilustrada es la traducción alemana de Pasch Basteln von der Sohle, pseudónimo de Cäsar von Ivachimsthal, publicada en Frankfurt en 1648. Se trata de una traducción parcial, los veintidós primeros capítulos del *Quijote*, y presenta un frontispicio y cuatro estampas de autor desconocido. Los episodios escogidos, la primera comida de don Quijote en la venta (fig. 12), la aventura de los molinos de viento (fig. 13), el encuentro nocturno con Maritornes y la aventura de los batanes (fig. 14), constituyen escenas de marcado carácter cómico o incluso escatológico, en las que se muestra una imagen degradante del personaje.

Esta característica, el predominio de episodios de naturaleza cómica o burlesca, es la que podremos observar en las ilustraciones del siglo XVII. Muy próximo en el tiempo a la traducción alemana que acabamos de citar, se publica en París un álbum con estampas del *Quijote* a partir de los dibujos de Jerôme David[7]. Se trata de una colección de imágenes del *Quijote* acompañadas en la parte inferior por un amplio texto explicativo. No son, pues, ilustraciones para una edición sino un conjunto de escenas de la novela. Podemos ver que, en el frontispicio

---

[6] En cambio, Sancho lleva bien visible una espada que, como villano, no le corresponde y que el propio Sancho desmiente: «Me imposibilita el reñir el no tener espada, pues en mi vida me la puse» (II-XIV, pág. 805), *Don Quijote de la Mancha*, dir. F. Rico, Barcelona: Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 2004. Sin embargo, en algunos pasajes se habla de su espada como si la llevara: «[Don Quijote] No aguardes a que yo ponga mano a la espada … sino pon tú mano a tu espada … [Sancho] En ninguna manera pondré mano a la espada» (I-XV, pág. 176). En otra ocasión, don Quijote da indicaciones a Sancho sobre cuándo debe defenderle: «No has de poner mano a tu espada para defenderme, si ya no vieres que los que me ofenden es canalla y gente baja» (I-viii, pág. 107); pero puede ser sólo una manera de hablar. La espada de Sancho es mencionada en otro capítulo, pero se trata de un pasaje claramente irónico, parodia de una formulación épica, de modo que no puede deducirse por ello su presencia: «Y tú, ¡oh el más noble y obediente escudero que tuvo espada en cinta, barbas en rostro y olfato en las narices» (I-XLVI, pág. 588).

[7] *Les Adventures du fameux chevalier dom Quixot de la Mancha et de Sancho Pansa, son escuyer*, Jaques Lagniet, París, h. 1650.

UAM Ediciones

(fig. 15), la pareja formada por caballero y escudero no es, desde luego, la de don Carnal y doña Cuaresma, el pícnico y el asténico. Las escenas escogidas con preferencia por Jerôme David son las cómicas, bien por lo escatológico, como la de los efectos del bálsamo de Fierabrás (fig. 16) o la aventura de los batanes (fig. 17), o porque don Quijote resulta malparado (recibe los golpes de un arriero de los mercaderes toledanos, fig. 18, y del cabrero, fig. 19).

Esa lectura burlesca de la novela que transmiten las ilustraciones se corresponde con las referencias a la obra o con la utilización que se hace de ella en España, pero también, con pocas diferencias, en Francia, Inglaterra e Italia. Juan de Mommarte, el editor de 1662, califica al *Quijote* como «menor en la sustancia por ser una novela de caballerías, toda burla de las antiguas y entretenimiento de las venideras, inventado sólo para pasar tiempo en la ociosidad». Nicolás Antonio, nuestro más importante bibliógrafo del XVII, se refiere a don Quijote como «nuevo y ridículo héroe de la grey de Amadís»[8]. Las referencias que tenemos de la novela cervantina en el siglo XVII en España la sitúan siempre en el ámbito de lo cómico o burlesco, y no revelan un especial aprecio. En el teatro son varias las alusiones a personajes del *Quijote*, lo que testimonia su popularidad, pero la mayoría están puestas en boca de los criados. Incluso cuando parecería —por el título— que el personaje cervantino iba a ocupar un papel principal, como en *Don Quijote de la Mancha* de Guillén de Castro, acaba desempeñando una función de burda comicidad, a la vez que el centro de interés de la obra se desplaza a la trama amorosa procedente de la historia de Cardenio.

En Francia, el traductor de la Segunda parte, François de Rosset, presenta la obra en cuanto que «historia divertida y cómica» que servirá como diversión para entretener las horas destinadas al ocio[9]. El *Quijote* se percibe en Francia como una obra de burlas, pese al aprecio que merece en algunos escritores (La Fontaine y, en especial, Saint-Evremond)[10]. No podía ser de otra manera, porque

[8] «Festivissium hominis inventum qui, novum Amadissio de grege heroem ridiculum confingens, universa priscarum hoc genus inventionum, quae innumerae sunt, luminis obscuravit», *Bibliotheca Hispana Nova*, Roma, 1672-1679. El carácter jocoso de la obra queda señalado también en los dos primeros intentos de bibliografía de la literatura española. En el más antiguo, el de Gabriel Lobo Lasso de la Vega («Varones y hombres doctos, eminentes y insignes en letras, naturales de España», 1614), aparte de elogiar las *Novelas ejemplares* («escribió unas novelas muy buenas») califica al *Quijote* como obra «ingeniosa y apacible» (*apacible* tiene en el español clásico no el valor actual de 'sosegado', que ha recibido por influjo de *paz*, sino el de 'placentero'). Por su parte, Tomás Antonio de Vargas, en su *Junta de libros* (1624), señala a Cervantes como el «ingenio... más festivo ['cómico'] de España», lo que se debe con seguridad al *Quijote*.

[9] «J'ose offrir a votre Grandeur cette histoire plaisante et facetieuse […] Apres tant de livres serieux […] cestuy-ci vous servira comme d'esbat aux heures destinées pour votre recreation».

[10] Una rica información sobre la recepción francesa del *Quijote* en los dos primeros siglos puede verse en el ya clásico estudio de Maurice Bardon, *Don Quichotte en France au XVIIéme et au XVIIIéme siécle (1618-1815)*, París: Honoré Champion, 1931; Ginebra: Slatkine, 1974 (reimpr.).

la novela barroca, la novela extensa, se identificaba únicamente con dos géneros: la novela heroica y la sentimental, de naturaleza claramente inverosímil y con el amor como móvil único de la obra. Claro está que el *Quijote* no podía asociarse a ninguno de estos dos géneros. La verosimilitud, en cambio, quedaba reservada a la novela corta, la «nouvelle». Por eso, no debe sorprender que los relatos intercalados del *Quijote*, los componentes más inverosímiles, sean los que susciten el interés en Francia primeramente: antes que el *Quijote* se traducen *El curioso impertinente* y la historia de Marcela y Crisóstomo (cambiando los nombres en otros pastoriles).

Un testimonio bien evidente de esta lectura burlesca es *Le Berger extravagant* (1627) de Sorel, en el que la influencia del *Quijote* resulta innegable. El protagonista, Lysis, trastornado como don Quijote por las lecturas, pretende igualmente imitarlas en sus vivencias. Sorel nos muestra su fracaso y cómo consigue despertar únicamente la irrisión.

En la actitud despreciativa hacia sus protagonistas de Sorel, Scarron (*Le Roman comique*, 1651-1657) o Furetière (*Le roman bourgeois*, 1666) se revela también cómo el *Quijote* es entendido únicamente como una obra burlesca.

El interés por el *Quijote* en la Inglaterra del XVIII —y la elevada valoración crítica que recibe— se suele asociar al hecho de que la primera traducción de la novela a una lengua extranjera haya sido al inglés (por Shelton en 1612) para extender ese aprecio al siglo XVII. Pero en ese periodo, el *Quijote* es considerado al mismo nivel que los libros de caballerías, pese a valorar su invención, su capacidad para dar argumentos a los dramaturgos. La situación la resume con claridad Knowles:

> Cervantes' masterpiece stole into England, but not as a masterpiece. It was read first by the readers of romances (for the most part uncritical folk), by dramatists in search of plot material, and by those with a penchant for the curious (like Burton) and the facetious (like Gayton) … For a long while people tended to assume that it was «just another» romance[11]

La mirada degradante y rebajadora, propia del humor bajo, con que es recibida la obra queda reflejada en el modo con que las imitaciones dramáticas

[11] Edwin B. Knowles, «Cervantes and English Literature», en *Cervantes Across the Centurias*, Nueva Cork: The Dryden Press, 1947, págs. 277-303 (la cita en págs. 274-5). Un útil y clarificador análisis, aunque referido a un periodo posterior, se encuentra en Pedro Javier Pardo García, «El Siglo de Oro del *Quijote* en la literatura inglesa, 1740-1840)», en *La huella de Cervantes y del «Quijote» en la cultura anglosajona*, Valladolid: Universidad, 2007, págs. 133-58. Un estudio de la recepción del *Quijote* en el siglo XVIII en su contexto inglés en Ronald Paulson, *Don Quixote in England. The Aesthetics of Laughter*, Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1998.

UAM Ediciones

distorsionan la obra, como la de Thomas D'Urfey, *The Comical History of Don Quixote* (1694 y 1696), la más representativa, o en las glosas jocosas y hasta groseras de Edmund Gayton, *Pleasant Notes on the History and Adventures of Don Quixote* (1654). El mismo tratamiento degradante del personaje encontramos también en el *Hudibras* de Samuel Butler (I, 1663; II, 1664; y III, 1678), una obra narrativa en verso, en la que el grotesco personaje es utilizado no solo como objeto de la burla sino que adquiere también una dimensión satírica, cuyo objeto es el puritanismo.

Otro tópico a desmentir es el del triunfo progresivo del *Quijote* desde el momento de su aparición, que habría continuado hasta nuestros días. Si el *Quijote* de 1605 tuvo de inmediato una excelente acogida, como lo muestran las cinco ediciones en el primer año y la prisa con la que su editor, Robles, preparó la segunda edición, en poco tiempo ese interés se enfría, como lo prueba la disminución en el número de ediciones a partir de la publicación de la Segunda parte y los fondos sin vender que Robles tenía en 1623. Al hacer el inventario a su muerte, quedan registrados ciento cuarenta y cinco ejemplares de la Primera parte (en la edición de 1608) y nada menos que trescientos sesenta y seis de la Segunda[12].

El *Quijote*, con nueve ediciones en los diez primeros años y con un total de veintiséis en todo el siglo XVII, habría sido un ejemplo de éxito significativo pero no habría adquirido dimensiones llamativas. El *Guzmán de Alfarache* tuvo en los cinco primeros años tantas ediciones como el *Quijote* en todo el siglo. La *Diana* de Jorge de Montemayor, una novela destinada en apariencia a un público restringido, había sido reeditada en veintiséis ocasiones en cuarenta años (proporcionalmente el doble de ediciones que el *Quijote*).

Los grabados para ilustrar episodios de la novela provocarían una renovación del interés por la obra; pero no sería más que un repunte en un proceso de declive que resulta perceptible en toda Europa y, de un modo especial, en España: de 1674 a 1704, un extenso período de treinta años, no habrá ninguna edición en España, y tampoco se edita en los Países Bajos en un período muy similar (de 1673 a 1697).

En esa renovación por el interés de la obra habría tenido mucho que ver la influencia de las ilustraciones de la traducción holandesa de 1657, con dibujos de Jacob Savery, que vinculan la obra con la lectura burlesca y con el mundo caballeresco. En el frontispicio no sólo aparecen don Quijote, Sancho y Dulcinea, sino también Amadís y Roldán en sendos pedestales (fig. 20). Las escenas escogidas por Savery también van a destacar los aspectos más burlescos de la obra. Por ejemplo, el combate con el vizcaíno (fig. 21) y la pelea por la bacía (fig. 22).

[12] Véase Jaime Moll, «El éxito inicial del *Quijote*», en *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid: Arco/Libros, 1994 (2ª ed.), págs. 20-7.

El modelo iconográfico holandés, establecido por los dibujos de Jacob Savery en la traducción holandesa de 1657 y las dieciséis nuevas imágenes de Frederik Bouttats, en la de Amberes de 1672-1673, se va a difundir tanto en las ediciones del texto en español, como en francés, alemán e inglés (aunque no por igual).

En francés, el modelo se mantiene desde la edición de París de 1681 hasta la de Lyon de 1738 en impresiones de escasa calidad. A partir de 1732, se abrirá paso, en cambio, el modelo iconográfico creado por Coypel, que tendrá un enorme éxito.

En alemán, aparecerá en las dos únicas ediciones del XVII (1682 y 1683). Por el contrario, la traducción de 1734 no llevará ilustraciones, salvo un frontispicio alegórico que sigue el modelo de Coypel.

En Inglaterra, el modelo iconográfico holandés tendrá escasa repercusión, pese a que la traducción de John Stevens de 1700 reproduce treinta y tres láminas siguiendo las de la edición de Amberes de 1672-1673.

Es en el ámbito de las ediciones en español donde obtiene mayor éxito el modelo holandés. No solo por la ediciones de Amberes (1697, 1719, 1770), Lyon (1736, 1738), sino sobre todo por las ediciones populares españolas, empezando por la de Madrid en 1674 hasta llegar a las numerosas ediciones del XVIII, como las de Juan Jolís en Barcelona y Antonio Sanz y Manuel Martín en Madrid (como esta imagen de Antonio Sanz, 1735, fig. 23)[13]. Estas ediciones, más numerosas en la segunda mitad del siglo, se caracterizan por su escasa calidad tipográfica y bajo precio, lo que nos está indicando la existencia de un público de menor nivel adquisitivo, que encontraría en la novela cervantina, por encima de cualquier otra cosa, la amenidad narrativa.

La repercusión del declive editorial señalado anteriormente comienza fuera de España, cerca ya del final del siglo, con la traducción francesa de Filleau de Saint Martin (1678) y las inglesas de Philips (1687), Stevens (1700) y Motteux (1700-1703). A finales del XVII y comienzos del XVIII se inicia el cambio interpretativo que propiciará la gran eclosión del *Quijote* en el siglo XVIII. En el Siglo de las Luces se publican sesenta y cinco ediciones en francés, cincuenta y tres en Inglaterra (se habían publicado nueve en el XVII), treinta y siete en España, ocho en Alemania y en Holanda, cuatro en Italia, tres en Irlanda, dos en Rusia, una en Portugal, Austria, Dinamarca y Polonia. Paradójicamente, esa eclosión se produce en unas circunstancias bien distintas a las de la aparición del *Quijote*. En 1605 el momento es muy favorable a la cultura española en Europa, por la posición de dominio político y por el interés que despertaban la cultura y la literatura españolas. En cambio, a finales del XVII y comienzos del XVIII el peso

[13] Véanse los trabajos de Enrique Rodríguez Cepeda, «Los *Quijotes* del siglo XVIII. 1) La imprenta de Manuel Martín», *Cervantes*, VIII, 1 (1988), págs. 61-108; y «Los *Quijotes* del siglo XVIII. 2) La imprenta de Juan Jolís», *Hispania*, LXXXI (1988), págs. 752-79.

UAM Ediciones

político y cultural español ha caído en picado, a la vez que España es vista como el peor representante del pasado que se pretendía superar.

Ese triunfo editorial y crítico va ligado a un cambio de interpretación de la obra: de libro burlesco, infraliteratura, pasa a ser una sátira moral, lo que le confiere un estatus bien distinto y permite que los novelistas ingleses valoren la obra por algo más que por los personajes y la invención[14]. Son varios los factores que inciden en ese cambio, unos de carácter particular y otros de orden general. Entre estos últimos están los vinculados con el cambio de mentalidad producido desde finales del XVII. Entre los factores específicos, el más importante, en mi opinión, sería el desarrollo de las interpretaciones trascendentes a partir de la tesis de Rapin del *Quijote* como una sátira de la entera nación española al pretender Cervantes, movido por un supuesto resentimiento hacia el duque de Lerma, satirizar a la aristocracia española por apegada a la caballeresca[15].

Ese cambio de interpretación se refleja o, incluso, se asocia a las ilustraciones de la obra. A comienzos del XVIII, en Francia, los dibujos de Coypel, concebidos inicialmente como cartones para tapices, reflejan un cambio en la comicidad. Se trata ahora de una comicidad amable y cortesana, con predominio de las escenas de carácter social, como los episodios en el palacio de los duques (lo que explicaría la preferencia por la segunda parte: diecinueve cartones frente a nueve de la primera). En la imagen de la escena en la que don Quijote se apodera de la bacía del barbero (fig. 24) se aprecia una comicidad risueña y distanciada del protagonista: un don Quijote ridículamente tieso y orgulloso se coloca con solemnidad la bacía en la cabeza, mientras el barbero huye al fondo y Sancho no puede contener la risa. Las muchachas que contemplan la escena con regocijo, ausentes en el texto, contribuyen a reflejar una comicidad cómplice con el receptor.

Los dibujos, que habían nacido como un encargo de los Bâtiments du Roi al taller de los Gobelinos, tuvieron un gran éxito, por lo que, a partir de 1723, empezaron a difundirse en juegos de estampas de gran tamaño y, desde 1732, en ediciones de la novela cervantina.

---

[14] Véase Emilio Martínez Mata, «El cambio de interpretación del *Quijote*: de libro de burlas a obra clásica», en *Cervantes y el «Quijote». Actas del coloquio internacional (Oviedo, 27 al 29 de octubre de 2004)*, Madrid: Arco/Libros, 2007, págs. 197-213.

[15] «Ce grand homme, ayant ésté traité avec quelque mépris par le duc de Lerme, premier ministre de Philippe III, qui n'avoit nulle considération pour les sçavans, écrivit le roman de *Don Quichot*, qui est une satyre trés fine de la nation: parce que toute la noblesse d' Espagne, qu'il rend ridicule par cet ouvrage, s'éstait entêtée de chevalerie», René Rapin, *Les reflexions sur la poetique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, F. Muget, París, 1674 y 1675. Sobre la tesis de Rapin y su difusión en Francia, Inglaterra, Alemania y España, Emilio Martínez Mata, «El *Quijote*, sátira antiespañola», *Voz y Letra*, 16, 1-2 (2005), págs. 95-104.

La interpretación del *Quijote* en Inglaterra empieza a diferenciarse de la francesa, como nos muestran las ilustraciones de la edición de lord Carteret de 1738 (Londres, R. y T. Tonson), cuyos preparativos se inician trece años antes[16]. Esta edición, la primera monumental del *Quijote* por la elegancia de la tipografía, la calidad del papel, el interés puesto en los grabados, etc., coloca a Cervantes entre los autores prestigiosos y marcaría el camino a ediciones posteriores, como la traducción de Jarvis (1742) que reproduce sus imágenes. Presenta un número sin precedente de estampas (sesenta y ocho ilustraciones a toda página, un frontispicio y un retrato de Cervantes), frente a, por ejemplo, las treinta y una ilustraciones de la edición de la Academia Española de 1780 (que es una empresa de gran envergadura)[17]. Muestra de la relevancia del empeño es que pudieron contar con dos de los más famosos artistas de la época, John Vanderbank y William Hogarth. Los editores, lord Carteret y John Oldfield, que se encargó de las ilustraciones, no llegan a utilizar ninguna de las seis estampas de Hogarth por razones nunca declaradas. La amistad de Hogarth con Vanderbank lleva a R. Paulson a suponer que realiza estas estampas por iniciativa propia con el propósito de que pudieran incorporarse al proyecto. Javier Krahe cree, en cambio, que le habrían sido solicitadas por miedo de que Vanderbank no pudiera realizar el encargo completo[18]. Aunque desconocemos las razones concretas por las que son excluidas, presentan una visión que tiende a lo burlesco, con mayor expresividad en las figuras y sus ademanes (como «El cura y el barbero se disfrazan», fig. 25), lo que no concordaba con los propósitos de Carteret y Oldfield. La seriedad y dignidad del personaje en las láminas de Vanderbank puede ejemplificarse en la escena del hidalgo leyendo en su biblioteca (fig. 26), en la que Vanderbank se ha servido de la representación tradicional de la melancolía, con el codo apoyado en una mesa sosteniendo la cabeza, tal como se había generalizado en el arte, desde cerámicas y estelas funerarias griegas hasta la más célebre de todas, el grabado *La Melancolía* de Durero. De este modo, la

[16] Sobre la edición de lord Carteret, véase ahora Amanda S. Meixell, «Queen Caroline's Merlin Grotto and the 1738 Lord Carteret Edition of Don Quixote: The Matter of Britain and Spain's Arturian Tradition», *Cervantes*, 25, 2 (2005), págs. 59-82, y María José Álvarez Faedo, «Lord Carteret y Cervantes: análisis del contexto socio-histórico que propició la primera iniciativa inglesa de editar el *Quijote* en español y ofrecer una biografía de su autor», en *Cervantes y el Quijote. Actas del Coloquio Internacional*, ed. E. Martínez Mata, Madrid: Arco/Libros y Cátedra Emilio Alarcos Llorach, 2007, págs. 227-38.

[17] Sobre la edición de la Academia, además de los clásicos estudios de Ángel González Palencia, «Las ediciones de la Academia del *Quijote*», *Revista de Bibliotecas y Archivos del Ayuntamiento de Madrid*, XVI, 55 (1947), págs. 123-96, y Armando Cotarelo y Valledor, *El «Quijote» académico…*, Madrid: Instituto de España, 1948, véase ahora *De la palabra a la imagen: el «Quijote» de la Academia de 1780*, ed. E. M.ª Santiago Pérez, Madrid: Biblioteca Nacional, 2006.

[18] Javier Krahe, «Miscelánea gráfica cervantina en la Biblioteca del Cigarral del Carmen. Coypel, Vanderbank y Hogarth», en *Imágenes del «Quijote»*, Madrid: The Hispanic Society of America, Museo Nacional del Prado, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2003, págs. 55-71.

figura adquiriría las connotaciones positivas que la melancolía había alcanzado desde el Renacimiento (cuando se difunde la consideración aristotélica de la melancolía como don divino, propio del hombre de genio).

Por el contrario, la representación de la misma escena por José del Castillo, en la edición de la Academia, realza la locura del hidalgo (fig. 27). En esta ilustración, Alonso Quijano, con un gorro de dormir que revela la alteración vital del personaje, muestra un ademán intempestivo gesticulando con vehemencia y levantándose de la silla, un gesto que sobresalta al perro. Su mirada, fija en el libro, revela la intensidad en la lectura —y casi fiereza— de quien ha perdido el juicio. El desorden en la habitación, frente a la compostura y limpieza que se aprecia en la de Vanderbank, refleja también el trastorno del personaje. Los detalles de este grabado estaban determinados con precisión en las instrucciones dadas por la Academia a los artistas: «Se pintará a don Quijote como de edad de cincuenta años, alto y delgado de cuerpo, muy seco de rostro, entrecano, estirado y avellanado de miembros, la nariz aguileña y algo corva, los bigotes grandes, negros y caídos y *en los ojos se le ha de conocer que está loco*»[19].

La lectura del *Quijote* en España, como testimonia la Academia, venía siendo muy semejante a la del siglo XVII. Todavía en 1797, Juan Antonio Pellicer definía la novela cervantina con palabras muy similares a las de Nicolás Antonio, más de un siglo anteriores: «Don Quijote de la Mancha es un verdadero Amadís de Gaula pintado a lo burlesco; o lo que es lo mismo, una parodia o imitación ridícula de una obra seria». La Academia no solo se preocupa en sus imágenes de la fidelidad al texto y al contexto espacial y temporal, celosa de la propiedad de vestidos y armaduras, frente a la ambientación descaradamente inglesa de Vanderbank, sino que las estampas que incorpora inciden en los aspectos más burlescos y denigrantes: don Quijote apaleado, enjaulado o atacando a representantes de la iglesia (aventura de los yangüeses, fig. 28; llegada de don Quijote a su aldea después de la segunda salida, fig. 29; don Quijote arremete contra los frailes de San Benito, fig. 30).

---

[19] «Se pondrá a don Quijote en traje de paisano metido en su cuarto, a donde habrá un estandarte con libros, y estará sentado al bufete leyendo un libro con mucha atención y cuidado. Junto a su silla estará un galgo echado en el suelo. En una pared del cuarto estará colgada una percha y en ella puesto un lanzón y una espada, y en el suelo, como caído, un morrión viejo sin celada y algunas piezas de la armadura antigua. El traje de don Quijote será un sayo o casaca hueca y larga de paño entrefino, unos calzones de lo mismo, anchos y de fuelle, su valona en el cuello y en los pies unas chinelas o zapatos sin orejas. Se pintará a don Quijote como de edad de cincuenta años, alto y delgado de cuerpo, muy seco de rostro, entrecano, estirado y avellanado de miembros, la nariz aguileña y algo corva, los bigotes grandes, negros y caídos y en los ojos se le ha de conocer que está loco», *Asuntos para las láminas que se han de poner en la obra de «Don Quijote»*, RAE, leg. 301, núm. 5; cit. en Javier Blas y José Manuel Matilla, «Imprenta e ideología. El *Quijote* de la Academia, 1773-1780», en *Imágenes del «Quijote»*, *op. cit.*, pág. 91.

En cambio, lord Carteret y J. Oldfield dan instrucciones muy precisas para representar a Cervantes, en el frontispicio de la edición (fig. 31), como Hércules Musagetes, es decir, guía de las musas, que expulsa los monstruos que ocupaban el monte Parnaso. En la imagen puede verse a Cervantes de espaldas, vestido como un Hércules clásico, recoger de un sátiro las armas (una maza y la máscara que representa la comicidad satírica) con las que expulsar a los monstruos, divisados al fondo, que ocupan el monte Parnaso.

Por esta vía se abre el camino para pasar de la burla y degradación a la excentricidad benevolente, que tanta importancia tendría en el desarrollo de la novela inglesa (Fielding, Smollet, Sterne). La representación de Vanderbank del protagonista se corresponde con la imagen de un personaje con una dimensión —a la par de la ridícula— noble y benevolente, que será la que ofrezcan más adelante los novelistas ingleses del XVIII.

Como hemos visto, las representaciones iconográficas del *Quijote* son exponentes bien expresivos de las diferentes lecturas: el *Quijote* de Vanderbank ya no es la obra de burlas que todos habían visto en el XVII, ni la expresión de una comicidad palaciega, social, que había reflejado Coypel. Pero también hemos podido comprobar cómo esas representaciones contribuyen en buena medida a modificar la lectura de la novela cervantina.



Figura 1. Don Quijote y Sancho, Pablo Ruiz Picasso



Figura 2. Don Quijote y Sancho en busca de aventuras, Gustave Doré (París, 1863)



Figura 3. El enano, el cura y el barbero, Andreas Bretschneider (Leipzig, 1614)



Figura 4. Don Quijote y Dulcinea, Andreas Bretschneider (Leipzig, 1614)

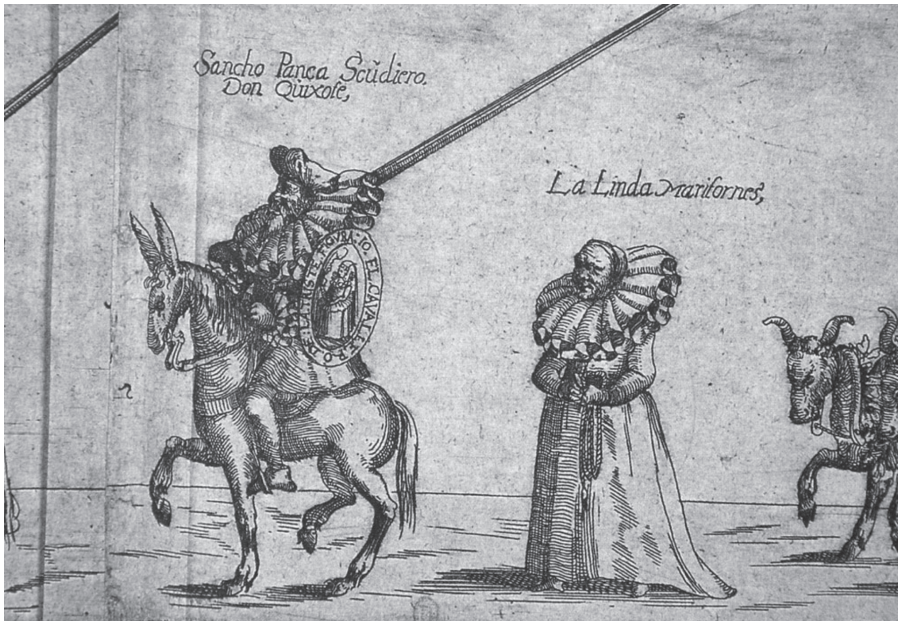


Figura 5. Sancho Panza y Maritornes, Andreas Bretschneider (Leipzig, 1614)

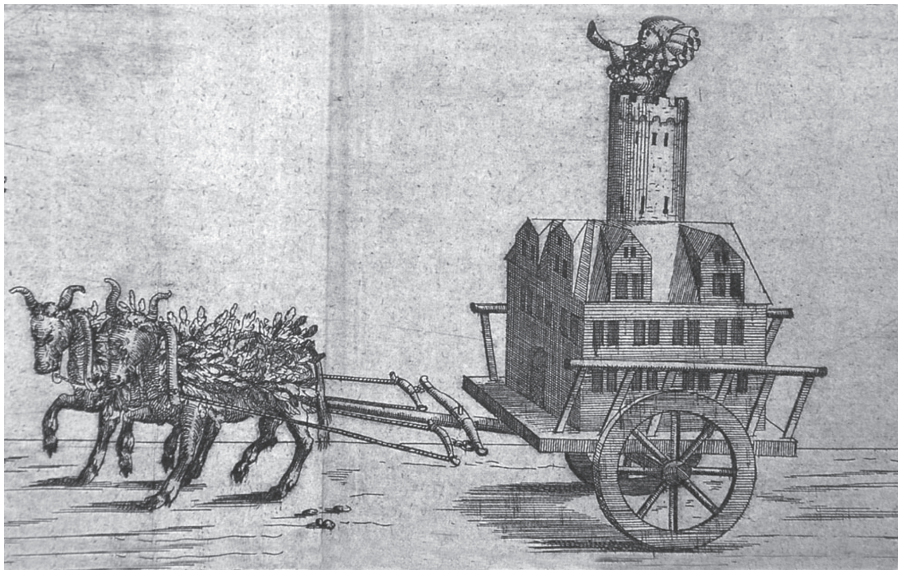


Figura 6.
Enano con el cuerno subido en una torre, Andreas Bretschneider (Leipzig, 1614)



Figura 7. Caballero y escudero (Lisboa, Jorge Rodríguez, 1605)



Figura 8. Caballero y escudero (Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1605)



Figura 9. Caballero con lanza en ristre (Valencia, Pedro Mey, 1605)



Figura 10. Caballero jinete (Barcelona, Bautista Sorita, 1617)



Figura 11.
Don Quijote y Sancho (París, Veuve de Jacques du Clou y Denis Moreau, 1618)



Figura 12. Primera comida de don Quijote en la venta
(Frankfurt, Thomas Mathias Götzen, 1648)



Figura 13. Aventura de los molinos de viento
(Frankfurt, Thomas Mathias Götzen, 1648)



Figura 14. Aventura de los batanes (Frankfurt, Thomas Mathias Götzen, 1648)



Figura 15. Don Quijote y Sancho, Jerôme David (París, Jacques Lagniet, 1650-1652)



Figura 16. Efectos del bálsamo de Fierabrás, Jerôme David
(París, Jacques Lagniet, 1650-1652)



Figura 17. Aventura de los batanes, Jerôme David (París, Jacques Lagniet, 1650-1652)

UAM Ediciones



Figura 18. Don Quijote golpeado por un arriero, Jerôme David
(París, Jacques Lagniet, 1650-1652)



Figura 19. Don Quijote golpeado por el cabrero, Jerôme David
(París, Jacques Lagniet, 1650-1652)

UAM Ediciones



Figura 20. Don Quijote y Sancho Panza, Jacob Savery
(Dordrecht, Jacob Savery, 1657)



Figura 21. Combate con el vizcaíno, Jacob Savery (Dordercht, Jacob Savery, 1657)



Figura 22. Pelea por la bacía, Jacob Savery (Dordrecht, Jacob Savery, 1657)



Figura 23. Aventura de los batanes (Madrid, Antonio Sanz, 1735)



Figura 24. Aventura del yelmo de Mambrino, Charles Antoine Coypel (París, Louis Surugue, 1724)

UAM Ediciones



Figura 25. El cura y el barbero se disfrazan, William Hogarth
(Londres, 1726-1738)

UAM Ediciones



Figura 26. Alonso Quijano lee libros de caballerías, John Vanderbank
(Londres, J. y R. Tonson, 1738)

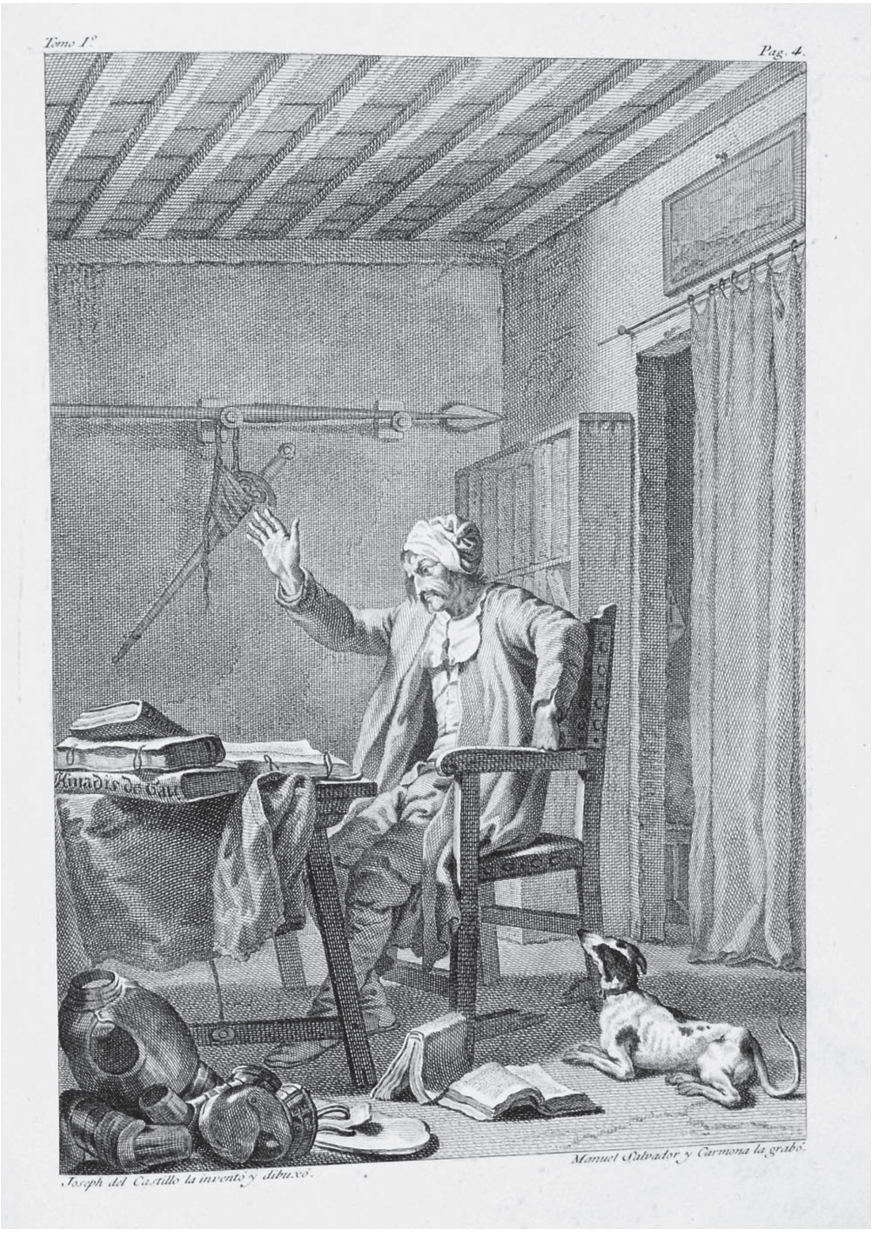


Figura 27. Alonso Quijano lee libros de caballerías, José del Castillo (Madrid, 1780)

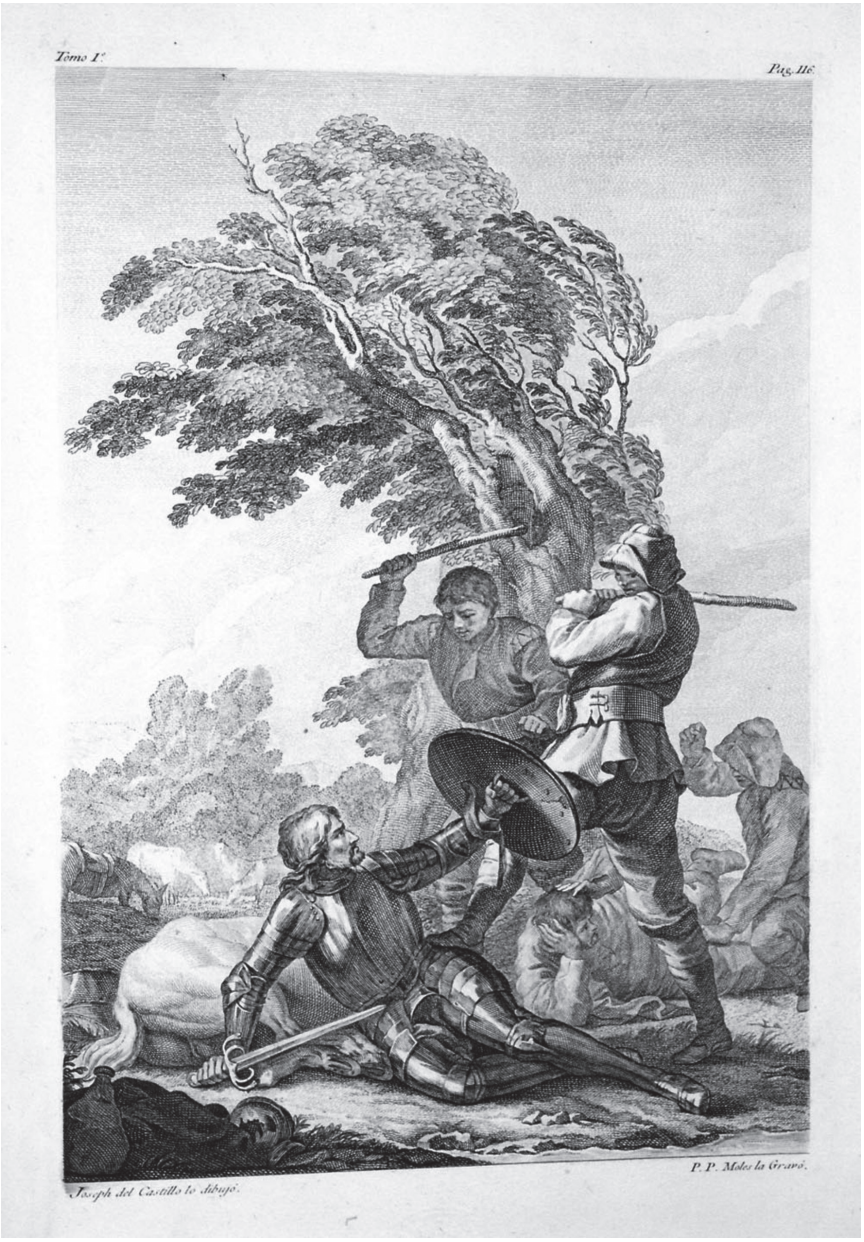


Figura 28. Los yangüeses apalean a don Quijote, Sancho y Rocinante, José del Castillo (Madrid, 1780)



Figura 29. Llegada a la aldea, José del Castillo (Madrid, 1780)



Figura 30. Don Quijote arremete contra los frailes de San Benito, José del Castillo (Madrid, 1780)



Figura 31. Cervantes, acompañado de las musas, se dirige al monte Parnaso, John Vanderbank (Londres, J. y R. Tonson, 1738)

UAM Ediciones

TRANSMISIÓN IMPRESA Y TRANSMISIÓN MANUSCRITA. EL CASO DEL TRATADO *DE VITA FELICI* DE JUAN DE LUCENA

GIUSEPPE MAZZOCCHI
(Università di Pavia)
OLGA PEROTTI
(Università di Macerata)*

La tradición del diálogo *De vita felici* (o *beata*) de Juan de Lucena consta de 7 testimonios. Dos manuscritos:

> N= Ms. 6728, de la Biblioteca Nacional de España, fechado en 1463, y firmado por el autor;
> P= II-1520, el conocido códice facticio de la Real Biblioteca de Madrid que transmite también la *Celestina*;

y cinco impresos:

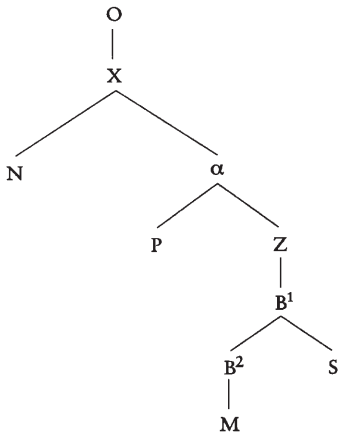
> Z= Zamora, Antonio de Centenera, 1483.
> B1= Burgos, Juan de Burgos, 1499.
> B2= Burgos, Juan de Burgos, 1502.

* Este estudio se realizó en colaboración constante entre los autores, aunque Olga Perotti se ocupó sobre todo de la recopilación de los datos y su clasificación, y Giuseppe Mazzocchi de su análisis e interpretación.

Edad de Oro, XXVIII (2009), págs. 237-248

S= Sevilla, Juan de Varela (1514-1519).
M= Medina del Campo, Pedro de Castro, 1543.

El estema, fijado en la edición crítica de Olga Perotti[1], es el siguiente:



Dicho estema fue fijado según el método del error significativo, y la tradición estudiada es especialmente interesante si se tiene en cuenta que incluye precisamente impresos y manuscritos a la vez, situación muy corriente cuando se trabaja sobre textos humanísticos y áureos. Por otra parte, es obvio que, una vez fijado el estema, se descuidaron bastante (tanto a nivel de aparato, como de anotación filológica) la *scripta* y las variantes fonéticas y morfológicas de los testimonios, al ser N un testimonio especialmente autorizado: «il codice della Nacional è infatti il più completo, il più corretto, ed autorizzato dall'autore»[2]; así que se lo siguió también en lo gráfico y en lo morfológico. En la edición (que fue su tesis doctoral), Olga Perotti prometía por otra parte un estudio de esta tipología de variantes detectadas entre los testimonios, y es esto lo que pretendemos ofrecer aquí al alimón. No se trata, por supuesto, de cambiar la reconstrucción textual, sino de reflexionar sobre un aspecto no secundario de la recepción del texto; y este interés radica fundamentalmente en el significado literario de la obra de Lucena.

[1] Juan de Lucena, *De vita felici*, ed. O. Perotti, Pavia-Como: Ibis, 2004. Todas las citas proceden de esta edición: los números corresponden a la numeración de las líneas.

[2] Juan de Lucena, *op. cit*, pág. 61.

UAM Ediciones

El diálogo, una traducción muy libre del *De vitae felicitate* del humanista ligur Bartolomeo Facio, presenta en efecto una lengua marcada por el cultismo latinizante, y se yergue como un verdadero monumento, y muy elocuente, del primer nivel alcanzado por el humanismo castellano. Por tanto, puede resultar importante averiguar cómo la tradición impresa de la obra, con la previsible normalización que los tórculos suelen imponer, trata la lengua de la misma.

Al respecto, hay que evidenciar, en primer lugar, unos fenómenos fonéticos generales:

1) el pasaje de *f-* a *h-* en los impresos. No se trata de un cambio sistemático (y no faltan casos de *f->h-* de Z con vuelta a *f-* en la tradición impresa descendiente: por ejemplo *faze/hace* en 5; o, en 10, *fazer* de N, que es *hazer* en todos los impresos posteriores menos M, que vuelve a tener *fazer*), pero sí de una tendencia dominante, frente al mantenimiento constante de *f* inicial latina en N;
2) *-t>-d*: también en este caso los impresos optan por la grafía más moderna, con muy pocas excepciones;
3) *s-* + consonante>*es-*; aquí cabe señalar como excepciones *espelunca* en N frente a *spelunca* de los impresos; en 20 *estillo>stillo* en Z, y luego *estilo* en los demás impresos (1482); en 182 *espléndido* de N y M frente a *spléndido* de los demas impresos; y asimismo *spuela/strañas/studios/studian/statuí*, etc. (1071, 543, 598, 396, 7) en Z, frente a *espuela/extrañas/estudios/estudian/estatuí* en N y los impresos que de este derivan; cierta preferencia de Z por la *s* líquida es muy evidente;
4) tendencia a simplificar los nexos cultos: los impresos tienden a leer *defetuoso*, *detratores*, *fruto*, *reynos*, *seta*, *vitoria* por *defectuoso* (134), *detractores* (326), *fructo* (803 y 808: en ambos lugares comparte esta forma también Z, mientras que los impresos posteriores leen *fruto*), *septa* (980), *regnos* (14, 1307), *victoria* (714, 828); el fenómeno contrario es muy raro (*oscuros* en N frente a *obscuros* de los impresos en 638; *frutos* de N y los impresos posteriores a la *princeps* frente a *fructos* de Z en 795; *santo* de N, B1, B2 y M contra *sancto* de Z y S en 1502);
5) tendencia a evitar las contracciones que N usa bastante (*deste* y *estotro passim*, *matreviese* 690, *salcança* 192, *dogaño* 1350, *entrellos* 1762)
6) supresión de otros fenómenos, bien consonánticos bien vocálicos (del vocalismo átono), que aparecen de forma esporádica en N, y demuestran su talante latinista: *impresa>empresa* (51, 1003); *intrava>entrava* (1211); *eguales>yguales* (62, 277, etc.; cfr. también *egualdat>ygualdad* en 797, 879, etc.; *eguala>yguala* 1121; *egual>ygual* 1781); *questión>quistión* (65, 533, etc.; cfr. 74 con *questión* en N, Z, B1, frente a *quistión* en B2, S, M); *ystoriógrafo>estoriógrafo* (228;

UAM Ediciones

pero *historiógrafo* en M); *muchidumbre>muchedumbre* (482; cfr. lat. MULTITUDINEM); *deformados>diformados* (571); *continer>contener* (631); *terrícolas>terriculas* (pero M lee como N) en 812; *imperador/emperador* (822, 1399, 1519); *rebelle-rebelles>rebelde-rebeldes* (867 y 869); *cárcer>carçel* (950); *animatas>animadas* (1658); *Achiles>Archiles* (1109); *sapieses>supieses-sopieses* (715); *turpe>torpe* (1856); *inimiga>enemiga* (1887; pero *inemiga* en M); *creadas>criadas* (1935); *aere>ayre* (2050). No faltan unos casos aislados de la tendencia contraria: *expiriençia* de N (273, 514: ¿una hipercorrección gráfica?) es *experiencia* en todos los impresos; y *vendicar* de N (297) es *vindicar* en todos los impresos menos M; en 1689 N lee *obidientes* frente a *obedientes* de los impresos (así como en 1823, *inobidientes* por *inobedientes*): ¿otra hipercorrección?

Al mismo nivel colocaría también la supresión de unas formas arcaicas, sustituidas por las modernas que ya resultan dominantes. Sería este el caso, por ejemplo, de *qui* por *quien* (*passim*), *continuo* por *contino* (199, 269, etc.), *avarençia* por *avaricia* (1859), *nadi* por *nadie* (1732), *actoridad* por *autoridad* (1421; cfr. en 32 *auctoridat* de N frente a *auctoridad* de Z y *autoridad* de los demás impresos); también las raras formas en *-íe* de N para el imperfecto y potencial sucumben ante *-ía* (*querríemos>querríamos* 755, 1909; *seríemos>seríamos* 1645; *traeríemos>traeríamos* 1727; sólo *veríemos* de 1301 se mantiene en Z, pero es *veríamos* en los impresos posteriores).

Como se ve, mirados en su conjunto, los impresos revelan cierta preferencia por un color lingüístico[3] más moderno. Pero evidenciemos ya otro fenómeno, aparentemente sólo fonético, que tiene en cambio relieve cultural. Con frecuencia Lucena utiliza formas no diptongadas, en contra de las leyes normales de evolución del castellano. Se trata de una quincena abundante de casos tales como *proba* por *prueba* (515), *grosa* por *gruesa* (124), *pensamento* por *pensamiento* (237), *repartimentos* por *repartimientos* (1251), *transvolas* por *transvuelas* (750). Es evidente que con intención, y siempre teniendo a la vista la base etimológica latina de cada palabra, Lucena opta por la omisión culta del diptongo, que aproxima al latín los vocablos (en su mayoría bastante corrientes, es decir sin un marcado carácter culto, y más bien asentados en el uso también extraliterario de la lengua). Ahora bien, todas estas formas aparecen regularmente diptongadas en los impresos, con la única excepción de *fronte* mantenida como tal en 34, posiblemente porque *fruente* sonase ya arcaico.

[3] Sobre esta metáfora filológica cfr. Paolo Trovato, «Un campo metaforico del lessico filologico: *colore*, *patina*, *strato* e simili», *Lingua e stile*, XXXVII (2002), págs. 287-313.

UAM Ediciones

Produce la misma pérdida de elementos cultos de la lengua la sustitución de formas latinizantes con su doblete más acorde a la evolución fonética del castellano, o de todos modos menos próximo al latín:

> *amaro* (AMARUM)>*amargo* (318) (pero el f. *amara* se mantiene en 488, 586, 1335)
> *aratro* (ARATRUM)>*arado* (en Z; en B1, B2, S, M *aradro*; al revés en 1901: *aradro* en Z frente a *arado* de B1, B2, S, M)
> *formosa* (FORMOSAM)>*hermosa* (1833)
> *lauda* (LAUDAT)>*alaba* (340)
> *misericordes* (MISERICORDES)>*misericordiosos* (2115)
> *periculosa* (PERICULOSAM)>*peligrosa* (586)
> *permane* (PERMANET)>*permaneçe* (86)
> *prima* (PRIMA)>*primera* (1933)

Las formas preferidas en la tradición impresa representan, naturalmente, fenómenos dispares entre sí. No es lo mismo el mantenimiento de la forma sin evolucionar del latín (*periculoso* frente a *peligroso*) que el empleo de una forma sin sufijo (*primo* frente a *primero*), que la predilección por la forma derivada del latín clásico frente a otra del latín medieval (*misericordes*/*misericordiosos*), que *lauda* vs *alaba*. Pero estas distinciones de la lingüística histórica moderna se reducirían a una simple contraposición para el autor y su lector: latín frente a romance.

Se trata de una evolución entre N y los impresos que afecta también (del mismo modo, y respondiendo a un mismo afán de normalización) a los italianismos. Por otra parte, varias palabras del listado anterior tienen el italiano como elemento afianzador del cultismo: es evidente que Lucena, en su larga estancia romana debió percibir correctamente el toscano como una lengua que absorbía más latinismos y con más regularidad que el castellano (y pensemos, por otra parte, en la situación lingüística de la corte pontificia, donde corría un toscano muy latinizado, hasta el extremo de que el latín del uso eclesiástico llegaba a perfilar el uso dialectal[4]):

> *ambaxiadores* (it. *ambasciatori*)>*embaxadores* (1176)
> *çibdadino* (it. *cittadino*)>*cibdadano* (*ciudadano* en M) (1592, 1686)
> *charla* (it. *ciarla*)>*parla* (1712)
> *forteza* (it. *fortezza*)>*fortaleza* (1073, 1906) (y cfr. *fortece*>*fortalece* 1858)
> *lampos* (it. *lampo*)>*relámpagos* (1083)

[4] Cfr. Pietro Trifone, *Storia linguistica di Roma*, Roma: Carocci, 2008, en particular los apartados 2. 1 y 2. 2 del capítulo 2, dedicado a *Quattrocento e Cinquecento*.

nubuloso (lat. NUBULOSUM; it. *nuvoloso*)>*nubloso* (1491)
papagalo (it. *pappagallo*)>*papagayo* (1426)
roqueto (it. *rocchetto*)>*roquete* (1287)
solevado (it. *sollevato*)>*subleuado* (1695)

En otras ocasiones, queda afectada la composición de palabras: *imbeatos* se convierte en un más potable *no beatos* (1369); *comudan* en *mudan* (1154); *astáis* (1371)/*astávanle* (1649) en *estáis*/*estávanle* (obsérvese aquí el influjo de ADSTARE, y recuérdese el juego constante del escritor con el prefijo *a-* para la formación de verbos[5]: cfr., por ejemplo, *repentirás* de N —93— que se convierte en *arrepentiras* en toda la tradición impresa); *ojifito* debía parecer demasiado creativo y pasa a *en hito* (1978); *dessaber* (1159), cuyo significado advertía la necesidad de aclarar el anónimo glosador de N, pasa al transparente *no saber*; y *cornio* (1113) es la forma aferetica del afrancesado *ulicornio* (que aparece en todos los impresos menos M, que lee *unicornio*).

Por otra parte es interesante observar el carácter poco sistemático de estos cambios: formas mantenidas por la tradición impresa como *laudes* (19, 328) e *imbeatos* (1364) (en contra de los fenómenos opuestos recién detectados en pasajes diferentes) demuestran la falta de un rigor redaccional moderno, en una época todavía de grandes oscilaciones lingüísticas. En la misma línea cabe observar el mantenimiento en los impresos de términos de carácter latinizante acusado: *manifestíssimas* (1570), *mansuetud* (33, 1054), *sustentáculo* (543 y en una forma más próxima al latín que *sostentáculo* de N; así que *terriculas* por terrícolas de N, como leemos en todos los impresos menos M, podría ser una hipercorrección), *perlegas* (35), *presallir* (162, en la variante *presalir*), *premorde* (que diptonga en *premuerde*, 449), *terrícolas*/*terríçulas* (812), y un largo etcétera. Las sustituciones de cultismos con sinónimos son raras (*refutolo>desechola* 349; *gran merces>gran merced* 1173). Y lo mismo dígase de los italianismos: el adverbio *alhora* se normaliza en los impresos en *aquella hora* (380), *en aquella hora* (444, 2053), Y es curioso que en tres casos el sufijo *-able* sea *-ábile* en los impresos (*irreparábiles*, *probábiles* —pero *probables* en S—, *insaçiábile* —pero *insaciable* en B2 y M—) frente a la forma sincopada de N (*irreparables* 308, *probables* 30, *insaçiable* 87). Los otros casos de presencia de forma más culta en los impresos frente a N son muy episódicos: *extraños>extraneos* (1359), *ermado>heremado* (1481). Cabe subrayar también, por otra parte, que, con la salvedad de los indicados, nunca afloran en la tradición impresa latinismos ausentes en N.

[5] F. Pedro Sánchez-Prieto Borja, «Alternancia entre el lexema con y sin prefijo en castellano medieval (el verbo)», en *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid: Pabellón de España, 1992, vol. I, págs. 1323-36.

UAM Ediciones

En general, no deja de ser llamativo que sea en esencia la lengua de Lucena en cuanto culta, en cuanto latina, el objeto de una revisión que diríamos consciente y debida evidentemente a algún corrector de tipografía. El rasgo populachero del estilo y la lengua del escritor, que doña Margherita Morreale[6] evidenció en su ensayo de imprescindible referencia, y da la medida de lo que es el humanismo hispano de Lucena, no se toca; lo cual —dicho sea de paso— es un elemento que tiene que tener en cuenta el interesado en reconstruir la recepción de la obra.

En general, creemos que se pueden sentar las siguientes conclusiones:

1) la forma lingüística no varía entre los impresos, a pesar de las décadas transcurridas entre la primera edición y la última (seis décadas decisivas, huelga decirlo, las que van de 1483 a 1543, para la evolución de la lengua y los gustos literarios); y a pesar de los distintos lugares de imprenta (repárese, en especial, en la edición sevillana). La pasividad es abrumadora a nivel lingüístico no menos que a nivel textual; unas formas que se fijan en Z, como *indubitata* por *indubitada* de N en 1831 y *enfeminados* por *efeminados* (1793), persisten edición tras edición, así que ante *tigris* de 987 (que reemplaza, en Z y todos los impresos, al *tigres* de N) podemos abrigar la duda de si leemos en la tradición impresa una errata, o una exquisita forma culta (lat. TIGRIS);
2) se deja ver una intervención intencionada por parte de Z, incluso en casos donde el cajista o el corrector no comprenden y procuran sustituir una forma con otra no menos latina: así *tremolescer* (construido a partir de TREMOLUS) se convierte en *tronecer* (1568), o *refeler* pasa por el mismo motivo a *repeler* (289); y aunque no falten los acostumbrados estragos con los nombres propios (*parthenopeo* es *partinoplo* en todos los impresos, 299): en general no podemos achacar a la casualidad la mayoría de los cambios evidenciados;
3) la imprenta —es otro hecho— interviene, pero sin anular lo propio de la lengua del escritor.

Finalmente nos queda por ver cómo se relaciona P con los impresos y el otro manuscrito. En general, P (que es un testimonio muy incorrecto y descuidado) nos muestra un buen mantenimiento de la lengua de Lucena en sus aspectos más creativos, mientras que se alinea con frecuencia con los impresos por lo que se refiere a rasgos fonéticos y gráficos. En estos elementos, que el copista no debía considerar relevantes, se oscila por otra parte entre el conservadurismo del mantenimiento de *f-* (que en P se conserva) y el espíritu innovador de los

[6] Margherita Morreale, «El tratado de Juan de Lucena sobre la felicidad», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, IX (1955), págs. 1-21.

UAM Ediciones

impresos (*-t*>*-d* siempre; nunca hay *s* líquida en el comienzo de palabra). Las contracciones aparecen pocas veces. Los nexos cultos normalmente se simplifican, pero con excepciones; y P mantiene la única desinencia en *-des* de N (*creedes* 361, donde los impresos leen *creeys*). De las formas sin diptongo de N que pasan a tenerlo en los impresos, 8 aparecen así también en P; y el dato resulta todavía más significativo si tenemos en cuenta que las palabras que pasan a diptongar como en los impresos llevan todas el mismo sufijo en *-miento* (es decir, *mantenimiento* 94 y 253 —en 825 también N lee *mantenimiento*—; *repartimiento* 1251; *acostamiento* 547, 576 y 1284; y *sostenimiento* 918). Finalmente, de los latinismos e italianismos objeto de intervención en los impresos, P suele mantener siempre la forma más latina (o italiana). Del anterior listado de formas latinizantes que evolucionan en los impresos hacia el romance, se conservan *amara* (una pérdida del manuscrito nos impide averiguar para *amaro*), *aratro*, *permane, prima*; mientras que las otras aparecen «normalizadas» como en los impresos. Y de la lista de italianismos se perpetúan *lampos*, *forteza*, *charla*, *nubuloso*, *solevado*; aunque los menos significativos *enbaxadores*, *papagayo*, *roquete* muestran la adecuación al castellano. También las soluciones *a la ora* (380) y *al ora* (444, 2053), por el italianizante *alhora* son mucho menos violentas que las de la tradición impresa. Dicho de forma general, fuera del automatismo de una adaptación a su propio uso gráfico, el copista no suele intervenir en un aspecto tan propio de la personalidad del autor y de la obra como la lengua.

En conclusión, todos los rasgos detectados, y el estudio de detalle de las variantes lingüísticas de la tradición, confirman que no hay solución editorial mejor, a nivel de lengua, que seguir a N: y esto aun con la conciencia clara de que en múltiples lugares la forma que leemos en N no debe ser la original. En efecto, la lengua de Lucena dista mucho de presentar la regularidad que autorizaría una restauración en la dirección del cultismo y el arcaísmo; más bien se caracteriza por la coexistencia de tendencias opuestas. Y el parentesco estemático entre P y los impresos, por otra parte, desanima (frente a lo que haría un estema tripartito en tres ramas independientes) a acoger ciertas formas, incluso raras, simplemente porque las comparten Z y P contra N. Parece más prudente abrigar la duda que *heremado* (1481, en P y los impresos) sea la forma del original, con una hipotética intertónica conservada, que colocarlo en el texto, desterrando al aparato *ermado* de N. Y, por la misma razón, no hay que corregir el helenizante *marturizados* de N (posible errata), frente a *martirizados* de P y los impresos (1337). Coincidencias curiosas entre P y los impresos, como la idéntica distribución de la doble solución en *no beatos*/*imbeatos* en 1364 y 1369, o la lección *mejor de no saber* de P en 1159, que parece trivializarse en los impresos (*mejor no saber*), frente a *mejor dessaber* de N, se explican teniendo en cuenta el subarquetipo α: el estema, en el caso de un texto con un perfil

lingüístico tan propio como el diálogo de Lucena, puede orientar también sobre ciertas particularidades para las cuales normalmente no sirve. Es el estema, en efecto, mirando la cuestión desde la perspectiva del acuerdo entre testimonios de ramas independientes, el que le da cierta garantía a formas como *cornio* (1113), *surgentes* (por *sergentes*, en 1427) y *ojifito* (1978), compartidas por N y P. El mismo colorido de la lengua de Lucena en N, y su (relativo) desteñimiento en P y más en los impresos, no invita a concederles al manuscrito de Palacio y Z con sus descendientes demasiada confianza.

Finalmente, para que el lector pueda tener una primera idea de la abundancia de latinismos e italianismos que presenta la lengua del diálogo de Lucena, ofrecemos a continuación la lista de las palabras comentadas en las notas de la edición de O. Perotti. Téngase en cuenta que las palabras no comentadas en las páginas anteriores no sufren alteraciones culturamente significativas en la tradición impresa de la obra. Al tratarse en muchos casos de términos que están sin documentar en español, o que tienen una documentación muy escasa o considerablemente más tardía, creemos que este listado representa también una herramienta de trabajo útil al historiador de la lengua y al editor de textos medievales y clásicos.

abisso 732
absentar 357
absolver 787
abstiner 1273
abundoso 1244
acostamento 547
acostar 158
acquirir 192
acquistar 822
actoridad 1421
adolesçençia 656
adolesçéntulo 92
adulterino 407
aére 2050
aferes 50
afluençia 296
aguardar 1362
aína 690
alahé 154
albarán 1179
alcavala 964
alcritán 410
alfaneque 565
alhora 380
alicaro 1013
almonada 969
altifazer 522
amaro 488
ambaxiador 1176
amplificar 697
ançellín 410
angioíno 440
animante 824
ánimo 209
angusta 723
anticámara 846
antier 436
aosadas 994
apesgar 747
aplazar 309
aportar 1315
aprobar 306
áquila 1902
aquilonal 810
árbor 719
aratro 397
ardido 864
aristotelo 53
armonía 1101
armónico 1938
armonista 714
arrodearse 237
arrodillar 1371
aseguir 100
asmar 715
áspido 1113
assiduo 1568
atender 237
atorçer 276
atrabar 58
augurio 1098
auripenado 349
austrial 1591
avarençia 1859
azereño 2132

baçile 205
balaxino 179
baldosa 1109
barahúnda 379
barcar 935
bastar 281
baxitornar 523
benivolençia 1054
benívolo 388
bigardo 1411
blandifazer 1055
boquirroto 628
briço 1141
briscoso 1052
broncha 968
brota 927
bruma 1590
buelta 1410

caboxida 1016
caçafatón 1998
caçafatonar 909
caçaroso 1223
caducar 1193
calamorrar 857
calar 472
calongía 1280
can 777
cañada 932
campejar 954
capaña 846
capdillo 949
capelo 1383
carambalado 567
caramella 854
caramillar 854
cárçer 1963
cargar 1778
carmesitar 1429
carroñar 941
caso 269
cavallerizar 543
cavalleroso 540
cayato 1325
çelsitud 9
célula 1565
çerco 1085
çernícalo 1311
çesáreo 17
çetrerizar 851
churriar 715
çibdadino 1592
çierno 927
çillero 1246
çiterior 1472
çivera 936
clamitar 944
clarificar 1246
claustrura 1534
clavero 1243
cleandrino 437
clemençia 2130
clemente 2130
coda 890
codiçilar 1356
cogitación 1567
coligar 1075
colodra 842
comblueço 16
commendar 21
comudar 1154
conçenar 344
conclusión 114
conder 1835
confación 1904
confalón 1432
congirar 737
consistir 1956
constante 2123
contenteza 938
continente 2121
continer 631
contornar 887
contrasistir 159
contristar 266
conumerar 915
cornado 1357
cornio 1113
coronista 44
coronizar 650
cosejar 427
cosser 1376
cota 1382
coxcorrón 1614
cualque 545
cubiculario 1426
cuestión 2128
cutiano 1493

dea 675
debda 1010
debellar 646
defectuoso 134
defundar 413
deificado 678
delectación 917
deliberar 289
denegar 218
depinto 1315
deplorar 1581
depopulado 1481
depositario 1266
deprender 789
derogar 1010
desarrante 857
desarrar 708
desastrado 269
desastro 559
desbardar 1480
descarmenado 2017
descarvar 2019
deservidor 318
desfazer 786
desguarnir 638
desnaturar 1392
dessaber 1159
destempre 1097
devenir 1870
deviar 275
dhilvanar 534
diálogo 29
diçiplo 980
diferir 500
discordado 6
disertíssimo 597
dissanto 1493
distrabar 44
diurno 1543
diviso 389
divo 301
do 28
dobla 1247

UAM Ediciones

domiçilio 2039
dotival 1402

efigie 1657
egregio 177
eguala 68
elemósina 1543
encallesçer 828
ensemble 858
entronesçer 1567
erecto 1145
ermado 1481
escaldar 850
escaramuçar 1562
escolta 841
esecutar 271
espelunca 1481
estandarizar 1432
estatuir 7
estilo 20
estragaçado 871
evolar 1964
expiar 233
extremar 1048

fabordón 1096
faldiçinto 677
fano 615
fantasear 380
fatiga 811
fausto 1401
feliçe 9
ferino 851
ferir 1446
fidançia 2087
fin 490
firmar 485
florear 167
fonda 856
fontanoso 804
forera 964
fornir 842
forteza 1073
fraire 1405
frémito 847
fronde 802
fronte 34
fruchiguar 839
fugar 420
furia 1314
furioso 863

garardón 36
gareapha 178
gargarizar 1435
generación 255
gentil 633
ginojarse 264
gótico 118
governalle 1876
granar 927
grandánime 704
grandanimidat 1528
grandifazer 722
grandiloco 1326
granqué 694
groso 21

haragán 662
harre 434
hascas 841
herrada 716
hético 1554
histographado 668
homezillo 2124
homre 278
hortera 842
humiliarse 1384
huxtiar 715

ibernada 853
ibernal 801
ignavo 659
illuminar 908
illustrar 1509
imbeato 769
imbel 1794
immanidad 966
immutable 1925
improbar 1236
inculto 1204
indistincte 173
indo 873
indubitado 1575
indurido 1151
inexpugnable 1456
infortunio 922
inglutir 1210
inhonesto 2005
inicuo 462
inobediente 1676
inquietar 1519
inquirir 460
insaçiable 87
inserto 807
insurgir 419
intestado 569
intolerable 558
invidia 123
invidiar 123
invidioso 123
iracundo 1325
irreverente 1675

jamás 366
judgar 187
justra 257
justrar 257

laborintio 1321
lampo 1083
langor 1077
lassado 1109
laudar 306
laude 306
lazrar 2113
legislator 885
letronizar 119
librar 1361
ligero 248
libello 32
libidinoso 849
livianés 890
longemente 186
lueñe 557
luminar 15

maçedo 1193
maçero 1380
machinar 495
machora 857
madama 1793
magnificar 1509
malenconía 914
manicalloso 677
mano 1042
mansuetud 33
mantenedor 25
mapamundo 1310
marrano 904
marrar 906
marrueco 857
marturizado 1337
maxcar 1778
mediánimo 591
mediçinar 1077
medio 988
melificado 1052
menosfazer 337
mercadero 1590
mintroso 312
miraglo 1396
miralle 1652
mirrauste 845
misericorde 2115
mochiguar 839
modo 89
molestia 1528
molesto 304
moral 41
morituro 1844
mote 109
motejar 1259
muelle 957
mufar 1203
muro 575

nebuloso 1491
noçente 283
notar 776
novelo 54
nozer 1854

oblada 1254
obligación 1009
ojifito 1978
olmedónico 868
oprimir 581
oprobrio 887
oropelado 312
ova 406

paçiente 1886
palenque 62
pálido 552
pámpino 803
panar 1052
panfarrear 610
paper 1460
papo 1346
parafrenero 1378
partícula 1037
particular 292
pasavante 1381
pássaro 334
patraña 1029
pedido 964
penar 889

perituro 1943
perlado 61
perleer 35
permaner 86
permolesto 488
pernochar 344
persano 872
persiano 443
persona 1385
perturbar 921
pescudar 1465
pesquerir 1461
picolumíneo 1510
pientino 1508
pihuela 1220
pimpollir 1142
plaçear 1216
plata 53
plebano 1249
plebe 1279
pluvia 1083
pocaminidad 322
pomposo 1326
pontífice 56
portante 1376
portátil 565
porvidar 579
potaje 844
potente 530
premorder 449
preponer 496
presallir 162
prestar 224
presonaje 264
présul 25
preterir 1039
primario 40
primo 1933
privado 364
probable 30
probeza 879
progenie 1650
prometer 1599
proprio 1148
prosupuesto 23
puntoso 773
quatinus 168
qui 89
quiebraojos 1022

rabaño 840
racha 1614
raído 757
ramal 1328
rapaz 1229
real 386
rebellarse 425
rebelle 867
recamo 852
recusar 1108
redarguçión 123
refarto 104
refeler 289
refutar 218
relogio 738
remorderse 664
remotarse 557
remoto 637
renegar 1634
renodar 789
reñer 623
repartimento 1251
repeçado 1278
repelo 59
repentir 93
reportar 1393
repretar 590
requiriente 290
rera 891
rescodarse 958
resonar 1402
restar 1586
retamo 235
reverendissimar 1368
revocar 1054
rey 212
rodar 939
rodete 909
romançar 126
roqueto 1287
rosada 849
rosilla 1377
rota 1085
rotar 732
roznar 1177
rugoso 2094
rumor 1544
rusticano 794

sacomano 657
sala 40
salariado 179
salticar 855
salva 449
samuscar 459
sapiente 1106
sçiente 2120
senetud 571
senil 833
señoreto 1522
señorizar 703
septa 1803
sepulcro 1513
silva 804
sincopado 1848
so 1185
sobarvar 629
sobrevienta 201
solevanto 1774
sopnolentos 1554
sostentáculo 543
sotechado 659
strillar 1777
sufragáneo 1292
superbido 2117
surcapuerro 652
surdo 1603
surgente 1427

tabernaclo 2087
tela 2
tema 663
témpora 1633
terreña 205
terrícola 812
testa 1383
testificar 1601
testimonio 216
thálamo 461
tigris 1113
tiramira 616
tiramnez 1236
tolerar 1887
tollesçer 1968
trabanca 565
transcurrir 1140
transitorio 723
trascordar 1120
trasloar 355
trastornamento 1798
tremer 316
tremolesçer 1568
tribo 903
triumphal 33
triumpho 33
trotero 1177
trujamán 1200
tufar 1203
turpe 335
turulú 855

umbra 659
uviar 510

vacar 1272
vantaja 692
valigia 1380
vanear 973
vasilla 177
velenado 1638
ventoso 890
venturero 28
vezar 1059
viçioso 1244
villançete 1229
virgilista 166
virilmente 641
vituperar 307
vituperio 665
vulto 378

xamuscar 459

yunque 223

ACERCA DEL VERBO BRINCAR, DE UNA PANTERA CON ALAS Y OTROS CASOS: PROBLEMAS EN LA EDICIÓN DE TEXTOS PICARESCOS

ROSA NAVARRO DURÁN
(Universidad de Barcelona)

A nadie se le escapa la dificultad que tiene la edición de una obra de la Edad de Oro y tampoco que lentamente, con la suma de ellas, se van logrando textos mucho más depurados. La superposición de varias generaciones de valiosos eruditos que fueron grandes trabajadores y sutiles lectores nos permiten tener a nuestro alcance textos en la forma que su creador les dio o muy cercana a ella. La madurez de la crítica textual ha contribuido a ello y a que conozcamos, al menos, las dificultades que entraña para la limpieza de un texto el que haya tenido una transmisión textual compleja, casi siempre al margen de la supervisión de su autor. Sabemos muy bien que no basta el cotejo de las ediciones, sino que tiene que ampliarse al de los textos de una misma edición. Y, sin embargo, tampoco es suficiente este minucioso trabajo porque algunas lecturas no pueden enmendarse con tal procedimiento al estar corruptas en todos los ejemplares.

No hay que entronizar el texto de la *princeps* como perfecto porque los cajistas lo han podido deturpar como tantos casos nos lo demuestran, ni tampoco hay que estar seguros de que el seguimiento minucioso de la transmisión textual permite ver esas deturpaciones y subsanarlas. El *ope codicum* es esencial, pero no hay que olvidar que sin *ope ingenii*, sin la labor inteligente del editor cuidadoso, no se pueden solucionar una serie de lecturas incorrectas, y, lo que es más grave, algunas ni tan siquiera llegan a detectarse. El sentido común suele

Edad de Oro, XXVIII (2009), págs. 249-268

ser un buen norte en este camino: lo que no se entiende tendría que subrayarse y convertirse en objeto de larga reflexión para el editor, y no resolverlo de las dos formas que solemos: con el silencio o, lo que es peor, con una nota aclaratoria que fuerza el significado de las palabras para darle al pasaje el sentido del que carece. Casi siempre la mejor ayuda, en esas situaciones, la ofrecen textos contemporáneos al editado.

Voy a exponer una serie de casos que me han salido al encuentro en mi labor de editora de novelas picarescas porque, viendo lo que sucede en cada uno de ellos, se podrá observar la dificultad que he mencionado y a la vez comprobar la importancia que tienen las lecturas de textos contemporáneos para detectar las incongruencias.

1. Lecturas incorrectas en el texto de *La vida de Lazarillo de Tormes*

Aunque el *Lazarillo* no sea una obra picaresca porque Lázaro, el pobre, víctima de miembros viciosos de la iglesia, no es un pícaro, sí es el modelo que siguen las novelas picarescas y, por tanto, lo incluyo en un epígrafe que habla de ellas; por otra parte, es donde siempre se le espera hallar, dada la condición de indeleble que tienen las etiquetas literarias. La muchas veces repetida lectura minuciosa del texto del *Lazarillo* (lo he editado dos veces) me ha llevado a ver algún error de lectura o de interpretación, pero no me había permitido detectar una clarísima errata que sólo he advertido editando otro texto: la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*. El pasaje tenía otro problema, y este había ocultado el primero; y de ninguna ayuda son para resolverlos las ediciones de 1554 porque las cuatro coinciden en la mala lectura.

1.1. *«El cual yo brincaba y ayudaba a calentar»*

Lázaro habla de su hermanito negro sólo para desembocar en el relato de la anécdota (que Alfonso de Valdés toma de Francisco López de Villalobos[1], el médico judío del Emperador) del miedo del niño a su padre negro por no haberse visto a sí mismo. Pero antes, traza una pincelada emotiva; voy a tomar el pasaje casi desde el comienzo:

> Yo, al principio de su entrada, pesábame con él y habíale miedo, viendo el color y mal gesto que tenía; mas, de que vi que con su venida mejoraba el comer, fuile queriendo bien porque siempre traía pan, pedazos de carne y, en el invierno, leños, a que nos calentábamos.

[1] F. Lázaro Carreter ya señaló la relación entre los dos textos aunque le dio un origen popular al cuentecillo: *«Lazarillo de Tormes» en la picaresca*, Barcelona: Ariel, 1972, págs. 108-9.

UAM Ediciones

> De manera que, continuando la posada y conversación, mi madre vino a darme un negrito muy bonito, el cual yo brincaba y ayudaba a calentar. Y acuérdome que, estando el negro de mi padrastro trebejando con el mozuelo…[2]

El trazo emotivo al que me refería está en la oración de relativo «el cual yo brincaba y ayudaba a calentar». Ya el editor que expurgó el *Lazarillo*, Juan López de Velasco, vio que el término «calentar» no tenía sentido y lo cambió por «acallar». Era muy posible que el cajista que compuso la primera edición, desaparecida, se hubiera equivocado al elegir los tipos (o al leer el texto) por tener tan cerca la palabra «calentábamos». En las ediciones de Medina del Campo, Alcalá de Henares y Amberes, hay grafías diferentes para la misma palabra en los dos lugares: figura en las tres «calentábamos» y, en cambio, «callentar»; sin embargo, en Burgos, las dos veces la palabra se escribe con una ele: «calentábamos» y «calentar».

José Caso González ya anotó el término diciendo: «Obsérvese que esta variante mejora mucho el texto, tanto que, más que corrección, parece la original, ya que el *brincar* a los niños, o mecerles rítmicamente en los brazos o acunarles, es cosa que se hace para que callen, y no para calentarles, por lo que parece que todos los demás textos están equivocados»[3].

Tanto Alberto Blecua como Francisco Rico, en sus ediciones, mantienen «calentar»; Rico remite a Covarrubias que dice: «Calentar en la cama… 'arroparse'»; y aclara el término anterior «brincar» remitiendo a la misma obra: «Las madres, para regalar a sus niños tiernos, suelen ponerlos sobre sus rodillas y levantarlos en alto, y esto llaman *brincarlos* (Covarrubias)»[4]. Aldo Ruffinatto acepta la lectura de López de Velasco y edita «el qual yo brincava y ayudava a acallar», que considera «lección auténtica», descartando como *facilior* la lección «calentar»[5].

En la biografía de santo Tomás de Aquino de las glosas de Hernán Núñez a las *Trescientas* de Mena, se lee: «...y que auía de amar mucho aquella cosa con que se suelen halagar a los niños quando lloran, significando que sería dado a los libros y a la sciencia porque, quando los niños lloran, suelen los *acallar* con algunos papeles o cartas o cosas semejantes»[6]. Como el relato

---

[2] Alfonso de Valdés, *La vida de Lazarillo de Tormes*, en *Novela picaresca*, *I*, ed. R. Navarro Durán, Madrid: Biblioteca Castro, 2004, pág. 6. En esta edición ya figura «acallar» en vez de «calentar».

[3] *La vida de Lazarillo de Tormes*, ed. crítica, prólogo y notas de J. Caso González, Madrid: Anejo XVII del Boletín de la Real Academia Española, 1967, pág. 64.

[4] *La vida de Lazarillo de Tormes*, ed. A. Blecua, Madrid: Castalia, 1979, pág. 93. *Lazarillo de Tormes*, ed. F. Rico, Madrid: Cátedra, 1987, pág. 17.

[5] *La vida de Lazarillo de Tormes*, ed. A. Ruffinatto, Madrid: Castalia, 2001, pág. 113. Véase su argumentación en Aldo Ruffinatto, *Las dos caras del «Lazarillo»*, Madrid: Castalia, 2000.

[6] Hernán Núñez de Toledo, *Las CCC del famosíssimo poeta Juan de Mena con glosa*, Sevilla: Joannes Pegnizer de Nurenberga y Magno y Thomas, compañeros alemanes, 1499, fol. LXXX.

UAM Ediciones

deja huellas en el texto del *Lazarillo*, como he demostrado[7], podría muy bien servir de referencia para el uso de *acallar* del pasaje.

Pero, junto a esta lectura incorrecta, hay otra que ha pasado desapercibida a todos los editores o, mejor dicho, que les ha obligado a forzar el sentido de la palabra para que se amoldara al contexto: «brincaba». Mientras Caso le daba el significado que debería tener en el texto, pero que no tiene («o mecerles rítmicamente en los brazos o acunarles»), Rico acudía, como he dicho, a la explicación que añadió Covarrubias como acepción al término y que íbamos a seguir otros editores. Milagros Rodríguez anota así *brincar*: «'dar saltos'; al adoptar aquí una función transitiva, significa que cogía en brazos al niño y lo impulsaba hacia arriba»[8], y en mi edición anotada decía: «*brincaba*: lo levantaba en alto»[9].

Fue la lectura de un texto muy cercano al *Lazarillo* la que me permitió darme cuenta del error y de que todos estábamos «obligando» a una palabra a tener un sentido que no tenía, porque le estábamos dando el significado de la que debería estar en su lugar. En 1542, en Salamanca, en las prensas de Juan de Junta se imprime la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de Sancho de Muñón, una espléndida e interesantísima imitación de *La Celestina*. Oligides, el criado de Lisandro que va a ser intermediario de sus amores, le cuenta cómo conoce a la familia de Roselia y puede, por tanto, entrar en su casa y hablar a la bella joven, de quien su señor se ha enamorado locamente:

> OLIGIDES. Señor, yo, cuando pequeño, fui paje de su padre que en gloria sea, y su madre quiéreme mucho; y por este amor y conocimiento, entro allá y salgo y hablo con Roselia, trayéndole a la memoria que, *cuando era niña, yo la brizaba, y con el trebejo la acallaba*, y con otras cosas de niñez con que los niños en aquella edad se suelen regocijar. Mira, pues, señor, si te puedo servir, y si hay lugar de cumplir lo prometido, que un día que otro, yo la tomaré sola aparte y le diré de ti por el mejor estilo que sepa.[10]

No hace falta decir que al instante me di cuenta del error del pasaje del *Lazarillo*, porque Oligides hacía con la niña Roselia lo mismo que Lázaro con su hermanito: brizarlo —y no brincarlo— para que se callara, claro está. ¿Qué significa *brizar*? Es lo mismo que *brezar* o *mecer*. Covarrubias en la palabra

---

[7] Véase Rosa Navarro Durán, *Alfonso de Valdés, autor del «Lazarillo de Tormes»*, Madrid: Gredos, 2004 (2ª ed.), págs. 217-27.

[8] Alfonso de Valdés, *La vida de Lazarillo de Tormes*, introd. de R. Navarro Durán, ed. y notas de M. Rodríguez Cáceres, Barcelona: Octaedro, 2006 (2ª ed.), pág. 163.

[9] Alfonso de Valdés, *La vida de Lazarillo de Tormes*, ed. R. Navarro Durán, Cuenca: Alfonsípolis, 2006 (2ª ed.), pág.76.

[10] Sancho de Muñón, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ed. R. Navarro Durán, Madrid: Cátedra, en prensa.

UAM Ediciones

brizo, que define como «la cuna en que mecen al niño para que se duerma», dice: «brizar el niño, mecerle. Lo más cierto es ser vocablo francés, *berceau*, el brizo, *latine incunabula*; berzer, el brizar o mecer el niño. Puede ser griego, del nombre *brephos*, *infans*, y de allí brezo *infantis cubile*». El *Diccionario de Autoridades* define así el término: «*brizar*: mecer y mover blandamente de uno a otro lado la cuna para que los niños de pecho se duerman. Fórmase del nombre *brizo*, que significa 'cuna'».

El error de componer «*brincava*» en vez de «*briçava*», que es lo que debía de figurar en el texto manuscrito, es muy fácil de imaginar. El cajista no vio la cedilla de la ce e interpretó que le faltaba la tilde a la i. La escena cambia por completo al poner la palabra adecuada. Ya no «vemos» a Lázaro haciendo brincar al niño para que se calentara, procedimiento violento y poco eficaz, por otra parte; sino a Lázaro meciendo al niñito para que no llorara. El pasaje ha recobrado su ternura porque se le ha quitado ese borrón lleno de violencia que le había dado la mala transmisión impresa del texto, aunque los editores nos habíamos ya esforzado en darle sentido, aunque fuera añadiendo una acepción a una palabra.

El autor de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Sancho de Muñón, era de Salamanca, y Alfonso de Valdés conocía muy bien la ciudad, como atestigua el texto del *Lazarillo*, porque posiblemente hubiera estudiado en su Universidad. Curiosamente se conserva una carta de Miguel de Unamuno a Ramón Menéndez Pidal, de 17 de diciembre de 1903, en donde le comenta el uso vivo de tal palabra: «Ayer supe al oír a mi criada *brezar* por acunar o mecer la cuna, que esa voz (brezar o brizar), que el *Diccionario de Autoridades* da como anticuado, es corriente en toda esta provincia»[11].

1.2. *La «jerigonza» del ciego*

Como es bien sabido, Lázaro comienza su aprendizaje vital con su amo el ciego; y la primera lección «práctica» que recibe es indicio de la crueldad del personaje. La burla que le hace aquel al niño, aprovechando su simpleza, su inocencia, y que culmina con la calabazada en el toro de piedra, se cierra con su primera advertencia: «Necio, aprende, que el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo». Y Lázaro advierte que, en efecto, le conviene «avivar el ojo y avisar». Cuenta luego cómo empiezan su camino y añade: «en muy pocos días me mostró *jerigonza*»[12].

Siempre se anota el término siguiendo la definición de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*: «lenguaje que usan los ciegos con que enten-

[11] *Epistolario inédito*, ed. L. Robles, Madrid: Espasa-Calpe, 1991, I, pág. 144.
[12] Alfonso de Valdés, *La vida de Lazarillo de Tormes*, ed. cit., pág. 8.

derse entre sí». Pero Lázaro nunca dice nada en esa supuesta jerga ni tampoco la usa el ciego en las palabras que reproduce el pregonero; por otra parte, no le hubiera servido de gran cosa al mozo saberla (caso de haber existido), porque Lázaro no es ciego ni convive más con ellos. De nuevo comprobamos que Covarrubias ha leído muy bien el *Lazarillo*, pero también que, cuando alguna palabra no encaja en ese texto, él le da la definición adecuada para que sí lo haga, o, mejor dicho, define algunas palabras a partir del significado que adquieren en el contexto del pasaje del *Lazarillo* donde están. El peligro no está en los errores de Covarrubias (bien conocidos además en sus peculiares etimologías), que estaba iniciando una labor; sino en sacralizar sus definiciones como fieles testimonios del uso en su tiempo de las palabras, sin tener en cuenta que puede equivocarse, como así sucede.

Otro texto, *Bocados de oro*, nos da la clave para ver que estamos dando un sentido erróneo al vocablo «jerigonza». Es un libro sapiencial, traducción del que compuso en árabe, en 1048-49, Abu l-Wafa al-Mubashshir ibn Fatik recogiendo *Máximas selectas y los dichos mejores*, como reza su título. La versión castellana se la supone escrita hacia la mitad del siglo XIII; fue impresa por primera vez en Sevilla en 1495; luego en 1510 en Toledo (que es la edición que cito), y por último en Valladolid en 1527.

En el capítulo XI, entre «los dichos y castigamientos de Sócrates, el filósofo», leemos: «El ánima es girigonza que no ha prescio; e el que no la conosce sírvese della en lo que le no conviene; e el que la conosce no se sirve della sino en lo que le conviene»[13]. Evidentemente no encaja con el texto el significado de jerga de ciegos ni tampoco «el dialecto de gitanos, ladrones y rufianes para no ser entendidos», como dice el *Diccionario de Autoridades*, ni el de galimatías ininteligible o «todo aquello que está oscuro y dificultoso de percebir o entender», acudiendo a la misma fuente.

Es otro diccionario el que nos llevará a la lectura correcta, el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de Joan Corominas y José Antonio Pascual; en él se nos señala la coincidencia de la palabra que significa «lenguaje incomprensible» o «lenguaje de malhechores» con el nombre de una piedra preciosa, jacinto o *jargonça*, que ya aparece en el *Lapidario* de Alfonso el Sabio, en 1250. Don Juan Manuel la menciona en el *Libro del caballero y del escudero*: «las [piedras] preçiosas son así commo carbúnculos et rubís et diamantes et esmeraldas [...] et girgonzas et estopazas et aliofares...»[14]; y Enrique de Villena en el *Arte cisoria*: «...guarnidas sus manos de sortijas que tengan piedras o engastaduras valientes contra ponçoña e ayre infecto, así como rubí e diamante

[13] *Bocados de oro*, Toledo: sucesor de Pedro Hagembach, 1510, fol. XVI.

[14] Don Juan Manuel, *Obras completas*, I, ed. J. M. Blecua, Madrid: Gredos, 1981, cap. XLV, pág. 105.

UAM Ediciones

e girgonça e esmeralda...»[15]. En el *Calila e Dimna*, también aparecen las «girgonças» en un contexto de enseñanza moral: «Ca es contado por nesçio quien pone en su cabeça el ornamiento de sus pies [et en los pies el de] la cabeça, et quien dagastona las *girgonças* en el plomo», y en seguida: «Et las *girgonças* non afruentan al que las lleva, et puédelas vender por grant aver»[16]. Esa piedra preciosa, la *girigonza* de *Bocados de oro*, no tiene precio para nosotros porque no sólo nos permite entender la imagen del alma como jerigonza, sino leer bien el pasaje del *Lazarillo*.

Pude verla gracias a otro fragmento del mismo libro, uno de los dichos y castigos de Protheus, el filósofo: «Si por ti pudieres llegar al saber que llegaren los antiguos, puna en leer los libros que dexaron atesorados e no seas tal como *el ciego que tiene girigonça en la mano e no vee la su fermosura*». Y en seguida, insiste en ello: «Si los sabios que fueron ante que nos no nos desconociesen estos thesoros ni nos abriesen estas puertas ni nos guardassen estas carreras, fincaríamos mucho menguados, e seríamos como *los ciegos que tienen el ajófar y no conoscen la su fermosura*»[17]. No hay duda alguna del significado de «jerigonza»: piedra preciosa; ni tampoco de su sentido figurado aplicado al saber: tesoro.

Volvamos ahora a lo que dice Lázaro: «y en muy pocos días me mostró jerigonza; y como me viese de buen ingenio, holgábase mucho y decía: —Yo oro ni plata no te lo puedo dar; mas avisos para vivir muchos te mostraré». No dice que le «avezó» o «vezó» jerigonza, sino que le *mostró*, verbo que usa también con la palabra equivalente: «avisos». Lo que le muestra el ciego a Lázaro es un tesoro, una piedra preciosa, «jerigonza», en sentido figurado: le da avisos, consejos para vivir; y la cita bíblica que dice el ciego se amolda perfectamente a ello: «No tengo oro ni plata; lo que tengo, eso te doy» (*Hechos de los apóstoles*, 3, 6). De tal manera que concluye, y con ello cierra el pasaje: «Y fue ansí, que, después de Dios, este me dio la vida y, siendo ciego, me alumbró y adestró en la carrera de vivir». El ciego, al modo del Salmo 32 (*Vulgata* 31, 8: «Yo te enseñaré y te instruiré en el camino que debes seguir; / seré tu consejero y estarán mis ojos sobre ti»), a pesar de ser ciego, ilumina su camino existencial. No le enseña la supuesta jerga de ciegos (no puede ser jerga de rufianes porque el ciego no lo es), sino que le muestra un auténtico tesoro: le da consejos para vivir al ver que el niño es «de buen ingenio».

---

15 Enrique de Villena, *Arte cisoria*, anotada por F.-B. Navarro, Barcelona, 1879, cap. III, pág. 18.

16 *Calila e Dimna*, ed. J. M. Cacho Blecua y M.ª J. Lacarra, Madrid: Castalia, 1984, págs. 132 y 133. En esta obra también se relaciona el saber con el tesoro: «…sabrá ende que avrá alcançado cosa que es más provechosa que los tesoros del aver. E sería atal commo el ome que llega a hedat et falla que su padre le ha dexado gran tesoro de oro et de plata et de piedras preçiosas, por donde le escusaría de demandar ayuda et vida», págs. 90-1.

17 *Bocados de oro*, ed. cit., cap. XXIV, fol. XLIIv.

UAM Ediciones

El pasaje tiene de nuevo una palabra —una pieza— que se lee erróneamente, que desconcierta el conjunto perfectamente trabado; en este caso no es un error en la transmisión del texto, sino la atribución equivocada del significado de una palabra a otra homónima, que seguramente por serlo dejó de usarse. Y otra vez un pasaje semejante en otro texto ha permitido «ver» lo que quedaba totalmente enmascarado.

1.3. *Una adición innecesaria*

Lázaro cuenta la vida de sus ocho o diez primeros días con su tercer amo el escudero: este iba a presumir por las calles, y el muchacho pedía limosna para que los dos pudieran comer. Comenta:

> Contemplaba yo muchas veces mi desastre, que, escapando de los amos ruines que había tenido y buscando mejoría, viniese a topar con quien no solo no me mantuviese, mas a quien yo había de mantener.[18]

Todos los editores seguimos la lectura de la edición de Alcalá: «no solo no me mantuviese»; y teníamos que haber advertido lo significativo que era la coincidencia de tres ediciones —Burgos y luego Medina del Campo, las más cercanas al original, y también Amberes— en la omisión de la negación tras «no solo»: «con quien no solo me mantuviese, mas a quien yo había de mantener».

Al editar el texto en el primer volumen de *Novela picaresca*, mantuve la enmienda a Burgos (texto en el que me basaba) siguiendo la edición de Alcalá; y ahora creo que la decisión fue errónea.

De nuevo otro texto me abrió los ojos, aunque en este caso para ver el error de la enmienda: fue *La ingeniosa Elena*, la fallida ampliación de *La hija de Celestina* de Alonso Salas Barbadillo. En la novela que añade en esa segunda versión de la obra se dan dos casos de «no sólo» con valor de «no sólo no»:

> 1) Admirábase Jacobo, y con razón, de ver que, en tanto tiempo, *no sólo hubiese* su dueño pedido al rey, para su persona, alguna merced que quedando perpetua en su casa la engrandeciese y enriqueciese más, *sino que antes*, habiéndole hecho su príncipe muchas mercedes y favores de oficio, se había echado a sus reales pies.
> 2) Por cierto, tú, señor, vives entre todos los hombres nacidos felicísimo, porque en todo este ancho y generoso reino de Nápoles eres tan bienquisto

[18] Alfonso de Valdés, *La vida de Lazarillo de Tormes*, ed. cit., pág. 35.

UAM Ediciones

> que *no sólo hay quien* te desee algún daño, *sino que*, *por el contrario*, reinas tan dueño y señor de las voluntades de todos, que ninguno andará contigo tan escaso que no haga su vida escudo de la tuya.[19]

Es evidente que la construcción puede tener valor negativo, equivaldría a «sólo no hubiese», «sólo no hay». En *La dama duende* de Calderón aparece con el mismo valor en una de las cartas que doña Ángela, como dama duende, escribe a modo de enigma a don Manuel: «A lo que decís del amigo, persuadido a que soy dama de don Luis, os aseguro que no sólo lo soy, sino que no puedo serlo»[20]. Y Fausta Antonucci, editora del texto, aporta numerosos testimonios en distintas obras de Calderón; por ejemplo: «Ya / no solamente me ofendo / de tu lealtad, pero antes / en la parte la agradezco», de *En la vida todo es verdad y todo mentira*, II, vv. 239-242[21].

Hay, por tanto, que seguir la lectura de Burgos, Medina y Amberes en el citado pasaje del *Lazarillo*, no caer en el error en que cayó Alcalá, y, por tanto, editar: «viniese a topar con quien no solo me mantuviese, mas a quien yo había de mantener».

2. Una fiesta que era siesta en el *Guzmán de Alfarache*

Francisco Rico, en «Ope codicum, ope ingenii» de *El texto del «Quijote»*[22], habla de la errata de *fiesta* en vez de la correcta *siesta*, en las bodas de Camacho (II-XX), que aparece en la edición barcelonesa de 1617 y permaneció siglos así. Y enseguida añade otro pasaje, en el que la propia *princeps* es la que seguramente tiene la confusión de la efe por la ese alta: «Porque cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí las fiestas muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer» (I-XXXII). Dice Rico:

> Para los segadores el tiempo de reposo por excelencia eran las dilatadas siestas del verano, no las fiestas: porque pocas podía haber durante el corto período de la siega junto a una venta, en nuestro caso, y porque, con la prisa del cosechar, los ordinarios solían dar licencia para no guardarlas. En todas partes era asimismo costumbre, como en la venta de Palomeque, entretener

[19] Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *La hija de Celestina*, en *Novela picaresca*, III, ed. R. Navarro Durán, Madrid: Biblioteca Castro, 2007, págs. 590-1.

[20] Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, ed. F. Antonucci, Barcelona: Crítica, 1999, segunda jornada, después del v. 1652, pág. 75.

[21] En las notas complementarias de la ed. cit. de *La dama duende*, pág. 229.

[22] Francisco Rico, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del siglo de oro*, Valladolid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Universidad de Valladolid, 2005, pág. 49.

> con «algún buen cuento» las siestas que no se dormían. Corregir el texto para que diga «se recogen aquí las siestas» es una conjetura con mejor apoyo que la de conservar la lección de la *princeps*.

En este caso la confusión gráfica es muy fácil, pero no lo es tanto la enmienda porque no sirve el cotejo de las ediciones, sólo es posible hacerlo *ope ingenii*; pero para eso hay que darse cuenta del error, y sólo una serie de lecturas minuciosas para ver si todas y cada una de las palabras están en su sitio quizá permitan llegar a descubrir el error.

Un caso semejante, incluso más claro gracias al contexto que desenmascara la errata, nos lo ofrece un pasaje del capítulo tercero del libro III de la primera parte del *Guzmán de Alfarache*:

> Una *fiesta* de los primeros días de septiembre, como a la una de la tarde, salí por la ciudad con un calor tan grande que no lo puedo encarecer, creyendo que quien me oyera pedir a tal hora pensara obligarme gran hambre, y me favorecieran con algo. Quise ver lo que a tales horas podía sacar, sólo por curiosidad.
>
> Anduve algunas calles y casas. De ninguna saqué más de malas palabras, enviándome con mal. Así llegué a una donde toqué con el palo a la puerta. No me respondieron. Batí segunda y tercera vez; tampoco. Vuelvo a llamar algo recio, por ser la casa grande. Un bellacón mozo de cocina, que debía de estar fregando, púsose a una ventana y echome por cima un gran pailón de agua hirviendo y, cuando la tuve a cuestas, dice muy de espacio:
>
> —¡Agua va! ¡Guardaos debajo!
>
> Comencé a gritar, dando voces que me habían muerto. Verdad es que me escaldaron, mas no tanto como lo acriminaba. Con aquello hice gente. Cada uno decía lo que le parecía: unos que fue mal hecho; otros que yo tenía la culpa, *que si no tenía gana de dormir, que dejara los otros dormidos*. Algunos me consolaron, y, entre los más piadosos, junté alguna moneda, con que me fui a enjugar y reposar.

Es evidente que no es una fiesta, sino una *siesta*, como cambié en mi edición de Biblioteca Castro[23]: el calor de la hora, la puerta cerrada, la reacción violenta ante su llamada y, por último, el reproche de no dejar dormir a la gente. Curiosamente es un error que se ha trasmitido en las ediciones modernas, pero que no figura en la de Sevilla, Juan de León, 1602 (la última revisada por Mateo Alemán): en el fol. 195^{v} se lee «una siesta de los primeros días de

[23] Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, en *Novela picaresca*, *1*, ed. R. Navarro Durán, Madrid: Biblioteca Castro, 2004, pág. 274-5.

UAM Ediciones

setiembre». Tanto la edición de Valbuena Prat[24], como las muy cuidadas de Francisco Rico[25] y de José M.ª Micó[26] ofrecen la lectura errónea, que no fue fácil de descubrir.

3. Panteras aladas en *La pícara Justina*

En todas las ediciones de *La pícara Justina* hay unas supuestas panteras con alas, que suprimí en la que preparé para Biblioteca Castro, donde puse la palabra *parlera* en vez de *panthera* o *epanthera*. Voy a justificar mi decisión.

En el libro segundo, capítulo segundo, número tercero («De los beodos burlados»), aparece la palabra *panthera* para designar a la fiera: «Y cuando fui a mi casa, llevé tras mí gran cáfila de gente de toda broza, especialmente niños y páparos, como *pantera*, que con el olor de su boca arrebata tras sí los animales, absortos tras su fragancia»[27]. El autor —a través de la palabra de su personaje— le da a la pantera el rasgo caracterizador positivo (la atracción que ejerce sobre los animales por el olor de su boca) que se le atribuye en los Bestiarios.

En el libro segundo, capítulo segundo, número primero («De la Bigornia burlada»), leemos:

> Dicen que cuando las alas de cualquier ave de rapiña se juntan a las del águila, con el poder y virtud de las del águila, se van pelando y consumiendo las de las otras aves, en especial las de *las pantheras* y las grullas. Así, ni más ni menos, viendo yo que las trazas de este avechuelo y grullo, que así se llamaba, se juntaban con las mías, tuve por cierto el apocar sus intentos y destruir sus estratagemas con mis astucias.[28]

Basta aplicar el sentido común para ver que no encaja la presencia de las panteras en tal contexto, donde se está hablando de una clase *de aves*, porque al hablar de esa propiedad de las alas del águila, dice «consumiendo la de las otras aves», y junta las grullas a esas sorprendentes —e imposibles— «panteras».

---

[24] *La novela picaresca española*, estudio preliminar, selección, prólogos y notas de A. Valbuena y Prat, Madrid: Aguilar, 1956, pág. 345.

[25] *La novela picaresca española*, ed. F. Rico, Barcelona: Planeta, 1967, pág. 372.

[26] Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, *I*, ed. J. M.ª Micó, Madrid: Cátedra, 2000, pág. 395. Y también perdura en la ed. Pablo Jauralde en *La novela picaresca*, Madrid: Biblioteca de Literatura Universal, 2001, pág. 318.

[27] Francisco López de Úbeda (Baltasar Navarrete), *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*, en *Novela picaresca*, *III*, ed. R. Navarro Durán, Madrid: Biblioteca Castro, 2007, pág. 191.

[28] *Ibid*., pág. 171 (donde he sustituido *pantheras* por *parleras*).

UAM Ediciones

En el libro tercero, capítulo primero («De la hermana perseguida»), reaparece la palabra refiriéndose a una clase de ave, y en ese pasaje se nos da la clave para ver que no está hablando de las *panteras*, sino de las *parleras*:

> Es ordinario [en] gente de condición villana perseguir las personas de buen entendimiento. A este propósito, pintaron los sabios a la villanía como *corneja* y a la nobleza como águila; y es la causa porque el águila es tan noble de condición como libre, y *la corneja* tan envidiosa como villana. Es de manera que *la corneja* siempre anda maquinando males al águila; tanto, que cuando más no puede, se le pone frontera al águila para hacerla gestos; mas ella, como reina, no estima por afrenta lo que hace una ave vil, vasalla suya, que es tan para poco, que, aun muerta, el águila puede comer y de hecho con sus alas come las suyas *y las de la epantera*.[29]

El texto tiene un doble error por la incomprensión del cajista: debe decir «come las suyas, las de la parlera», con la supresión de la conjunción coordinada. Las alas del águila no se comen a sí mismas como parece decir el texto; se deshace la ambigüedad precisando que ese posesivo «suyas» se refiere a las de la parlera antes mencionada, es decir, a las de la corneja parlera, porque este adjetivo se le aplica muy a menudo.

La enemistad entre águilas y cornejas la glosa Justina nada más empezar su relato; hablando de Perlícaro, dice:

> ...que aun el águila, según vemos, muestra su realeza y condicionaza hidalga en estar muy paciente y serena cuando la corneja se pone, papo a papo, a partir peras con ella, y aun a hacer de ella burla con visajes y ademanes, sin que esto gaste un adarme de su paciencia.[30]

En el texto de *La pícara Justina* aparece «parlera», aplicado, por ejemplo, a las mujeres (o a las niñas de los ojos, en juego verbal); así en el número segundo («Del melindre a la mancha») de la introducción general:

> Pero débome de engañar; sin duda fue que aquel bendito que me dio la saya había sido fraile novicio y, al dármela, no me habló por no quebrar silencio, si ya no es que las niñas de sus ojos —como niñas, en fin, *parleras*— me parlaron un montón de cosicas.[31]

---

[29] *Ibid*., pág. 392 (con la corrección de «*suyas y las de la epantera*» por «suyas, las de la parlera».
[30] *Ibid*., pág. 60 (lib. primero, cap. 1º, núm. 1).
[31] *Ibid*., pág. 40.

UAM Ediciones

Todo ello se entiende mejor si se va a la fuente de la enemistad entre los animales que seguramente habría manejado Baltasar Navarrete: la *Silva de varia lección* de Pedro Mejía. En la silva II, cap. XXXIX, se dice: «Assí como el águila, que assí como en la vida vence y sobrepuja a las otras aves, assí mismo también sus plumas, aunque ella sea muerta, gastan y comen qualesquiera otras plumas que con ellas se pongan»[32]. Y en seguida, en el capítulo siguiente: «El águila [...] por influencia del sol tiene otra admirable propriedad de ser muy temida y señora de las otras aves y tener la vista de más fuerça que otra ninguna y que sus plumas gasten y coman a qualesquiera otras que con ellas se junten»[33]. En la silva tercera, cap. IV, precisa Mejía el ave: «El águila tiene enemistad con el ánsar; tanto que, si ponen una pluma del águila entre muchas de ánsar, las destruye y come todas de polilla»[34].

Es evidente que las plumas del águila consumen las plumas de otras aves; la pantera no lo es y no tiene plumas, y además, por ser una fiera vista con agrado, no puede pasar a condición de víctima del águila, que es de otro orden animal. Mejía habla de las plumas del «ánsar» apolilladas por las del águila; Navarrete de las de la corneja, de la parlera.

Mejía nos da aún otro dato en el último capítulo citado: cómo el pellejo de la pantera se destruye si está cerca del de una fiera vil, la hiena; y curiosamente luego habla de la enemistad de la corneja y la lechuza: «La panthera teme tanto a la hiena, que se dize que se dexa matar sin deffenderse della; y, si el pellejo de la panthera se cuelga cabe el de la hiena, se pela y destruye. La enemistad de la corneja con la lechuza es tanta, que dize Aristótiles que se hurtan los huevos la una a la otra»[35]. El sentido común indicaba que la palabra «panthera» o «epanthera» era un error; y gracias a una obra leída por el escritor, la *Silva de varia lección*, se puede llegar al término oculto por la equivocación del cajista.

A veces, como ya indiqué al hablar de la palabra *fiesta* en el *Guzmán*, la confusión no tiene lugar al imprimirse el texto por primera vez, sino en la edición moderna, y no es siempre fácil verla. Así sucede con una fantasmal «Nise», que aparece una única vez en el texto de *La pícara Justina*: «Nise, mamolo en la leche»[36]; el texto de la primera edición dice claramente «mi fe», expresión que se repite en la obra: «Mi fe, pensamos que nos durara mucho el ser mandonas,

---

32 Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, I, ed. A. Castro, Madrid: Cátedra, 1989, pág. 804.

33 *Ibid*., pág. 809.

34 Pedro Mexía, *op. cit*., II, 1990, pág. 34.

35 *Ibid*., págs. 36-7.

36 *La pícara Justina*, I, ed. A. Rey Hazas, Madrid: Editora Nacional, 1977, lib. I, cap. segundo, núm. segundo, pág. 183. *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*, en *La novela picaresca*, ed. P. Jauralde, Madrid: Biblioteca de Literatura Universal, 2001, pág. 1077.

UAM Ediciones

y con esto, todo lo que se lloraba era de acarreo»[37]. Una mala lectura de un editor moderno puede fácilmente perpetuarse al pasar desapercibida; sólo se puede detectar si se mantiene la atención en la lectura minuciosa, cosa no fácil en obras densísimas y no del todo logradas como ese relato de Navarrete. Con razón decía Cervantes en *El viaje del Parnaso* del autor de *La pícara Justina*: «Haldeando venía y trasudando / el autor de *La pícara Justina*, / capellán del contrario bando»[38]; y además casi sin querer asociamos ese «haldear» de las faldas del capellán con el más famoso haldear de nuestra literatura: el de Celestina, caminando deprisa por la calle. Conocía bien Navarrete lo que llevaba entre manos la alcahueta.

4. Un revelador acento

La pícara Justina parece que se llama Justina Díez y siempre se ha editado así, pero en realidad su apellido no debe llevar acento y se pronuncia como un monosílabo: «Diez». Lo aseguran dos razones: los continuos juegos verbales que se hacen en el texto con él y el número diez, y además la medida de los versos en donde figura el apellido.

Cobran así sentido los juegos verbales siguientes: «Pero llamáronme Justina porque yo había de mantener la justa de la picardía, y *Diez*, porque soy la *décima* esencia de todos ellos, cuanto y más la quinta» («Del abolengo alegre»). «Bien le llamaron a él *Diego Diez*; *Diego Diez Mil* le pudieran llamar, pues en sólo él había la astucia y saber que pudiera hacer famosos a diez mil, y le pudieran cantar las mozas del mesón el cantar de Carmona, que dice: "Más valéis vos, Diego Gil, que otros cien mil"» («De la vida del mesón»)[39].

La propia Justina dice a sus hermanos: «—¿Qué sabéis vosotros si con esto granjearé yo un casamiento con que honre a mi linaje y sea nuestro mesón casa solariega y se llame la casa de los *Dieces* o de los *Justinos*?» («De la hermana perseguida»)[40]. Son además frecuentes expresiones suyas, o de otros personajes, como «pardiez», «vive diez», «juro a diez», que añaden matices al juego nominal del sobrenombre escogido.

El mejor testimonio de tal acentuación nos la dan los poemas, en los que se menciona al padre de Justina: «Diego Dïez desafió / a romance y a latín / a la muerte; ella venció. / Y al Diego Diez le metió / en un medio celemín» («De la muerte de los mesoneros»). Y si cabía la duda con el verso primero, la disipa

---

[37] Francisco López de Úbeda (Baltasar Navarrete), *op. cit.*, lib. I, cap. III, núm. III, pág. 121.

[38] Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. V. Gaos, Madrid: Castalia, 1974, págs. 155-6; cap. VII, vv. 220-2.

[39] Francisco López de Úbeda (Baltasar Navarrete), *op. cit.*, págs. 78 y 101.

[40] *Ibid*., pág. 390.

UAM Ediciones

la redondilla glosada: «Que a Diego Diez, mesonero, / le acabe un medio, es muy justo» («De la muerte de los mesoneros»). Y confirma la lectura otro verso de la octava de consonantes hinchados: «La gran Justina Diez, que con gran pompa»[41].

5. Las palabras inventadas y su lógica

En el texto de *La pícara Justina* («Del fisgón medroso»), se juega con el nombre «Perlícaro»:

> Llámase *Perlícaro*, a contemplación de una su doña Almirez, que, por el gran concepto que concibió de sus buenas partes, le llamó *Perlícaro*, dándole nombre de perla por su hermosura y el de Ícaro por la alteza de su redoma[da] sabiondez. Mejor me parece a mí que fuera denominarle *Perpícaro*, de que en ser murmurador de ventaja era perro ladrador (que el perro símbolo fue de la murmuración por el ladrar, como de la lisonja por el lamer), y en el trato era pícaro, y de uno y otro se venía a hacer la quimera de un *Perpícaro*. Mas pase, que esto de dar nombres jacarandinos es pintar como querer.[42]

En el texto figura siempre *Perlícaro*, que mantienen todos los editores; pero no tiene sentido el juego verbal, el cambio que sugiere la Pícara, si no se modifica la palabra; y como ella lo justifica hablando del perro como «símbolo de la murmuración» y por el trato de pícaro, nos señala el camino para llegar a la palabra nuevamente creada: *Perpícaro*.

No es la única palabra que inventa Justina (o Navarrete por su boca); y tal vez tenga otra invención una nueva errata, pero no la corrijo porque no provoca confusión alguna y podría yo pecar de exceso de celo. Es el término *ciliebra*, que quizá debería ser *cilebra*:

> No digo yo saya, pero, a poder de miel ceotera, entraremos en tantas mudas, que mudemos el pellejo como la culebra o *ciliebra*, que así la llaman unas benditas de mi barrio, que llaman a las zapatillas, *daifas*; [...] al culantro, *cilantro*; a las turmas del carnero, *hígado blanco*, y usan otros nombres a este tono.[43]

---

41 *Ibid*., págs. 109, 115 y 185.
42 *Ibid*., pág. 54 (lib. primero, cap. 1º, núm. 1).
43 *Ibid*., pág. 43.

Lo lógico es que si esas damas llaman *cilantro* al *culantro* (amparándose en una posibilidad de pronunciación de esta voz, que les permitía evitar decir *cul*), la palabra *culebra* pase a ser *cilebra*; pero, como más adelante se les llama a ellas *ciliantristas*[44] en lugar del esperable *cilantristas* (de *cilantro*), no me he atrevido a modificarlo. Esas damas —de las que se burla Justina— no hacen más que poner en práctica una de las enseñanzas del *Galateo español*:

> Deve también el discreto gentilhombre procurar que sus palabras sean castas y honestas y biensonantes; quiero dezir, que tengan buen sonido, buena voz y buena significación, porque hay algunas palabras que lo son en el significado, y no en el sonido, como quando dizen: «fuese reculando atrás» por dezir: «fuese retrayendo».[45]

6. Tres lecturas dudosas en *La vida del Buscón*

a) *ceja/caja*

En el magnífico pasaje de la olla con tocino del dómine Cabra, en donde se mezcla exhibición de hidalguía y avaricia, hay una palabra que varía según las ediciones: es la curiosa *ceja*, que generalmente se ha visto como *caja*:

> Y prosiguió siempre en aquel modo de vivir que he contado. Sólo añadió a la comida tocino en la olla, por no sé qué que le dijeron un día de hidalguía allá fuera. Y así, tenía una *ceja* de hierro, toda agujerada como salvadera; abríala y metía un pedazo de tocino en ella que la llenase, y tornábala a cerrar y metíala colgando de un cordel en la olla para que la diese algún zumo por los agujeros y quedase para otro día el tocino.

En *C* figura *cajeta*; en *S salvadera*; y *B* coincide con *E*, la primera edición, en la lectura *ceja*. Fernando Lázaro Carreter dice:

> Las variantes de *C* y de *S* (salvadera) revelan que su modelo ofrecía una lectura dudosa, *ceja* probablemente. La coincidencia *BE* debería movernos a introducir *ceja* en el texto crítico, pero no nos decidimos a ello, faltos de apoyo lexicográfico. Proponemos, pues, la corrección *caja* —que aparece en M1648— con reservas.[46]

---

[44] En el lib. segundo de la segunda parte, cap. 2º, núm. I, «De la del penseque»: «Y aficioneme más a su cántaro que a otro por ser el más enjaguado, o enaguado, como dicen las ciliantristas», pág. 224.

[45] Lucas Gracián Dantisco, *Galateo español*, ed. M. Morreale, Madrid: CSIC, 1968, pág. 167.

[46] Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón llamado don Pablos*, ed. crítica de F. Lázaro Carreter, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1980, pág. 42.

Fernando Cabo mantiene el término *ceja*, que no glosa; y comenta así la decisión de Lázaro Carreter: «La reserva de Lázaro obedece a que, al incluir "caja", lectura no respaldada por ninguno de los testimonios fundamentales, en su texto crítico, transgrede uno de los criterios adoptados: "Si *C*, *S* y *E* brindan lecturas distintas entre sí, se prefiere la o las que coinciden con *B*"»[47]. Otros editores, como Ignacio Arellano[48] y Milagros Rodríguez[49], han seguido la lectura de *caja*; en cambio, Pablo Jauralde se inclinó por modificar la palabra en *reja*[50].

En mis dos ediciones del texto[51], he mantenido la lectura *ceja* de B y de la primera edición. La palabra *ceja* aparece en otro pasaje del texto: «Yo, que vi que de la camisa no se vía sino una ceja...», II-v. Ese fino listón permite, hecho recipiente, mantener la ironía: lo agujerea al modo de salvadera (los agujeros tienen que ser, por tanto, muy pequeños), y mete «un pedazo de tocino en ella que la llenase». Llenar tal recipiente exige muy poco tocino; si no, sería un verbo impropio para el dómine Cabra; y la palabra *caja* que eligen algunos editores hablaría de una excesiva generosidad del avaro, cosa impensable.

La «ceja» es un listón; dos textos de principios del siglo XVII dan testimonio de ese significado: García de Llanos, en *Diccionario y maneras de hablar que se usan en las minas* (1609): «Cuando esto se va haciendo, se descubre en el suelo de la puruña, por la parte más adentro de ella, una ceja plateada o lista que es el azogue y plata». Y en la *Tercera parte de la Historia de la orden de San Jerónimo* (1605) de fray José Sigüenza: «y un albañir, para que ponga la piedra en el sepulcro o cexa del altar, donde se han de poner las reliquias»[52]. Diego de Sagredo usa la palabra con tal acepción de forma habitual en *Medidas del romano*, el primer libro de arquitectura español: «Pero la moldura de la cabeça, que propriamente se dize ceja de la coluna [...] La formación de la ceja, si quier moldura alta, harás assí»[53].

En este caso, pues, la palabra que estaba en el manuscrito *B* —base de las ediciones actuales— y en la primera edición es la que ofrece una lectura adecuada

---

47 Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, ed. F. Cabo Aseguinolaza, Barcelona: Crítica, 1993, pág. 232.

48 Francisco de Quevedo, *Historia de la vida del Buscón*, ed. I. Arellano, Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1992, pág. 79.

49 Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, ed. M. Rodríguez, Barcelona: Octaedro, 2001, pág. 89.

50 Francisco de Quevedo, *El Buscón*, ed. P. Jauralde, Madrid: Castalia, 1990, pág. 98. Y dice en nota: «Las copias leen "cajeta" (C), "salvadera" (S) y "ceja" (E). Lázaro propone la enmienda (de la ed. de 1648) "caja". Parece mucho más sencillo leer como yo lo hago».

51 Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, en *Novela picaresca*, II, ed. R. Navarro Durán, Madrid: Biblioteca Castro, 2005, pág. 16. Y Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, ed. R. Navarro Durán, Barcelona: Edebé, 2008, pág. 82.

52 Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. http://www.rae.es, 25/7/2008.

53 Diego de Sagredo, *Medidas del romano*, Toledo: Remón de Petras, 1526; ed. facsímil, Valencia: Albatros Ediciones, 1976, fols. 13r-v.

para el pasaje; lo que sucede es que la acepción utilizada no es la más frecuente hoy (aunque sigue viva, como recoge el Diccionario de la RAE).

b) *alcotín*/*alcofín*

En el capítulo II del libro III, ya ingresado en el colegio buscón, Pablos sale en compañía de don Toribio a su tarea por las calles madrileñas. Cuenta: «Pasamos adelante y, en una esquina, por ser de mañana, tomamos dos tajadas de *alcotín* y agua ardiente de una picarona, que nos lo dio de gracia después de dar el bienvenido a mi adestrador», y poco después añade: «En esto estábamos, y dio un reloj las doce; y como yo era nuevo en el trato, no les cayó en gracia a mis tripas *el alcotín*, y tenía hambre como si tal no hubiera comido»[54]. En el primer caso, en S y en la primera edición aparece, en vez de *alcotín*, la palabra *letuario* (especie de mermelada que sirve a veces como purga), y en el segundo, *letuario* sólo está en la edición.

La palabra *alcotín* no está documentada en texto alguno; la cambio en *alcofín*, otra forma de *cofín*, cesta donde se ponen higos, dátiles o pasas, que aparece en la misma obra: «vi una confitería y en ella un cofín de pasas sobre el tablero»[55]. El *Diccionario de Autoridades* recoge la palabra *alcofa* y la define como «lo mismo que espuerta», es decir, «cofín» o «cofina» o «cofino»: «género de cesto, espuerta o canasto hecho de esparto, miembres o madera». Si existía *alcofa* con el artículo árabe (como precisa *Autoridades*) y *cofa*, término que usa Jerónimo de Pasamonte[56], es lógico que también se utilizara *alcofín* con el mismo sentido que *cofín*.

Así tiene sentido lo que dice el texto: Pablos come dos tajadas de fruta confitada (tal vez diacitrón al modo de Calisto en *La Celestina*), que están en el cofín que tiene la picarona, acompañando al agua ardiente que les ofrece, de tal forma que a las doce le parece que no ha comido nada, como es normal.

c) *escarbar*/*escarrar*

Enseguida, en el mismo pasaje del *alcotín*/*alcofín*, los dos buscones adoptan la actitud del disimulo:

> Mi amigo iba pisando tieso y mirándose a los pies. Sacó unas migajas de pan que traía para el efecto siempre en una cajuela, y derramóselas por

[54] Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, en *Novela picaresca*, II, ed. cit., págs. 82-3, donde aún editaba *alcotín*; en la ed. de Edebé, lo modifiqué en *alcofín*.

[55] *Ibid*., pág. 34.

[56] Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. http://www.rae.es, 29/7/2008.

> la barba y vestido, de suerte que parecía haber comido. Ya yo iba tosiendo y escarrando por disimular mi flaqueza, limpiándome los bigotes, arrebozado y la capa sobre el hombro izquierdo, jugando con el decenario, que lo era porque no tenía más de diez cuentas. Todos los que me vían me juzgaban por comido y, si fuera de piojos, no erraran.[57]

Los tres manuscritos dicen: «ya yo iba tosiendo y escarbando por disimular mi flaqueza», y esta lectura ha dado lugar a convertir el pasaje en una doble imitación de la actitud del escudero del *Lazarillo*: «Y por lo que toca a su negra que dicen honra, tomaba una paja, de las que aun asaz no había en casa, y salía a la puerta escarbando los que nada entre sí tenían»[58]. Como anota Cabo Aseguinolaza el término *escarbando*: «hurgando en la dentadura con un palillo o mondadientes. Es uno de los motivos más célebres en torno a los hidalgos empobrecidos, aunque sean falsos o chanflones»[59].

Pero no tiene sentido en este contexto el término «escarbando», porque no parece que sea compatible el toser con el escarbar los dientes, ni tampoco que esa acción, que es pura exhibición de haber comido, se una a la tos «para disimular» la flaqueza de Pablos. El propio texto del *Buscón* nos da la solución y permite restaurar la palabra que escribiría Quevedo; no hay más que leer un fragmento del martirio alcalaíno que sufre el criado por nuevo y sin dinero: «Comenzaron a escarrar y tocar al arma, y, en las toses y abrir y cerrar de las bocas, vi que se me aparejaban gargajos»[60].

En *B* se lee el correcto *escarrar*, mientras en *C* y la primera edición también dicen *escarbar*, lectura que siguen Lázaro Carreter y Jauralde. En *S* figura «comenzáronse a descarar», claro error. Cabo acepta la lectura de *B* y le da la acepción de «esgarrar». Corominas y Pascual registran en su *Diccionario crítico etimológico* la voz *desgarrar* (con variante *esgarrar*) en el sentido «arrancar flema, escupir». Y, en efecto, en el ms. I. 28 de la Biblioteca de El Escorial, sobre *Fiebres*, se dice: «por eso la natura ayúntase e empuja fuera aquella materia de aquellos lugares do está con tose e con *escarreamiento* [...] Mas a las veces se acontece que, en el comienzo de la enfermedad, el enfermo *escarra* alguna escopetina», fol. 63^{v}[61]. Escarrar o escupir se une siempre a toser; y es, por tanto, la palabra *escarrar* la que conviene a los dos pasajes.

---

57 Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, en *Novela picaresca*, II, ed. cit., pág. 83.

58 Alfonso de Valdés, *op. cit.*, pág. 36.

59 Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, ed. F. Cabo Aseguinolaza, pág. 161.

60 Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, en *Novela picaresca*, II, ed. cit. pág. 26.

61 Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. http://www.rae.es, 16/11/2004.

UAM Ediciones

En la jornada XV de los *Coloquios de Palatino y Pinciano* de Juan de Arce de Otálora, dice Pinciano: «Y en dando el reloj la primera badajada, comienzan a levantarse y escupir y toser y sonarse»[62]. Ese «escupir» es el «escarrar» del texto de Quevedo.

Al corregir esa errata, no queda más remedio que borrar la asociación con el gesto del escudero del *Lazarillo* porque Pablos no se escarba los dientes. El escudero sí se sacude migajas, pero no lo hace tampoco con la finalidad «teatral» del caballero chanflón: «mi amo comenzó a sacudir con las manos unas pocas de migajas, y bien menudas, que en los pechos se le habían quedado» (sucede tras acabar con fieros bocados el trozo de pan que le ha dado Lázaro)[63]. No estaba, pues, Quevedo imitando el *Lazarillo* en este pasaje concreto.

7. Final

Editar un texto es una tarea paciente, laboriosa, que exige grandes dosis de sentido común para descubrir la pieza que no encaja, la palabra que no tiene sentido. A menudo otros textos contemporáneos de la obra editada pueden iluminar el camino que lleva a la palabra correcta, o a veces el propio texto tiene otro pasaje que permite entender lo sucedido en el estragado y así enmendar el error. Es, por supuesto, muy importante el cotejo de manuscritos, de ediciones, pero a veces no lleva a advertir ni a solucionar, por tanto, algunos errores del texto. De alguna forma tal conclusión lleva a subrayar lo esencial que es la labor del editor, que debe aplicar toda su atención e inteligencia para ver dónde chirría el texto y por qué.

[62] Juan de Arce Otálora, *Coloquios de Palatino y Pinciano*, II, ed. J. L. Ocasar, Madrid: Biblioteca Castro, 1995, pág. 1214.

[63] Alfonso de Valdés, *op. cit.*, pág. 30.

UAM Ediciones

TEXTO Y EDICIÓN EN LOS ORÍGENES DEL AUTO SACRAMENTAL

MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO
(UNED-Madrid)

El presente trabajo se sitúa en la línea de otros ya realizados por mí sobre la transmisión de la obra dramática en el siglo XVI, el texto del *Códice de autos viejos* o la imprenta y el teatro primitivo[1]. Continuando esa línea de investigación y esa preocupación por editar el teatro antiguo y en particular el religioso, es mi propósito ahora exponer algunas consideraciones sobre la transmisión y edición del auto sacramental.

De los más antiguos testimonios de un teatro sacramental, los que podríamos llamar proto-autos, poco sabemos, pues sólo nos han quedado escuetas noticias documentales y apenas algún título, tal como ocurre con los autos toledanos de fines del XV o con los *abtos* de pastores de Lucas Fernández. El *Auto de San Martín* de Gil Vicente, interesantísimo por tantos conceptos, plantea los problemas dentro de la obra vicentina y, aunque representado en 1504, no sería editado hasta 1562 en la famosa *Compilaçâo* preparada por Luis Vicente.

Cuando el género del auto comienza a desarrollarse activamente, en torno al segundo cuarto del siglo (entre 1520 y 1525), las obras que conocemos se

[1] «Algunas consideraciones sobre la transmisión de la obra dramática en la primera mitad del siglo XVI», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1996, págs. 107-19; «La transmisión textual del *Códice de autos viejos», en La edición de textos, Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Londres: Tamesis Books, 1990, págs. 377-84; «La imprenta y el primitivo teatro castellano: el papel del corrector», ed. P. Botta, *Filologia dei testi a stampa (Area Iberica)*, Modena: Mucchi Editore, 2005, págs. 15-23.

Edad de Oro, XXVIII (2009), págs. 269-284

refieren todavía a un ámbito privado y su forma de transmisión es el manuscrito. Así la anónima *Farsa del Santísimo Sacramento*, compuesta en 1521 por un joven estudiante durante unas vacaciones, a instancias de un superior a quien la dedica, para que pueda ser representada «el día de Corpus Christi en presencia del Santíssimo Sacramento»[2]. La perdida *Farsa sacramental* de Hernán López de Yanguas, que al parecer se hallaba en el famoso tomo facticio desaparecido de la Biblioteca de Menéndez Pelayo[3] y de la que dejó una breve descripción y resumen Emilio Cotarelo[4], plantea muchos problemas y no es el menor el de su supuesta edición en Burgos en 1520. No parecen trascender ese ámbito de lo privado y el manuscrito las representaciones del toledano Sebastián de Horozco, conservadas junto con sus poesías en un cancionero manuscrito de la Biblioteca Colombina[5]. Repartidas entre la capilla privada de los Duques de Feria en Zafra y la catedral y la plaza pública de Badajoz, estarían las no menos de diez farsas que Diego Sáchez escribió expresamente para la fiesta del Corpus, que hasta 1554 no rescataría su sobrino para la imprenta.

La gran avalancha de materia sacramental se produce al mediar el siglo, cuando el espectáculo del Corpus se institucionaliza y es impulsado desde los poderes eclesiásticos y civiles por cabildos y ayuntamientos. Por entonces sabemos que se representan gran número de autos en ciudades como Toledo (cuatro autos y una farsa y otros dos en la octava), Sevilla (cuatro autos), Madrid (tres autos en 1574). Se produce también entonces una sorprendente proliferación de representantes, de actores, que, procedentes de la pura afición piadosa y de los gremios, pasan a profesionalizarse[6]. Éstos, los representantes, ofrecen a los

---

[2] Manuel Serrano y Sanz, «*Farsa sacramental* compuesta en el año 1521», *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, 10 (1904), págs. 67-71 y 447-50; Fernando González Ollé, «La *Farsa del Santíssimo Sacramento*, anónima, y su significación en el desarrollo del auto sacramental», *Revista de Literatura*, 35 (1969), págs. 127-65; Gregorio Bartolomé Martínez, «La *Farsa del Santísimo Sacramento* (1521). Una lección de catecismo a través de los himnos eucarísticos», en J. Espejo Surós y J. G. Maestro, *Teatro religioso y corrientes de espiritualidad en tiempos de Hernán López de Yanguas*, Vigo: Academia del Hispanismo, Biblioteca de Theatralia, 2007, págs. 27-44.

[3] Véase Joseph E. Gillet, «Tres pasos de la Pasión y una Égloga de la Resurrección (Burgos, 1520)», *PMLA*, 47 (1932), págs. 949-80.

[4] E. Cotarelo y Mori, «El primer auto sacramental del teatro español y noticia de su autor, el Bachiller Hernán López de Yanguas», *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, 6 (1902), págs. 251-72; también F. González Ollé (ed.), *Fernán López de Yanguas. Obras dramáticas*, Madrid: Espasa Calpe, 1967.

[5] Jack Weiner (ed.), *El 'Cancionero' de Sebastián de Horozco*, Berna: H. Lang, 1975.

[6] En una relación publicada por Mercedes de los Reyes extractada de documentación sobre el Corpus sevillano se ve muy bien ese proceso de transformación del actor aficionado gremial al profesional: «Alonso de la Vega, calcetero, 1560; (Juan de Figueroa, clérigo presbítero, 1560-62); Luis de Cerdeña, platero, 1561; Diego de Berrio, sastre, 1570; Juan de Salazar, dorador, 1571; Alonso Rodríguez, farsante, 1575; Pedro de Saldaña, representante, 1576, etc», Mercedes de los Reyes Peña, «El teatro religioso del

UAM Ediciones

ayuntamientos, para que señalen y elijan, cantidad de autos que pueden representar, como hace un Cristóbal de Mendoza al concejo de Carmona en 1563, según documento publicado por Mercedes de los Reyes. Mendoza, tejedor de oficio y habitual partícipe de las fiestas del Corpus de la villa, insta al concejo para que se le contrate en estas de 1563, ofreciendo un total de trece autos que puede representar, unos mejor que otros: «La degollación de San Juan Baptista, El juicio de Salomón, Quando abaxó Cristo del çielo a salvar al género humano, El espital de la paz, Quando David enbió a las batallas a Ulías por gozar de Bersabé. Después de estos, los que mejor me atrevo a hazer es: El destierro de Agar, La vida de san Cristóbal, Una justa del Santo Sacramento…»[7].

De la mayoría de esos autos no conocemos más que el título, que es lo que suele figurar en los contratos. Pero hubieron de ser cientos de piezas las que se representaran. Entre las pocas conservadas, se cuentan las recogidas en el llamado *Códice de autos viejos*, magna compilación que, como he tratado de mostrar en otro lugar, ofrece todas las características de ser uno de aquellos repertorios allegados por los representantes[8]. De características similares, aunque de menor extensión, es el conocido como *Códice de 1590*, Ms. 14864 de la Biblioteca Nacional de España. Es un códice que contiene once autos sacramentales, unos alegóricos y otros historiales (sobre la degollación de san Juan Bautista, el rescate del alma, la conversión de san Pablo, los amores del alma, el castillo de la fe, la historia de los Reyes Magos, el nacimiento y vida de Judas), y una *Comedia de los famosos hechos de Mudarra*. Parece copiado a una sola mano, quizá en 1590 como reza la fecha que encabeza la primera hoja: «Año 1590», pero la *Comedia octava y auto sacramental del testamento de Christo* (105v-116v) está fechada en 1582 y la citada de Mudarra en 1583. La disposición del texto, con copia seguida de las piezas y con indicaciones como «aquí se hace entremés», «aquí se van y avrá entremés», aparte acotaciones escénicas, separación de jornadas y elenco de personajes, lo caracterizan como un repertorio teatral dispuesto para que sus obras puedan ser señaladas y representadas[9].

---

siglo XVI y sus distintas manifestaciones. Estado de la cuestión», en *Teatro religioso en la España del siglo XVI* (Seminario de la Casa de Velázquez, Madrid, 22-23 de noviembre de 2004), *Criticón*, 94-95 (2005), págs. 9-32.

7 *Ibid*., págs. 14-5.

8 M. Á. Pérez Priego (ed.), *Códice de autos viejos (Selección)*, Madrid: Castalia, 1988.

9 Alice B. Kemp (ed.), *Three Autos Sacramentales of 1590. La degollación de Sant Johan. El Rrescate del Alma. Los amores del Alma con el Príncipe de la Luz*, Toronto: University of Toronto Press, 1936; Vera Helen Buck (ed.), *Four Autos Sacramentales of 1590. Sacramento de la Eucaristía. La Conversión de Sant Pablo. El Castillo de la Fee. El Testamento de Christo*, Iowa: University of Iowa, 1937; Carl Allen Tyre (ed.), *Religious Plays of 1590. Comedia de la Historia y Adoración de los Tres Reyes Magos. Comedia de Buena y Santa Doctrina. Comedia del Nacimiento y Vida de Judas*, Iowa: University of Iowa, 1938.

La inmensa mayoría de las obras de este teatro sacramental, como vemos, se produjeron y transmitieron de forma manuscrita. Frente a otros temas del teatro religioso, como el de Pasión y, en menor grado, el de Navidad, que fueron objeto al menos de la atención del pliego suelto y esporádicamente merecieron el favor de la imprenta, quizá como literatura espiritual, a veces con grabados, el sacramental tuvo un carácter más efímero, pues se trataba de obras con escasas pretensiones de autoría y perdurabilidad.

Los representantes las recogen muchas veces de un fondo colectivo y prácticamente anónimo, de títulos y obras reiteradas en la tradición y costumbre, tal vez encargadas a clérigos, maestros de retórica o poetas espirituales, quienes a su vez han podido limitarse a actualizar y reelaborar textos más antiguos. A base de ese material de acarreo, de copias manuscritas, los autores de compañías elaborarían su repertorios teatrales, que presentan a los cabildos y concejos para que les indicaran cuáles representar y sobre las que formalizar sus contratos. En este circuito creado entre autor, compañía de actores y ayuntamiento, no aparece para nada la imprenta, ni los autos llegan nunca a ser editados. Pero no por las razones que, por ejemplo, andando el tiempo no se editarán los autos sacramentales de Calderón, para los que el Ayuntamiento de Madrid, que los ha comprado, no da autorización de impresión. Obviamente la categoría literaria de estos nuestros autos viejos no despertaba ese celo por parte de los patronos y mantenedores. Ni tampoco a los escritores anónimos ni a las compañías les interesaba poner en letra de molde aquella materia cuasi patrimonial. El mismo auto, a cuyo título aludían los contratos de manera muy genérica, podía valer para distintos lugares y temporadas, si acaso con algún ligero retoque.

Interesante es a ese respecto la figura del *retocador*, el miembro de la compañía que, más que escribir autos u otras piezas teatrales, los retoca, los prepara literariamente para la presentación y la representación. Sabemos que los había en varias compañías en la década de 1580 a 1590. En la compañía de Mateo Salcedo, su yerno Lope de Avendaño, con estudios en Salamanca, hizo de abastecedor de comedias. En la de Alonso de Cisneros, Alonso del Castillo componía comedias, autos y carteles en 1594. En 1574, con Jerónimo Velázquez se contrata Pedro de Espinosa para representar y para «decorar cualesquier letras y dichos que se hayan de hacer». De estos primeros que pusieron las comedias en estilo, como ha estudiado Agustín de la Granja, es también Pedro Díaz, quien para el Corpus sevillano de 1587, en la compañía de Velázquez, hizo la comedia del rosario. Y hasta es probable que el propio Lope de Vega se enrolase con quehaceres parecidos en la compañía de Baltasar de Pinedo, siguiendo a Micaela de Luján[10].

[10] Véase Agustín de la Granja (ed.), *Lope de Vega, El bosque de amor* y *El labrador de la Mancha*, Madrid: CSIC, 2000.

UAM Ediciones

No sabemos cuándo comenzó la presencia del retocador en las compañías. Surgiría en el siglo XVI, seguramente vinculado a la representación de los autos. Un personaje de estas características, más que un simple copista, es quien pudo preparar materialmente colecciones como el *Códice de autos viejos* o el *Códice de 1590*. Ese personaje es el que entonces velaría también por la pulcritud y corrección del texto en el orden religioso y así presentarlo al vicario y demás autoridades. Lo que quiere decir también que había más cuidado por el texto literario y que éste no se improvisaba.

Es muy cierto que el texto dramático del Siglo de Oro describe un amplio recorrido, pasando del original del autor a las sucesivas intervenciones de actores, refundidores, o a la impresión del texto —cuando la ha habido—, con la intervención de correctores, cajistas, e incluso nuevas y diferentes innovaciones o añadidos del autor. Pero eso no debe invitarnos a descartar la posibilidad de una edición crítica, que reconstruya todos aquellos pasos o al menos deseche, no sólo los errores, sino también las imposturas y adulteraciones del texto. Sabedor de esa trayectoria del texto, ciertamente tortuosa, el editor moderno no debe adoptar una actitud escéptica y desdeñosa ante las copias que hayan sobrevivido, persuadido de que en su mayoría han sufrido múltiples ajustes e intervenciones de comediantes y arregladores. Esa convicción puede hacerle creer que está legitimado para reparar el texto e intervenir en él cuantas veces le parezca oportuno. Convencido de que el testimonio o testimonios que maneja están llenos de errores e imperfecciones, puede sentirse autorizado a «meter mano» en ese texto, aunque, eso sí, asegurando que se trata de «mano sabia, prudente y mesurada».

Pero ahí, creo yo, es donde reside el nudo de la cuestión. Todo el arte de editar ha girado siempre en torno al tratamiento del error. El error, como dejaron dicho los viejos maestros de la ecdótica, es la guía del editor. Porque el error no existe sólo para ser corregido tras una persecución afanosa. El error está sobre todo para orientarnos en nuestro recorrido por los textos, para que sepamos ordenarlos y emparentarlos. No se trata de ir rastreando errores e ir inventando soluciones ingeniosas. ¿Quién decide aquí el tipo de error de que se trata? Si son errores mecánicos o no, si son monogenéticos o poligenéticos, si hay errores comunes… O si son innovaciones introducidas por el copista, por el comediante, por el restaurador o por el propio autor. No será fácil distinguirlo. Pero habrá que planteárselo. No basta con perseguir errores y quedarse en la soberana complacencia de enmendarlos, no basta con que uno —sabio, prudente, mesurado, por supuesto— crea hallar la mejor lección, el mejor texto, el más regular métricamente, el que suena mejor.

No dudo de que, en esta línea, se hayan conseguido resultados brillantes. Uno de los mejores que conozco es el excelente libro de Agustín de la Granja en el que estudia y edita dos autos de Lope de Vega, *El bosque de amor* y *El*

labrador de la Mancha, hasta entonces tenidos por anónimos. Hay enmiendas y propuestas verdaderamente precisas e inteligentes, que causan la admiración y hasta la envidia de cualquier editor[11]. No obstante, me quedo con planteamientos, a mi entender más exigentes, como los que formula, por ejemplo, José María Ruano de la Haza y lleva a efecto en su también excelente edición crítica del auto calderoniano *Andrómeda y Perseo*[12]. Ruano pronostica todas las operaciones canónicas de la *recensio*, es decir, la recogida de testimonios, la colación de variantes y detección de errores, y la construcción del *stemma codicum*. Es necesario recoger todos los testimonios textuales (manuscrito autógrafo, si ha sobrevivido; copias manuscritas contemporáneas; ediciones antiguas, tanto en forma de sueltas como en volúmenes adocenados; y ediciones derivadas de ellas durante los siglos siguientes), teniendo en cuenta que cualquier información sobre cada uno de estos testimonios es importante (fechas de transcripción o composición, detalles técnicos, identidad de copistas o cajistas, tipografía, métodos de impresión, filigranas de papel, tipo de letra y papel utilizado, etc.). Es imprescindible cotejarlos y llevar a cabo el cálculo de variantes, cálculo que consiste básicamente en agruparlos en familias de acuerdo con sus errores conjuntivos y lecturas isovalentes. Todo ello conducirá a la construcción de un estema o árbol genealógico que muestre la relación textual que ha de existir entre ellos. Naturalmente, si ha sobrevivido el autógrafo, este será situado en la copa del árbol; pero, incluso si no ha sobrevivido, habremos de suponer que existió en algún momento.

Bien es verdad que las cosas pueden complicarse más y del autógrafo, como ocurre con los treinta y cinco de Calderón, puede haber dos versiones autorizadas posibles y probables: la que destinó a la representación y la que dio a la imprenta, por lo que es difícil saber las verdaderas intenciones finales de su autor. Ahora, deducir de ahí que la edición crítica sea una tarea imposible, inútil y absurda (puesto que su objeto es reproducir el texto que refleje las intenciones últimas del autor, y esas intenciones están diluidas o no existen), es una falacia. Porque no se trata de reproducir últimas intenciones, sino de recuperar el texto original salido de la pluma del autor (que no hay que confundir con el que los tipógrafos llamaban *el original*, el manuscrito de imprenta, cuya existencia no puede anular la del otro), eso sí, registrando todas las alteraciones e innovaciones que haya podido experimentar. De las que sucesivamente fue realizando el autor, naturalmente hay que dar cuenta. Si es un proceso de corrección y lima, nos movemos en el ámbito de las variantes de autor, que tendremos que valorar si trasladarlas al texto definitivo o recogerlas en el aparato crítico. Si lo que tenemos

[11] A. de la Granja, ed. cit.

[12] J. M. Ruano de la Haza (ed.), *Pedro Calderón de la Barca, Andrómeda y Perseo*, Kassel: Reichenberger, 1995.

UAM Ediciones

es una modificación más sistemática y amplia, estamos ante una doble versión, una segunda versión, que podemos dar como definitiva u ofrecer en edición sinóptica o en edición aparte. Todas esas variantes convivirán además con las que arrojan las otras copias, no controladas por el autor: copias de apuntador, de comediantes, testimonios impresos, que también hay que estudiar y valorar para establecer dónde se agrupan y qué lugar ocupan del estema. Tras llevar a cabo con pulcritud estas ineludibles operaciones de la *recensio*, podemos llegar a conclusiones semejantes a las de Ruano de la Haza en su modélico trabajo sobre *Andrómeda y Perseo*:

> Del original calderoniano *O*, escrito en 1680, se sacó una copia en limpio *X*. Al ser Calderón de edad tan avanzada, la copia no la sacaría él mismo sino un copista, que introdujo en *X* los errores conjuntivos que contienen ciertos miembros de ambas familias. De *X* se sacaría inmediatamente la copia para la representación de ese año, *M1*, siendo *X* depositado a continuación en el Archivo de la Villa. Allí sería utilizado para sacar *B* para la corte de Viena y *BMP*, *M4* y *M5* para una lectura privada o para varias representaciones públicas o privadas de las que no tenemos noticia. Todos estos testimonios fueron copiados con toda probabilidad antes de finales del siglo XVII. Para principios del siguiente siglo, *X* desaparece del Archivo de la Villa, después de originar el texto ilativo (que se infiere) *X1*, ascendiente de *RAE* y de los miembros de la segunda familia. Otro texto ilativo, *X2*, es el que origina las subfamilias de *M2* y de Pando […] Entre todos los manuscritos y ediciones que hemos encontrado, merecen, pues, absoluta confianza los cinco miembros de la primera familia y, sobre todo, *M1*, la primera copia sacada de *X*. Por estas razones, será utilizado como texto base para la presente edición.[13]

Del teatro primitivo, objeto principal de mi exposición, me fijaré ahora en dos casos ilustrativos. Las farsas del clérigo y bachiller extremeño Diego Sánchez de Badajoz y las piezas anónimas del *Códice de autos viejos*. En el caso de las obras de Diego Sánchez, es evidente que en un principio hubo un original (o una serie de originales) salido de la pluma del autor, un manuscrito. Este se hubo de utilizar en las representaciones de las farsas en Talavera, Badajoz o el palacio de Feria en Zafra, para uso de los actores aficionados (entre ellos el propio Diego Sánchez). De esa etapa manuscrita no ha sobrevivido nada ni sabemos qué materiales la constituirían. Son lo que llama el sobrino Juan de Figueroa en la dedicatoria «las obras que he podido descubrir de mi tío», los papeles, diríamos, a partir de los cuales años después de la muerte del tío, promueve la

[13] J. M. Ruano de la Haza, ed. cit., págs. 132-3.

UAM Ediciones

impresión de su obra[14]. Ésta, conviene notarlo para entender mejor el curioso proceso de impresión, se lleva a cabo en unos años todavía de escaso control sobre la producción de libros, los comienzos de la década de los cincuenta, con Felipe II de regente, y antes de la pragmática de 1558[15].

El libro, en efecto, lleva al frente una licencia fechada en Toro el 23 de abril de 1552, expedida, a solicitud del dicho Juan de Figueroa, por un Francisco de Ledesma por mandado del Príncipe (Felipe II). Aunque se alude de pasada al preceptivo examen del libro («Y porque, aviéndose visto por nuestro mandado el dicho libro, pareció que de imprimirse no se seguiría inconveniente, por la presente os damos licencia…»), cabría pensar que la licencia se otorgó más que sobre el libro mismo, sobre la relación o memorial presentado por Figueroa, como viene a sugerirlo el propio texto de la licencia:

> Por quanto por parte de vos, Juan de Figueroa […] nos ha sido fecha relación que el bachiller Diego Sánchez, vuestro tío ya difunto, dexó hecho un libro de ciertas obras intitulado Recopilación de farsas y sermones con un confesionario, y nos suplicastes y pedistes por merced que, teniendo respeto al trabajo que el dicho vuestro tío tuvo en componer la dicha obra, os diésemos licencia […] imprimir y vender las dichas obras en estos reinos y señoríos de Castilla […], por la presente damos licencia y facultad […]

Como se ve, aparte la imprecisión con que el texto se refiere al objeto («un libro», «de ciertas obras», «la dicha obra», «las dichas obras»), Figueroa solicita la licencia para un libro que probablemente no existía y que desde luego no es el que se publicó, que en ningún caso contenía aquellos *sermones* y *confesionario*

---

[14] *Recopilación en metro / del bachiller Diego sánchez de badajoz, enla / qual por gracioso Cortesano y Pastoril estilo / se cuentan y declaran muchas figuras y auto / ridades dela sagrada escriptura Agora nueua / mente ympresso y Dirigido al yllustrissimo Se / ñor Don Gomez suarez de Figueroa Conde d' Feria etc. / Com priuillegio*, 4º, 6+154 hs. [Al fin] Fue Impresso el presente libro / enla muy noble y leal ciudad de Seuilla / junto al meson de la castaña acabose / a ocho dias del mes de Otu / bre Año de mil y quini / entos y cinquenta / y quatro + 2 hs. (Los yerros de la ympresion de verso y sentencia) [en el taller de Juan Canalla, según determinó Frida Weber de Kurlat, «La imprenta en que se editó la *Recopilación en metro* de Diego Sánchez de Badajoz», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 18 (1965-1966), 156-160]. Ejemplar único: Biblioteca Nacional de Madrid, R-4868. Edición facsímil, Real Academia Española, 1929. Ediciones modernas: Vicente Barrantes (ed.), *Recopilación en metro del bachiller Diego Sánchez de Badajoz reimpresa del ejemplar único*, Madrid: Libros de Antaño, 1886, 2. vols.; José López Prudencio (ed.) *Recopilación en metro*, Publicaciones de la revista «Archivo Extremeño», Badajoz, 1910, 2 vols. (el segundo incompleto); Frida Weber de Kurlat (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz, Recopilación en metro (Sevilla, 1554)*, Universidad de Buenos Aires, 1968.; Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), *Diego Sánchez de Badajoz, Farsas*, Madrid: Cátedra, 1985 (edición de siete farsas).

[15] Puede verse Fermín de los Reyes Gómez, *El libro en España y América. Legislación y censura (Siglos xv-xviii)*, Madrid: Arco Libros, 2000, 2 vols.

UAM Ediciones

que dice había escrito su tío, sino sólo las farsas y algún que otro poema. Lo hace además astutamente, presentando esa solicitud no directamente al Consejo de Castilla, sino seguramente a través de una instancia eclesiástica, en Toro, jurisdicción del obispado de Salamanca, que como otros obispados y arzobispados estaba autorizado desde la pragmática de 1502 a otorgar esas licencias, potestad que perderían con la ordenanza precisamente de Felipe II de 12 de julio de 1554, en La Coruña.

La aparente condición piadosa y doctrinal del libro a que remitía el título (*Recopilación de farsas y sermones con un confesionario*), el trabajo tomado por el autor en componerlo (al que apela el solicitante), bachiller y ya difunto, facilitarían la concesión, por cédula real, de la licencia para que en exclusividad lo imprimiera y vendiera durante diez años en el reino de Castilla, con pena de diez mil maravedíes para los que hicieren en contrario. Por mandado de su alteza, la firma, como queda dicho, un desconocido Francisco de Ledesma, seguramente uno de aquellos escribanos que nombraban los obispados para esa muchas veces enojosa tarea del control de la producción del libro.

Con esa cédula real de licencia y privilegio, Figueroa no se decidió a imprimir las obras de su tío en Salamanca, como quizá fuera su primera intención. Por el contrario, determinó reducir el libro a sólo piezas teatrales y algún poema, le cambió casi todo el título, ahora más prolijo y confuso (*Recopilación en metro del bachiller Diego Sánchez de Badajoz, en la qual, por gracioso, cortesano y pastoril estilo, se cuentan y declaran muchas figuras y autoridades de la Sagrada Escriptura...*), y buscó más prósperos mercados en la bulliciosa Sevilla, que vivía entonces una intensa actividad teatral.

Aunque dedicado pomposamente al conde de Feria («he determinado de sacar el Cerbero del infierno con el ayuda de Hércules»), pues a él había servido su tío, Figueroa se hubo de ver en la necesidad de editar el libro a expensas de su propio peculio. No se dirigió entonces a los grandes impresores sevillanos (Cromberger, Montesdoca), sino a una imprenta barata y modesta, que operaba con material reusado y papel de baja calidad, que le haría una tirada de corto número de ejemplares. El libro salió así impreso «en la muy noble y leal ciudad de Sevilla, junto al mesón de la castaña», por toda referencia al nombre de imprenta, pero que Frida Weber identificó sagazmente como la imprenta de Juan Canalla o de sus herederos, que estaba en aquel lugar situada[16]. El libro fue acabado «a ocho días del mes de otubre año de mil y quinientos y cincuenta y cuatro», a los pocos meses de que Felipe II hubiera quitado a los obispados la facultad de gestionar licencias de impresión.

Salía impreso ciertamente con muchas deficiencias, desde el papel muy delgado y el entintado que se transparentaba, a los errores de cajistas, con sus

[16] F. Weber de Kurlat, «La imprenta en que se editó la *Recopilación en metro*…», art. cit.

peculiaridades lingüísticas sevillanas, aparte de los habituales errores tipográficos (letras invertidas o cambiadas, tildes arbitrarias, transposiciones de letras). Al final llevaba una curiosa y, por supuesto, insuficiente tabla de «yerros de la impresión de verso y sentencia». Parece, en este caso, que, más que durante la impresión de pliegos o de formas, la corrección se hizo cuando había terminado la impresión de toda la obra y nada se podía ya modificar. Eso nos daría a entender que el corrector aparte de introducir nuevas erratas, corrigió sólo leyendo el texto de la *Recopilación* impresa, pero no confrontándolo con ningún otro texto. Es probable que aquí no existiera el famoso original de imprenta presentado a examen y, por muchas de las razones ya comentadas, sí sólo aquellos papeles que Figueroa dice rescatar de su tío.

De todos modos, no era normal que se produjeran este tipo de ediciones completas de autos o farsas. La *Recopilación*, como vamos viendo, es un caso más bien anómalo. Aparece, en realidad, por obra del avisado sobrino, consciente de la intensa demanda de teatro sacro y sacramental que se está produciendo en esos años posteriores a la muerte de Diego Sánchez y próximos a las sesiones tridentinas. En esas circunstancias, despliega una inteligente estrategia. Recoge primero la obra dispersa de su tío, consigue un privilegio de impresión y promueve una edición poco costosa. Por si el libro tuviera dificultades para venderse en su completa materialidad, queda también prevista la posibilidad de que algunas partes puedan venderse como pliegos sueltos. La disposición de algunos cuadernillos en la edición del ejemplar único, así como el encabezamiento de algunas farsas adornado con una orla, dentro de la cual aparte del título también se incluyen tres indicaciones fijas «compuesta por el bachiller Diego Sánchez de Badajoz», «es una de las farsas que entran en su recopilación» y «Con privilegio», hace sospechar que algunos pliegos pudieron venderse en tiradas aparte que contenían una o varias farsas independientes. Esto ocurre particularmente con el pliego (medio pliego) *N*, que contiene la *Farsa del Santísimo Sacramento* (que sería muy demandada), con el pliego *S*, que contiene la *Farsa de San Pedro*, la *Farsa de la hechicera* y la *Farsa de la ventera* y con el pliego *T* que aloja a la *Farsa de la muerte* y la *Farsa del juego de cañas*[17].

Además de éstas de los cuadernillos independientes, que sospechamos se desgajaron y corrieron en ediciones aparte que no conocemos, sí han llegado a nosotros tres farsas sueltas de las que también se hallan en la *Recopilación*: la *Farsa del rey David*, la *Farsa del matrimonio* y la *Farsa del molinero*. La primera se imprimió ya anónima, s. l., s. i. y s. a. (aunque posiblemente Burgos: Juan de Junta, *ca*. 1560). La segunda, muy solicitada «para representar en bodas», se editó también anónima en Medina del Campo, por Juan Godínez de Milis, en

[17] Puede verse la citada edición de F. Weber de Kurlat.

UAM Ediciones

1603 (en el texto, *en casa de Juan Godí(ne)nez de Millis año 1530*). Y la tercera apareció a nombre de un Diego López de Orozco, editada en Cuenca en 1603[18]. Las diferencias de texto que estas sueltas presentan, sobre todo la segunda citada, la *Farsa sobre el matrimonio*, obligan a pensar que no se editaron copiando directamente el texto de la *Recopilación*, sino que de ésta, en el caso de farsas muy demandadas como la del *Matrimonio*, se sacaron copias manuscritas para su representación o para papeles de actores y de alguna de ellas pudo hacerse una edición impresa, incluso medio siglo más tarde, ya sin reconocimiento de autor y con un texto muy deturpado.

No deja de ser curioso que la obra del bachiller extremeño primero se recopile y codifique completa y, luego, como era habitual con estas piezas breves de teatro religioso, se disperse anónima. Evidentemente no era lo importante en este teatro todavía el nombre de autor ni el negocio editorial. Sólo lo atisbó Juan de Figueroa, pero con pobre resultado. Lo que interesaba y se demandaba era la cantidad y la novedad de los autos que los cabildos y ayuntamientos querían representar. Una vez impresos, se acababa la novedad y la originalidad. Para seguir utilizándolos, sólo cabía cambiarles el título y ofrecerlos como nuevos. Así lo hace también Figueroa, que en los años 60 y 70 actúa como representante o promotor de representaciones y carros en Sevilla y, según los datos documentales, escenifica títulos como: el *Rey Nabucodonosor*, la *Soberbia y caída de Lucifer*, el *Convite de Abraham*, la *Justa espiritual*, que pueden corresponder respectivamente con la *Farsa moral*, la *Farsa militar*, la *Farsa de Abraham* o la *Farsa del juego de cañas*.

El caso del *Códice de autos viejos* es distinto al que acabamos de ver con la obra de Diego Sánchez. Se trata de una amplia recopilación de 96 piezas, recogidas de distinta procedencia y codificadas en un determinado momento para ofrecerlas como repertorio a los cabildos y ayuntamientos para que pudieran elegir entre ellas los autos que se habían de representar. Como he estudiado en otras ocasiones, el representante pudo ser muy bien Alonso de Cisneros y el

[18] *Farsa del Rey David* / *Son interlocutores las personas si* / *guientes (...) Farsa del Rey David, ahora nue* / *vamente Impressa*. s. l., s. i., s. a. (según F. Weber de Kurlat, Burgos: Juan de Junta, *ca*. 1560). Fue editada por Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, ed. M. R. Zarco del Valle y J. Sancho Rayón, Madrid: Rivadeneyra, 1863-1889 (ed. facsímil, Madrid: Gredos, 1968), t. I, págs. 718-26; *Farsa sobre el matrimonio es para repre* / *sentar en bodas*. *En la qual se introducen un pastor y su muger,* / *y su hija Menga desposada, un fraile y un moço Mar-* / *tín, y un maestro de quebraduras*. *Es obra muy apa* / *cible y provechosa*. Impressa en Medina del / Campo con licencia, en casa de Juan Go / dí(ne)nez de Millis año 1530. [Al fin:] Impresso con licencia en Medina del Campo. / año de MDLiij. Madrid, Biblioteca Nacional, R-3638. Ed. facsímil en *Autos, comedias y farsas de la Biblioteca Nacional*, I, Madrid: Col. Joyas Bibliográficas, 1962, págs. 161-75; *Farsa del Molinero, que trata del sanctíssimo* / *Sacramento del Corpus Christi*. *Agora nue* / *vamente Impressa con licencia en Cuenca, año de mil y seys* / *cientos y tres*. *Compuestas por Diego López de Orozco* / *vezino de la ciudad de Toledo*. Madrid, Biblioteca Nacional, R-3596.

ayuntamiento, el de Madrid, en torno a 1568[19]. Aquí es probable que quedara custodiado el códice, que está limpiamente copiado a dos columnas, con los encabezamientos adornados, con gran cuidado y pulcritud. De él tampoco se sacaron copias que conozcamos ni se imprimieron obras, ni sueltas ni en conjunto. Sí ocurrió que con el paso del tiempo la tinta ferruginosa traspasó el papel y dañó en muchos lugares el texto. De todo él, cuando todavía era bien legible y seguramente al ingresar en la Biblioteca Nacional a comienzos del XIX, se hizo una copia manuscrita completa. Luego alguien decidió restaurar el códice, que fue lamentablemente mutilado y alterado su texto. Léo Rouannet, que lo editó a comienzos del siglo XX[20], sólo se sirvió del manuscrito restaurado, sin advertir que la copia ofrecía pasajes con más sentido y, sobre todo, originales. En trabajo anterior ya estudié estas diferencias y mostré los lugares que hay que corregir[21].

Aquí sólo quiero referirme a problemas más bien internos de texto y edición. Como decía, no hay más copias conocidas de las piezas del códice. Pero sí sabemos de títulos que se representaban entonces que coinciden más o menos con el de las piezas (por ejemplo, en Sevilla). Quiere decirse que aquellas piezas pudieron volver a representarse revestidas de novedad, pero seguramente manteniendo sustancialmente el texto. Porque esta es una peculiaridad, creo, del teatro sacramental: la inalterabilidad del texto, por lo menos en sus partes dogmáticas, en su tema, frente a su variabilidad en los motivos argumentales.

La parte dogmática, que busca ajustarse fielmente a los preceptos doctrinales y, en este caso, a los decretos de las sesiones tridentinas, viene a ser reiterativa y casi formularia. Por eso, de unos autos a otros pueden repetirse conceptos de doctrina prácticamente con el mismo texto. Por ejemplo, el de la institución del Sacramento:

> Y en esta Cena que cuento,
> el pan y vino tomé
> y en mí lo transustancié,
> y quedéme en sacramento
> y a la diestra me torné.
> (*F. de la Esposa de los Cantares*, vv. 299 y sigs.)

[19] M. Á. Pérez Priego (ed.), *Códice de autos viejos (Selección)*, ed. cit.; «El *Códice de autos viejos* y el representante Alonso de Cisneros», *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, III, Madrid: Castalia, 1991, págs. 289-98; y «El representante Alonso de Cisneros y la evolución del teatro en el último tercio del siglo XVI», en *La Comedia*, Actas del Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez, diciembre 1991-junio 1992, Madrid: Casa de Velázquez, 1995, págs. 227-43.

[20] Leo Rouanet (ed.), *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI*, Mâcon, 1901, 4 vols.

[21] M. Á. Pérez Priego, «La transmisión textual del *Códice de autos viejos*», art. cit.

UAM Ediciones

¿No ves que en la sacra Çena
aqueste Rey tan begnino,
su boca de graçia llena
en forma de pan y vino
cosa estableció tan buena?
(*F. del sacramento de las cortes de la Iglesia*, vv. 153-7)

y ansí el mismo Dios sagrado
en la Çena
que de misterios fue llena
con palabras hordenó
cómo su cuerpo quedó
en la hostia santa y buena
(*Farsa del sacramento del pueblo gentil*)

Y ansí, en la çena postrera
que çenó,
a solos sus doze dio
poder por sienpre jamás,
y al saçerdocio, de oy más,
que en su lugar subcedió.
(*Farsa del sacramento de Muselina*),

o el de la presencia real:

Aquí está tan excelente,
glorioso y resplandeciente
como está en el alto cielo,
en alma y corpóreo velo
debajo deste accidente.
(*F. del Sacramento de Adán*, vv. 285 y sigs.)

Dios aquí tan çierto está
como está çierto en el çielo,
tan grande aquí como allá;
aquí cubierto de un velo,
pero descubierto allá
(*F. sacramental llamada desafío del hombre*, vv. 645-9)

que allí está tan criado
con tan profunda asistencia

y con tan clara potencia
como en el cielo asentado.
(*Farsa del Sacramento*, vv. 313-6)

Verán que en el Sacramento
se hallará
Dios como en el cielo está:
hombre puro, Dios perfecto,
dos sustancias y un subjeto.
(F. del pueblo gentil, vv. 23-8)

Una fórmula que se repite varias veces (*Farsa de los sembradores*, *Farsa del sacramento de la fuente de san Juan*), que combina el punto dogmático con el tópico de la conclusión, es esta quintilla: «Mundo, la fe sola es llave / de lo que se ve y no ve; / el que sabe y quien no sabe / abrácese con la fee. / Y aquí nuestro auto se acabe».

Por idénticas razones, pueden aparecer autos duplicados con el mismo o parecido título, como la *Farsa sacramental de la residencia del hombre* (IX) y el *Auto de la residencia del hombre* (L) o el *Auto de la conversión de San Pablo* (XXV) y el *Aucto de la conversión de San Pablo* (LXIII), que repiten casi en su totalidad el texto con algún añadido anecdótico. O pueden repetir tema o argumento, aunque no haya repeticiones literales de texto, como los dos autos sobre *Los desposorios de Isaac* (V y VI) o la farsa sacramental y auto de *La residencia del hombre* (IX y L).

Por otro lado, también es seguro que muchas de las piezas del códice reelaboran material anterior, autos ya representados. Dos ejemplos. El *Auto de Naval y Abigail* cuenta con el precedente próximo de una representación en 1554 en Medina de Rioseco concertada por el municipio con Cristóbal Gil y Francisco de Pumar, de la que conocemos su propuesta argumental: «será quando el rey David estando en el campo, le faltaron los bastimentos y les envió a pedir a Nabal su criado y le respondió que no se los quería dar, y viendo el rey David la respuesta, va contra él para destruirle, y yendo en esta ostinación topó con Abigail su muger que llevaba los bastimentos al real del rey David, y se puso a sus pies y alcançó perdón a su marido, y con esto se acabó»[22]. El texto del códice puede ser una reelaboración en prosa con escenas de criados y abundancia de elementos cómicos y risibles, lo que ha dado pie a que se atribuya a Lope de Rueda. La *Farsa de la Esposa de los Cantares* es prácticamente idéntica al *Auto de la Esposa en los Cantares* recogido en el *Cancionero general de la Doctrina*

[22] E. García Chico, «Documentos referentes al teatro en los siglos XVI y XVII», *Castilla*, 1 (1940-1941), pág. 339.

UAM Ediciones

Cristiana (Alcalá de Henares, 1579) de Juan López de Úbeda. Pero la colación de variantes de ambos textos muestra que la farsa no es una adaptación del auto, sino reelaboración de un texto original más antiguo, que también adaptó López de Úbeda e incorporó a su cancionero[23].

Por todas estas circunstancias que las caracterizan, es claro que las farsas de Diego Sánchez de Badajoz o las piezas del *Códice de autos viejos* plantean particulares problemas de edición, no fáciles de resolver. Es necesario, primero, conocer la historia del texto y obtener toda la información que pueda aportarnos la bibliografía textual, importantísima en casos como el de la *Recopilación en metro*, que ha pasado por el complejo proceso de edición descrito. También es importante conocer la tradición, no sólo la crítica, sino la que llamó Vittore Branca la «tradición caracterizante»[24], que en este caso nos revela que por sus condiciones intrínsecas el texto sacramental tiende a una mayor fijeza e inalterabilidad. Por eso su transmisión resulta más respetuosa que activa[25]. Ante el texto sacramental se produce una actitud más conservadora por parte de copistas, actores, reparadores o impresores, temerosos de arriesgar conjeturas y de airear innovaciones, que pueden incurrir incluso en herejía.

Pero, tras el estudio de la historia del texto y su tradición, debemos pasar a las operaciones de la *recensio* y la consiguiente *constitutio textus*. Esa nos descubrirá, entre otras cosas, como en el caso del *Códice de autos viejos*, la importancia de los testimonios tardíos y su valor definitivo para restituir el texto original. Ciertamente la mayoría de las veces contamos con un solo testimonio. Testimonio que probablemente es resultado precario de sucesivas y diversas intervenciones. La tarea del editor crítico es devolverlo, en la medida de lo posible, a su estado original, enmendando yerros y corrigiendo errores. Llamaría *yerros* a los que introducen de manera más o menos mecánica copistas, cajistas e impresores, y los producidos por deficiencias de materiales (papel, tinta, tipos defectuosos). Son casi siempre fáciles de detectar y el editor los enmienda sin dificultad.

Los *errores* son otra cosa. Son los que se han producido en el proceso de copia manuscrita o impresa por alteración o modificación, deliberada o no, de una lección del original. Cuando hacen sentido, nos encontramos ante variantes adiáforas y, cuando no, ante errores. Estos se detectan, con alguna dificultad, y

---

[23] M. Á. Pérez Priego, ed. cit., págs. 191-217.

[24] Se refiere al estudio «delle vie e dei modi particolari a ogni opera [o género, podría añadirse] secondo i quali avvenne e si sviluppò la riproduzione e la circolazione dei testi», V. Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, Roma, 1958, pág. xv (*apud* Alfredo Stussi, *Introduzione aggli studi di filologia italiana*, Bolonia: Il Mulino, 1994, pág. 119).

[25] «Quiescente» y «attiva» son los términos que, para referirse a esta acttitud en la tradición de las obras, propone Alberto Vàrvaro, «Critica dei testi classica e romanza, problemi comuni ed esperienze diverse», *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, 65 (1970), págs. 73-117, reproducido parcialmente en A. Stussi (ed.), *La critica del testo*, Bologna: Il Mulino, 1985.

se corrigen (*ope codicum* u *ope ingenii*). Aquéllas son las difíciles, las que hay que desenmascarar y valorar. En ese dominio es donde se producen casi todas las alteraciones en nuestros textos. Son las innovaciones y cambios introducidos por comediantes, refundidores y, en el proceso de impresión, por la copia de imprenta, por los impresores o por el propio autor. El tratamiento de yerros y errores debe ser diferente. No se pueden corregir los errores de la misma forma que se enmiendan los yerros ni vale guiarnos por el complaciente criterio de embellecimiento del texto.

LA PRIMERA EDICIÓN DEL *QUIJOTE*. AVANCES CRÍTICOS PARA LA INTERPRETACIÓN Y ANÁLISIS DEL SILENCIO TIPOGRÁFICO

GRUPO PRINQEPS 1605

0. PREÁMBULO (NO NECESARIAMENTE) JUSTIFICATIVO

Parece que últimamente andan muy renqueantes o, que directamente, se han agotado las propuestas exegéticas de análisis de los textos literarios y se ha vuelto la mirada muy educadamente hacia los orígenes de los mismos, es decir, hacia su constitución textual y hacia su representación manuscrita e impresa. Lo demuestra inequívocamente el número de trabajos, ediciones y estudios publicados en este siglo que ya tenemos estrenado y lo corroboran proyectos, congresos y cursos en marcha[1]. Y se debe, no lo podemos olvidar, a varias razones, que esbozo a vuela pluma en nueve líneas y, no se preocupen, sin citar ningún nombre ni ninguna referencia bibliográfica. Sea la primera, que hoy día poseemos mejores herra-

[1] Es una lástima que el esfuerzo bibliográfico de Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez en el «Encuentro de investigadores» del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Cambridge, 2005), «El libro en el Siglo de Oro», no tuviera refrendo impreso en sus *Actas* (*vid*. ed. Anthony Close, *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro [AISO] [Robinson College, Cambridge, 18-22 de julio de 2005]*, Madrid: AISO, 2006), porque fue el mejor estado de la cuestión que conozco, aunque hayan pasado tres años, y merece de sobra esta nota, pero, afortunadamente lo tenemos en «El libro en el Siglo de Oro. Estado de la investigación (1980-2005)», *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas*, 2 (2006), págs. 1-30.

Edad de Oro, XXVIII (2009), págs. 285-340

UAM Ediciones

mientas de información sobre los testimonios conservados (y no conservados); la segunda, que esta metodología permite el ejercicio de una sanísima interdisciplinariedad, donde conviven (a veces) sin demasiado esfuerzo bibliografía(s), documentación, filología, codicología y algunas materias más: historia/sociología del libro, de la edición, de la lectura, de la escritura, etc.; la tercera, supone que estas contribuciones aportan un incentivo de trabajo para acercarse con nuevos ojos (y con nuevas intenciones) hacia unas obras no tan suficientemente conocidas como parecía suponer la crítica (estrictamente) literaria y, por último (y última línea), las perspectivas de trabajo futuras son más que alentadoras. La mejor prueba de todo lo dicho es esta convocatoria de *Edad de Oro*, que en nada se nos va a poner ya treintañera –¡¡aún recordamos al Maestro Jaime Moll en 1981 hablando en estas aulas de «El libro en el Siglo de Oro»[2]!!– y, con ella, el agradecimiento sincero de este Grupo de Investigación, denominado prinQeps 1605, y abrigado en un I+D (HUM2006/0174/FILO), por esta invitación colectiva.

Ya hemos enseñado hace algún tiempo nuestras pretensiones sobre el estudio de la edición príncipe de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Madrid: Juan de la Cuesta, a costa de Francisco de Robles, 1605)[3], que no son otras, que centrar nuestros muchos esfuerzos y nuestros pocos saberes en una triple tarea, que iniciamos hace un año escaso y que volvemos a recordar ahora como simple declaración (no hostil) de buenas intenciones y, afortunadamente ya, de algunos resultados.

— Elaboración del primer «Censo» de todos los ejemplares conocidos o citados del libro, junto a un modelo de descripción normativa, que debería poder aplicarse a otros testimonios, lo que permite otorgar una cédula de identidad bibliográfica propia para cada ejemplar.

— Realización de un cotejo tipográfico/textual por formas y pliegos de impresión, que permite la realización de unas «Tablas» de variantes y de características particulares por ejemplares; quedando así cada *cuaderno* identificado en sus peculiaridades y divergencias impresas.

---

[2] *Vid*. Jaime Moll, «El libro en el Siglo de Oro», *Edad de Oro*, I (1982), págs. 43-54.

[3] *Vid*., de momento y ya publicado, prinQeps 1605. Grupo de investigación, «Donde habita el olvido. La primera salida de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*: el libro, el texto, la edición», *Revista de Erudición y Crítica*, 2 (2007), págs. 89-103; pero en prensa, Ana Martínez Pereira y Emilio Torné, «82 pliegos+1. Hacia la reconstrucción tipográfica de la *princeps* del *Quijote*», en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (CINDAC). Alcalá de Henares, 13 al 16 de diciembre de 2006*; Víctor Infantes, «Después de 1605. La ventura bibliográfica de una leyenda editorial: la primera salida de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605) (I: 1605-1871)», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (París, 2007)*, con una segunda entrega «Después de 1605... (II: 1871-1946)», en el próximo Congreso de AISO (Santiago de Compostela, 2008) y Víctor Infantes, «Cultura escrita y la nueva Bibliografía», *Congreso internacional Litterae X. Cultura escrita, nuevas perspectivas, nuevos retos*, Madrid, 2007.

UAM Ediciones

— Estudio de la producción material del taller de Pedro de Madrigal, *versus* Juan de la Cuesta, cercando las tareas editoriales en torno a ese otoño/invierno de los años del Señor de 1604 y 1605.

Y sobre estas tres áreas organizaremos ahora nuestra exposición, dando la cara de nuestros propósitos en esta *Edad de Oro* dedicada a la «Imprenta manual y edición de textos áureos», aunque me temo (nos tememos) que nosotros nos quedamos en la primera enunciación, porque no pretendemos, bajo ningún concepto, editar la *Primera parte* del *Quijote*. Hoy sabemos de sobra, que un estudio bibliográfico/textual/editorial, independientemente de su profundidad crítica, no tiene porque estar dirigido necesariamente a la edición del texto, por más que, en cualquier caso, puede ofrecer todos los materiales necesarios para ello y, sin duda, para otros estudios. La historia del libro y de la edición es una herramienta imprescindible para el editor de un texto, puesto que es ocioso recordar que ese texto se encierra en un libro y que un libro es una edición; hoy ya no se puede planear sobre el territorio impreso a simple vista de pájaro, es necesario aterrizar en esa campiña donde habitan las distintas especies tipográficas. No obstante, necesitamos usurpar las tres primeras disposiciones terapéuticas de la *recensio* en esa delicada operación quirúrgica que es la edición de una obra: las *fontes criticae*, la *collatium codicum* y la *examinatio* y *selectio*[4]; que en el caso de la *Primera parte* (y de la *Segunda*) del *Quijote* están todavía en pañales ecdóticos, aunque de un tiempo a esta parte hayan mejorado notablemente los materiales de absorción.

[4] Se debe seguir el orden propuesto por Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid: Castalia, 1983, págs. 33-4.

UAM Ediciones

1. Los ejemplares de un libro

Víctor Infantes
(Universidad Complutense)

Un libro impreso es la representación de la cartografía textual de un pensamiento escrito y se presenta para su observación, y posteriormente para su (posible) lectura, como una colección de mapas monótonamente repetitivos; se nos aparece ante los ojos como una suma (aparentemente) aleatoria de representaciones territoriales (también aparentemente) análogas, siempre como planisferios similares que parecen reiterar el mismo mapamundi. Desde esta perspectiva, se asiste a una topografía compacta, siempre surcada de paralelos simétricos, constituidos por una toponimia reincidente; con poco más de noventa signos plenos (letras, números, ortografías) y un número finito de signos vacíos (espacios, interlineados, blancos) se consigue la combinación infinita del *mapatexto*, que conduce la vista a la isofonía silenciosa de la lectura personal. Esta lectura, último motivo y razón de ser del objeto *libro*, no requiere más conocimiento que un levísimo aprendizaje y la posterior práctica constante; pero detrás de todas esas alegorías geográficas, que abandono (casi) al instante, se revelan también los retos de la interpretación y análisis del mismo objeto *libro* y, especialmente, la de ese silencio memorial que lo envuelve como una vestidura cromográfica de oscura pigmentación, y con ello no pretendo otra intención que justificar el título general de nuestra intervención. En estos envites, entonces, la «imprenta manual y la edición de textos áureos» necesitan antes de ponerse a ninguna tarea ecdótica la presencia de un teodolito bibliográfico y de una fotogrametría textual. Repito, que desde nuestros conocimientos actuales parece imprescindible comprender adecuadamente los procedimientos de creación de ese artefacto impreso sobre una superficie homogénea de papel que contiene la pluralidad textual de una obra.

Sabemos desde hace tiempo, y Jaime Moll, Julián Martín Abad, Fermín de los Reyes y Manuel Pedraza[1] nos lo han recordado asiduamente por escrito, los pormenores de la manufactura de los libros en la etapa cronológica de la imprenta manual, y por ellos sabemos también que los ejemplares de una tirada pueden estar afectados de variantes, divergencias y particularidades que los constituyen como diferentes, aun perteneciendo a la misma impresión. Ediciones, estados y emisiones pueblan la producción de nuestra imprenta áurea y rarísimo es el *producto* que ostenta una igualdad a todas luces imposible de casar con los avatares de la composición manual y con la tecnología de la impresión por «jornadas»[2]. Nada nuevo revelan estas palabras que no sepamos ya y que son por demás el catón crítico imprescindible a la hora del primer acercamiento a cualquier texto áureo impreso, porque antes de *ver* el texto —y desde luego antes siquiera de empezar a leerlo— nos encontramos con su investidura impresa en forma de libro. Por ello, parece bien necesario desde cualquier punto de vista, antes de entrar en los problemas de la bibliografía material, previos a la constitución del texto y antesala de la edición del mismo, el cabal conocimiento y consulta de todos los ejemplares de ese *libro*; aunque la palabra «libro» (no siento decirlo) no existe, para los propósitos de los que aquí hablamos, más que como concepto —al igual que «obra», «texto», etc.—, porque lo que de verdad existe de verdad son los ejemplares del libro. No, no es una tautología, es la realidad cotidiana de quienes se acercan a cualquier *libro* de la época áurea, porque lo que se tiene entre las manos es un ejemplar de ese libro y, con él, debe considerar al instante la posibilidad de que se trate de un ejemplar diferente de otro ejemplar de ese mismo *libro*. Por tanto, y desde una perspectiva exclusivamente bibliográfica, tanto (primero) cuantitativa como (posteriormente) material, relacionarse con todos los individuos de la prole impresa de una edición es una obligación elemental. Debo recordar que cualquier estudio empieza por conocer los materiales bibliográficos que lo constituyen, y si hablamos de textos, hablamos de ediciones y, por tanto, hablamos de libros, es decir: hablamos, en realidad (no nos engañemos), de ejemplares.

De todas maneras esta tarea, tan aparentemente elemental, no está exenta de algunos problemas y de ciertas peculiaridades. Puede centrarse en la edición de un texto —motivo (recuerdo) de esta *Edad de Oro*—, aunque sin caer en lo que voy a llamar la *edicionitis*, pues se estudia y se edita sin todo el rigor suficiente,

[1] *Vid*., respectivamente, Jaime Moll, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LIX (1979), págs. 49-107; Julián Martín Abad, *Los libros impresos antiguos*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004 y Manuel José Pedraza Gracia, Yolanda Clemente San Román y Fermín de los Reyes Gómez, *El libro antiguo*, Madrid: Síntesis, 2003 (entre otros).

[2] *Vid*., Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del Arte de la Imprenta y reglas generales para sus componedores*, ed. J. Moll, con «Una nueva noticia editorial» de V. Infantes, págs. XXVII-XXIX, Madrid: Calambur, 2002 (2ª ed.), fols. 43v-45r.

UAM Ediciones

aunque sea con la metodología y los conocimientos y las técnicas que se posean en ese instante, y entonces se tiene que volver a estudiar y a editar para suplir esas deficiencias. Sólo la aparición de nuevos testimonios o la imposibilidad de acceder a algunos debería justificar la obsolescencia de un trabajo, pero nunca la desidia, la incompetencia o la frivolidad informativa. Puede también tratarse de un estudio sobre una obra literaria especialmente singular, y, en nuestro caso, creo que el *Quijote* ocupa de sobra el semantema de cualquier adjetivo. Un caso bien reciente que afecta a nuestra obra y reúne las dos laderas de esta *Edad de Oro* es el esperado trabajo de Francisco Rico, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, pero después de una (re)lectura detenida no sabemos (en verdad) qué ejemplar utiliza para el desarrollo de su exposición, porque no menciona ninguno explícitamente[3]. Otro tipo de estudio, más específico o más alejado de la necesidad de controles bibliográficos exhaustivos, puede obviar ese cotejo bibliográfico de primera mano; pero en cualquier caso, deberían basarse en trabajos y ediciones que hayan hecho los deberes con nota más que suficiente.

Como primera premisa (más que evidente) se debe arrastrar la bibliografía anterior, tanto la asequible como la (relativamente) inasequible; y con esta diferencia no hago más que recordar que existirán referencias bien a la mano —por generales, por suficientemente conocidas, por repetidas, etc.—, pero se darán otras, que (teóricamente) deberían estar incluidas entre las primeras, de las que se resistirá su memoria, se ubicarán en lugares incómodamente accesibles o, simplemente, se desconocerán hasta que no se profundice más en la búsqueda bibliográfica. La experiencia me ha demostrado de largo dos principios metodológicos inamovibles (aliados, no sé la razón, con la famosa «Ley de Murphy»): en la referencia más extraña, menuda e inasequible suele estar un dato relevante y necesario y si dejas de consultar alguna referencia, en ella, estará también un dato parecido.

[3] Barcelona: Destino, 2005 y (emisión de) Valladolid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2005; nos referimos exclusivamente a las págs. 9-336, y, en ellas, las únicas referencias a ejemplares de la edición príncipe son las reproducciones incluidas en las láminas, «LÁMINA III / 3», pág. 178 y «LÁMINA III / 13», pág. 195, pero éstas carecen de la correspondiente identificación al pie. El resto del estudio son artículos ya publicados con anterioridad, denominados (muy adecuadamente) «Excursos», donde, a cambio, sí se citan los ejemplares concretos que se utilizan; aunque con añadidos no señalados, pues en el «Excurso 3», «El primer pliego del *Quijote*», págs. 401-33 se mencionan –para el asunto de las dos variantes de la «Tassa»– tres ejemplares (Real Academia Española, Newberry Library y de Universitäts-Bibliothek de Innsbruck) que no aparecían mencionados en la publicación original del artículo (*Hispanic Review*, LXIV [1996], págs. 311-34), apareciendo en 2005 como si se tratara de lo dicho en 1996, cuando entonces, en realidad, sólo manejaba uno de ellos (el de la Real Academia Española) y añadiendo una reproducción del ejemplar austriaco que tampoco existía en la publicación primitiva.

UAM Ediciones

En lo relativo a la *princeps* cervantina la historia bibliográfica de su conocimiento y de sus (consecuentes) localizaciones es la historia de una amnesia crítica inexplicable. Ya hemos expuesto con detenimiento en otra ocasión que, salvo puntuales referencias a ejemplares concretos, son Edwin B. Knowles en 1945[4] y Homero Serís en 1964[5] quienes dan las primeras citas (más o menos) detalladas de la existencia de hasta una decena de ejemplares; y tras ellos, incomprensible y paradójicamente, la nómina de especímenes en vez de aumentar, disminuye aparatosamente, pues salvo Casasayas que menciona dieciocho, aunque (en verdad) tan sólo se refiera a cuatro[6], nadie con posterioridad ha llegado ni a detallar con algo de esmero esa decena contabilizada hace ya más de sesenta años[7]. Tan sólo Urbina y nuestro grupo de investigación han empezado a situar el listón cercano a la treintena y con posibilidades de superarla en el curso de la investigación[8]. Si estos porcentajes se dan entre los bibliógrafos y críticos, los editores no han pasado en el mejor de (uno de) los casos de cinco ejemplares[9], cuando parece que deberían ser ellos quienes mejor se aprovecharan de los es-

---

[4] *Vid*. Edwin B. Knowles, «Notes on the Madrid, 1605, editions of *Don Quijote*», *Hispanic Review*, XIV (1946), págs. 47-58.

[5] *Vid*. Homero Serís, *Nuevo ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos. Formado en presencia de los ejemplares de la Biblioteca de The Hispanic Society of America en Nueva York y de la Ticknor Collection en la Biblioteca Pública de Boston*, New York: The Hispanic Society of America, 1964, págs. 311-4.

[6] *Vid*. José M.ª Casasayas, *Ensayo de una guía de bibliografía cervantina. Tomo v. Ediciones castellanas del «Quijote» hasta su tricentenario (1605-1915). Relación ordenada y compuesta por ad usum del cervantista bibliófilo*, Palma de Mallorca: José M.ª Casasayas, 1995, pág. 3.

[7] *Vid*., al ejemplo, Ian Michael, «How *Don Quixote* came to Oxford: The two Bodleian copies of *Don Quixote*, Part I (Madrid: Juan de la Cuesta, 1605)», en eds., N. Griffin, C. Griffin, E. Southworth y C. Thompson, *Culture and Society in Habsburg Spain. Studies presented to R. W. Truman by his pupils and colleagues on the occasion of his retirement*, London: Tamesis Books, 2001, págs. 95-210, en particular, pág. 204; Borja Rubio, *El Quijote: 160 ediciones, descripción y valoración*, Madrid: Edición del autor, 2004, pág. 39, entre los más acumulativos.

[8] Francisco Rico deja dicho por escrito, sin referencias, que de «la edición *princeps* de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, tengo noticia de alrededor de veinte ejemplares conservados [...]», *vid*. F. Rico, *En el texto*, *op. cit*., pág. 401; afirmación que se sitúa al inicio del «Excurso 3», «El primer pliego del *Quijote*» », libro aparecido en «diciembre [de] 2005», según reza en la página de créditos [pág. 6], pero como (aparentemente) dicho en la publicación original de 1996, cfr. lo puntualizado por nosotros en nota 7, cuando allí no figuraban estas palabras, luego añadidas sin ninguna aclaración de su procedencia. La cantidad que señalo en nombre del Grupo prinQeps 1605 se pondrá por escrito cuando estén comprobados todos los datos y referencias que la justifican; la relación de Eduardo Urbina, por su parte, la ha recogido en «*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* Con privilegio en Madrid: Juan de la Cuesta, 1605. (*editio princeps*, impresa en 1604; licencia: 26 de set. 1604)», en prensa.

[9] Por ello sólo citamos la edición de Francisco Rico, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Crítica, 1998, II, págs. 682-3; la edición de Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2004, [II], págs. 681-2, reproduce exactamente las mismas fuentes.

UAM Ediciones

fuerzos de la (tediosa) investigación bibliográfica o, en todos los casos, suplirla cuando flaquea de testimonios documentales suficientes.

La segunda etapa consecutiva es la descripción bibliográfica rigurosa de los ejemplares, para la que parece ineludible la consulta personal de cada uno de ellos.

Mala fortuna ha tenido, desde luego, la edición más señera de nuestras letras españolas, pues si ya hemos visto que es rácanamente escaso el conocimiento de sus representantes, más lo es todavía el de la inspección personal de los volúmenes, reflejada en una consecuente descripción y en una más o menos cuidada anotación crítica. Givanel detalla el de la Biblioteca de Cataluña[10]; Suñé y Suñé no mencionan qué ejemplar describen[11]; Serís la pareja de la Hispanic Society, aunque (con cierta lógica) sólo presta atención al que él mismo denominó «nueva variedad»[12], llamado posteriormente (en su honor) «Serís 2»; Knowles al dar noticia del ejemplar «Kebler» de Washington[13]; Flores (superficialmente) para el de la British Library[14] y... poco más, porque el tan citado y reproducido de la Biblioteca Nacional de España, que parece ser el que ha visto (y utilizado) todo el mundo, en verdad sólo Río aporta una descripción de cierto peso[15]. Estos

[10] *Vid*. Juan Givanel i Mas, *Catàleg de la col·lecció cervántica formada por Isidro Bonsoms i Sicart i cedida per ell a la Biblioteca de Catalunya*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1916, núm. 2, I, págs. 6-8 (y Juan Givanel Mas [y Luis M.ª Plaza Escudero], *Catálogo de la Colección Cervantina*, Barcelona: Casa Provincial de Caridad, 1941, núm. 2, I, págs. 4-9); aunque la pionera descripción de Leopoldo Rius, *Bibliografía crítica de las obras de Miguel Cervantes Saavedra*, Madrid: Librería M. Murillo, 1895-1904 [= New York: Burt & Franklin, 1970], I, núm. 2, págs. 2-3 parece corresponder a este mismo ejemplar.

[11] *Vid*. Juan Suñé Benages y Juan Suñé Fonbuena, *Bibliografía crítica de ediciones del «Quijote» impresas desde 1605 hasta 1917, recopiladas y descritas*, Barcelona: Perelló, 1917 [= Valencia: Librerías París-Valencia, 1992], núm. 1, págs. 3-6, aunque suponemos, por la fecha, que se trata del de la Biblioteca de Cataluña, pues el año anterior había aparecido la descripción de este ejemplar a cargo de Givanel, cfr. *supra*.

[12] *Vid*. Homero Serís, «Una nueva variedad de la edición príncipe del *Quijote*», *The Romanic Review*, IX (1918), págs. 194-205; luego, con pequeñas variantes, en *La colección cervantina de la Sociedad Hispánica de América. Ediciones de «Don Quijote». Con introducción, descripción de nuevas ediciones, anotaciones y nuevos datos bibliográficos*, Urbana: University of Illinois, 1920, págs. 30-42; «Sobre una nueva variedad de la edición príncipe del Quijote», *Bulletin Hispanique*, XXVI (1924), págs. 312-22 y, como extenso resumen en *Nuevo ensayo*, *op. cit*., págs. 311-4.

[13] *Vid*. E. B. Knowles, «A Rare *Quixote* Edition», *Quarterly Journal of Current Acquisitions*, III, 2 (February 1946), págs. 3-5; luego en Francisco Aguilera, *Works by Miguel de Cervantes Saavedra in the Library of Congress*, Washington: Library of Congress, 1960, págs. xxvii-xxx.

[14] *Vid*. Robert M. Flores, *The Compositors of the First and Second Madrid Editions of «Don Quixote», Part I*, London: The Modern Humanities Research Association, 1975, pág. 117.

[15] *Vid*. Gabriel-Martín del Río y Rico, *Catálogo bibliográfico de la Sección de Cervantes de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1930, núm. 23, pág. 12.

UAM Ediciones

mismos bibliógrafos, y pocos más nos constan (por escrito y publicado), han paseado sus afanes por diferentes ejemplares, pero casi nunca de primera mano: Knowles menciona casi una decena, Flores tres, Rico cuatro, Michael no llega a diez, etc.[16]; pero salvo las breves anotaciones de Knowles —y nada asegura que haya tenido todos los ejemplares que menciona a la vista—, prácticamente nadie se ha molestado en aducir de forma rigurosa las referencias anteriores sobre los ejemplares que cita o, simplemente, mencionar la mínima bibliografía particular existente sobre ellos.

En esta ocasión, para nuestra querida edición príncipe del *Quijote*, no podemos hablar de mala o buena fortuna, sino a las claras, de inexistente; nos duele aseverar que sólo tenemos la descripción rigurosa de dos o tres ejemplares, prácticamente ni comentada ni tenida en cuenta por (casi) nadie *a posteriori*, y estos sorprendentes regalos bibliográficos sucedieron hace más de ¡¡ochenta años!! Bien es verdad, que gracias a los esfuerzos de Bowers[17], contábamos con los materiales suficientes para acercarnos a la superficie del conocimiento de un libro, incluso de un solo ejemplar —dando por bueno que ese ejemplar era el prototipo de los demás ejemplares, y sin nada que ver directamente con el concepto de «ideal copy» de Tanselle[18]—, pero su puesta en práctica no ha sido, desde luego, un ejercicio habitual de nuestra bibliografía *descriptiva* (ni tampoco, desafortunadamente, de las demás).

De estos resultados —desalentadores en su más cruda estadística— se debería pasar a la acumulación de referencias bibliográficas secundarias, complementarias y periféricas: quiénes han citado cada ejemplar, desde cuándo, características de la cita, conocimiento o desconocimiento de sus antecesores, etc. y, muy especialmente, si han visto o no visto, estudiado o no estudiado, siempre directamente el ejemplar, pues existe el socorrido —y recurrente asterisco— que revela la sinceridad bibliográfica, y en estas cuestiones de poco vale el *maqueado* erudito irresponsable. Pedir, incluso recordar, esta conveniente tarea crítica puede resultar ignominioso para más de uno que se sienta aludido y no queremos hacer bueno el refrán de «Predicar en desierto, sermón perdido» (que entona el Aute a otros propósitos).

---

[16] Cfr., respectivamente, E. B. Knowles, «Notes», art. cit., págs. 48-50; Robert M. Flores, *The Compositors of the First*, *op. cit.*, pág. 117 y en su *Don Quixote de la Mancha. An Old-Spelling control Edition based on the First Editions of Part I and II*, Vancouver: University of British Columbia Press, 1988, I, págs. xv-xx, cita otros dos más; F. Rico, ed. *Don Quijote*, ed. cit., I, págs. 682-3 y I. Michael, «How *Don Quijote*», art. cit., pág. 204.

[17] *Vid*. Fredson Bowers, *Principios de descripción bibliográfica* [1949], Madrid: Arco/Libros, 2001.

[18] *Vid*. George T. Tanselle, «The Concept of Ideal Copy», *Studies in Bibliography*, XLII (1980), págs. 18-53.

UAM Ediciones

La que proponemos nosotros, ya instaurada en cinco ejemplares, permite desvelar las particularidades específicas de ese espécimen y constituye su carné de identidad con la letra de su sigla, casi electrónico si se le añade su fotografía digital.

Los ocho campos de nuestra descripción bibliográfica atienden, pues, a señalar estas peculiaridades identificativas personales.

— *Portada*: por líneas y sin reflejar las diferencias en la medida de los tipos o la tipografía redonda y/o cursiva, pero sí manteniendo mayúsculas y minúsculas.
— *Colación*: tamaño en formato, que en este caso es 4º; aunque resulta importante señalar entre paréntesis los milímetros al corte del papel, esté como esté el ejemplar en la actualidad, así como las signaturas, reflejando abreviadamente la serie.
— *Encuadernación*: descripción no muy extensa, incluyendo estuches, superlibris, sellos, etiquetas o rotulaciones de encuadernador(es), con referencia, si es preciso por diferencia o por testimonio, a las descripciones que se hayan efectuado en las citas bibliográficas anteriores; porque todo ello puede permitir identificaciones procedentes de otras referencias.
— *Anotaciones*: señalar todas las anotaciones manuscritas, por el orden de donde aparezcan, contando desde la vuelta de la tapa de la encuadernación y señalando el lugar concreto, por folios, con transcripción lo más completa si es posible, o poner ilegible; tratando, si hay muestras suficientes, de asignar cronología a los testimonios manuscritos.
— *Localización*: lugar completo, con paréntesis por posibles confusiones geográficas, y biblioteca; si fuera preciso, colección o fondo, signatura, o signaturas con *olim*, con «ex-» de pertenencias por orden cronológico, con el nombre lo más completo posible.
— *Referencias bibliográficas*: por orden cronológico, abreviadas según las equivalencias de unas «Referencias bibliográficas» comunes, señalando brevemente lo que indican, o no indican, y transcribiendo lo que se considere necesario, con mención de la página concreta, si se citara algo significativo.
— *Edición*: sólo si se trata de una edición facsímile, en papel o digital, si es de este ejemplar precisamente, con la cita bibliográfica completa.
— *Nota*: si fuera necesario se añadiría una brevísima historia de la historia del ejemplar, características generales de su conservación, señalando sus singularidades, posibles manipulaciones y/o falsificaciones, de especial significación tratándose de una obra de altísimo valor económico, etc.; más todo aquello que no se ha podido incluir o que se considere conveniente añadir.

La experiencia de las descripciones realizadas ya nos ha indicado la conveniencia de unificar algunos aspectos generalmente repetidos sistemáticamente en (casi) todos los ejemplares, y que no dejan de ser los testimonios gráficos del propio proceso de diseño de la impresión o de los avatares de la misma: errores de signaturas o de foliación, salvo casos particulares que pueden designar una característica singular, y descripción sincrónica de los tipos y de las cajas de impresión —con una terminología de época (en lo posible)—, así como la descripción de las capitulares y adornos tipográficos, con mención del lugar donde se encuentran: tema/motivo, medida en milímetros.

Aducimos la descripción del tan usado, citado y reproducido ejemplar de la Biblioteca Nacional de España[19], que por fortuna se parece bien poco a las (apenas) existentes, contando (y recordando) que se trata del ejemplar sobre el que se han realizado prácticamente todas las ediciones existentes de la obra.

BNE) Madrid, Biblioteca Nacional de España

EL INGENIOSO | HIDALGO DON QVI - | XOTE DE LA MANCHA, | Compueſto por Miguel de Ceruantes | Saauedra. | DIRIGIDO AL DVQUE DE BEIAR, | Marques de Gibraleon, Conde de Benalcaçar, y Baña- | res, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de | las villas de Capilla, Curiel, y | Burguillos Año, [Escudo del impresor con leyenda, enmarcado en línea.] 1605. | CON PRIVILEGIO, | EN MADRID [falta la coma] Por Iuan de la Cueſta. | [Filete fino que ocupa toda la caja.] | Vendeſe en caſa de Franciſco de Robles, librero del Rey n[uest]ro ſeñor [Falta el punto tipográfico que lleva originalmente la portada; sólo se conserva un punto impreso muy pequeño y más separado de la 'r' final de lo que está el punto de las portada auténticas, con cierta seguridad se debe a una manipulación mecánica al preparar el fotolito (como sucede con la 'M' de «Miguel», la coma tras «MADRID», etc.); este micropunto se ha perdido en las reproducciones posteriores de esta portada.]

4º (185x125 mm), 12 hs.+312 fols.+8 hs., errores del número de la foliación: «7» por «8», «15» por «18» y «311» por «310»; mútilo de portada y de las 4 hojas del final, que contienen la «Tabla», carencia ya señalada por Hartzenbusch 1865, págs. 7-11, que indica que se encontraba falto de la «portada y la tabla de los capítulos puesta al fin del volúmen», así como la inclusión de estas hojas por reproducción fotocincolitográfica gracias a Francisco López Fabra del ejemplar de la Real Academia Española; sgnts.: [¶]-¶ 3[+1]-¶¶ 5[+3]+A 5[+3]-B 5[+3]+C 4[+4]+D 5[+3]-Z 5[+3]+Aa 5[+3]-Qq 5[+3]+*3[+1]+**2[+2].

[19] Para no interferir, ni abusar, en las notas, mantenemos aparte las «Referencias bibliográficas» usadas en este ejemplar, tal y como se mencionan en la parte correspondiente de la descripción.

Según el *Catálogo primer exposición* de 1947, pág. 26 se encontraba «encuadernado en el siglo XVIII por Beneyto», hoy posee una encuadernación en piel granate con hierros dorados y 5 nervios con filete dorado; internervios ornamentados con hierros dorados. En el 2º internervio: «CERVANTES | [filete corto] | DON QVIXOTE | DE LA MANCHA» y en el 4º internervio: «PRIMERA PARTE | MADRID 1605». Contracubierta anterior y posterior y primera y última hojas de guarda (recto en la primera y verso en la segunda), forradas con seda granate con marcas de agua (moaré); 4 hojas de guarda iniciales y 4 finales y cantos dorados. Firmada «Brugalla 1957» en el verso de la cubierta. Con estuche en cartón y papel de aguas granate.

Tejuelo de la biblioteca en el verso de la 2ª hoja de guarda: «CERVANTES | 118», con sellos de la Biblioteca Nacional en: portada, h. 4r, fol. 1r, fol. 101r, fol. 201r, fol. 301r y h. 8r final. Anotación manuscrita a lápiz: fol. 225r: una cruz en el margen izquierdo. Todos los rectos de las hojas (algunos no visibles) están numerados a lápiz en su margen interior inferior, con números muy pequeños que indican el orden de las hojas al encuadernador moderno.

Madrid, Biblioteca Nacional de España: Cerv/118 (ex-Francisco Grau Subias, ex-Domingo de Ara, ex-Justo Zapater y Jareño). [CCPB000042465-X]

Hartzenbusch, págs. 7-11, con mención de su ingreso en 1865 por regalo del propietario, falto de la «portada y la tabla de los capítulos puesta al fin del volúmen», inclusión de estas hojas por reproducción fotocincolitográfica de López Fabra del ejemplar de la Real Academia Española y análisis de las variantes de la «Tassa»; *Boletín* 1871, pág. 1, localización; Rius, I, pág. 4, localización; Pérez Pastor, II, núm. 903, con descripción y localización; Río y Rico, núm. 23, descripción; *Catálogo tercer centenario*, núm. 1, localización; Givanel 1916-1925, I, pág. 8, localización; Serís 1918, pág. 194, localización; Knowles, núm. 9, sólo reseña que es el ejemplar usado por López Fabra para el facsímile y añade: «with the missing last three pages [*sic*] suplied from the copy of the Academia Española», pág. 50; Shevill/Bonilla, I, pág. 6, no señalan explícitamente la Biblioteca Nacional, citan sólo «en España», pero parece que se trata de este ejemplar y es el usado en su edición; *Catálogo primera exposición*, págs. 25-26 con reproducción de portada entre págs. 31 y 32; Givanel 1941-1947, I, pág. 9, localización; Astrana, V, pág. 616, reproducción de la portada y noticia de las diferencias en la «Tassa», «de madera» la del ejemplar de la Real Academia y «de fundición» el de la Biblioteca Nacional; Serís 1964, pág. 313, localización; Simón, VII, núm. 179, localización; *Catálogo de la Exposición*, pág. 9, Lám. 1 con reproducción de la portada; *Tesoros*, núm. 92; *Catálogo colectivo*, III, núm. 3.608, localización; *Ausgaben*, núm. 1, con localización y reproducción de portada, pág. 50; Clemente, núm. 1.165, localización; Casasayas, núm. 2, a

través de Río y Rico, por la variante de portada; Rico, [II], pág. 682, usado en su edición; Urbina 1999-2000, pág. 48: «MA05BN1»; Sevilla, usado en su edición; Michael, pág. 204, mención de alguno de los fallos del ejemplar; Rubio 2004, pág. 39, localización; Rubio 2005, pág. 39, localización; *Quijote*, pág. 158, con reproducción de portada, pág. 159; *1606 2005*, pág. 7 reproduce la penúltima y antepenúltima línea de la portada, comparándolas con el ejemplar de Innsbruck; Egoscozábal, núm. 1; Jurado, reproducción reducida, pág. 62, señalando diferencias con portadas de otros ejemplares; Urbina, en prensa, núm. 1.

Facsímiles: *Primera obra producida en el mundo por Foto-tipografía. La primera edición del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, en facsímile después de 258 años, por la Foto-Tipografía, y publicada por su inventor el Coronel Don Francisco López Fabra, bajo los auspicios de una Asociación Propagadora de la que son Presidentes el Excmo. Sr. D. Juan Hartzenbush, y Secretario el Sr. D. Carlos Frontaura*, Barcelona: Narciso Ramírez, 1871-1873[-1879], 4 vols., el facsímile de la *princeps* es el vol. I, aunque no indica de qué ejemplar, según Knowles 1946a, núm. 9 es el de la BN; *Edición facsímile de la impresa en Madrid en el año 1605, por Juan de la Cuesta*, Barcelona: Librería Científico-Literaria Toledano López y Cía, 1905, 2 vols., el facsímile de la *princeps* el vol. I, reducido, sin indicar de qué ejemplar, aunque muy probablemente del de la BN; San Sebastián: Biblioteca Nueva, 1934, 2 vols., el facsímile de la *princeps* es el vol. I; no indica de qué ejemplar, aunque muy probablemente del de la BN; *Facsimil de la primera impresión. Tomo I, según la edición principe de Juan de la Cuesta, Madrid, 1605, seguida de los dos pasajes que omite*: Palma de Mallorca: Alfaguara/The Hispanic Society of America/Papeles de Son Armadans, 1968, 2 vols., el facsímile de la *princeps* es el vol. I, del ejemplar de la BN; Barcelona: Dalmau Socias, 1981, 2 vols., el facsímile de la *princeps* es el vol. I, con nota de José M.ª Valverde, «El milagro de un libro», facsímile, a su vez, probablemente reproducido del facsímile de Barcelona, 1905. Facsímile digital: Clásicos en la Biblioteca Nacional, Miguel de Cervantes, htpp://www.cervantesvirtual.comy Urbina *variorum*, http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/V2/variorum/index.htm.

Nota. Tiene algunas hojas sueltas: fol. 45 (sólo la parte inferior), fol. 240, fol. 268, fol. 269, fol. 284. El folio 37 ligeramente rasgado en el margen exterior inferior y el folio 134 presenta un pequeño desgarro que afecta a la línea 30 de texto. Hojas restauradas: fol. 40, pequeño corte y fol. 51, con pequeño agujero que afecta al texto. En alguna de las dos restauraciones el papel ha sido blanqueado, encolado y planchado, por lo que presenta un color, un tacto y un sonido diferentes a los originales. En muchas páginas se observan manchas blancas: h. 1^{v}, h. 5^{r}, h. 6^{v}, h. 7^{r} y fols. 4^{r}, 4^{v}, 7^{r}, 8^{v}, 15^{r}, 15^{r}, 137^{r}-138^{v}, 141^{r}-142^{v}, 144^{r}, 144^{v}, 145^{v}, 148^{r}-149^{v}, 153^{r}, 153^{v}, 154^{v}, 156^{v}, 160^{r}, 171^{r}, 179^{v}, 180^{r}, 180^{v}, 181^{v}, 184^{r}, 185^{v}, 186^{v}, 187^{r}, 187^{v}, 188^{v}, 189^{r}, 190^{r}, 190^{v}, 191^{r}, 192^{v}, 195^{r}, 198^{r}, 201^{r}, 215^{r}, 219^{r}, 222^{v}, 225^{r}, 232^{v}, 239^{r}-240^{v}, 242^{v}, 243^{v}-245^{v}, 247^{r}, 247^{v}, 248^{v}-251^{v}, 252^{v}-254^{v}, 255^{v}, 256^{r},

257v-262v, 263v-276v, 277v-280v, 282r-283v, 289r-300v, 301v-305r, 306v, 308v; esto es debido a que en uno de los procesos de restauración se debió aplicar una sustancia blanquecina para tapar manchas de tinta propias del proceso de impresión; por ejemplo, puede observarse muy claramente esta técnica en el fol. 148r. Es posible que en el momento de la restauración no se notaran estas intervenciones, pero pasado cierto tiempo el papel ha vuelto a oxidar y las manchas blancas son claramente visibles. En los dos pliegos de preliminares se encuentra muy apurado el corte lateral exterior, como en el resto de los ejemplares esta caja de ¶ y de ¶¶ es más ancha, 101 mm, frente a 92-94 mm del texto del *Quijote*, lo que provoca que los márgenes exteriores sean inferiores; esto es especialmente notorio en un ejemplar muy cortado como éste. Rastro de pliegues en el papel, en su mayor parte ya extendidos: hs. 5, 9, 10, 11 y fols. 4, 11, 13, 14, 25, 26, 31, 32, 62, 86, 100, 165, 194, 197, 283, 296.

Referencias bibliográficas de la descripción:

Astrana = Luis Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra. Con mil documentos hasta ahora inéditos y numerosas ilustraciones y grabados de época*, Madrid: Reus, 1948-1958, 7 ts.

Ausgaben = Don Quijote. Ausgaben in verhundert jahre, Madrid: Ministerio de Cultura, 1991.

Boletín = Boletín de la reproducción Foto-Tipográfica de la Primera Edición de Don Quijote de la Mancha, 1, 1871.

Casasayas = José M.ª Casasayas, *Ensayo de una guía de bibliografía cervantina. Tomo v. Ediciones castellanas del «Quijote» hasta su tricentenario (1605-1915). Relación ordenada y compuesta por ad usum del cervantista bibliófilo*, Palma de Mallorca: José M.ª Casasayas, 1995.

Catálogo de la Exposición = Catálogo de la Exposición Don Quijote, lector (23-IV-1976), Madrid: Biblioteca Nacional, 1976.

Catálogo colectivo = Catálogo colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español. Siglo xvii, Madrid: Arco Libros, 1988-1992, 3 ts.

Catálogo primera exposición = Catálogo de la primera exposición bibliográfica cervantina, Madrid: Biblioteca Nacional, 1947.

Catálogo tercer centenario = Catálogo de la exposición celebrada en la Biblioteca Nacional en el tercer centenario de la publicación del «Quijote», Madrid: Imprenta Alemana, 1905.

Clemente = Yolanda Clemente San Román, *Impresos madrileños de 1566 a 1625*, Tesis Doctoral Universidad Complutense, 1991.

Egoscozábal = Pilar Egoscozábal Carrasco, coord., *Catálogo de la colección cervantina de la Biblioteca Nacional. Ediciones del «Quijote» en castellano*, Madrid: Biblioteca Nacional, 2006.

Givanel (1916-1925) = Juan Givanel i Mas, *Catàleg de la col·lecció cervántica formada por Isidro Bonsoms i Sicart i cedida per ell a la Biblioteca de Catalunya*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1916-1925, 3 vols.

— (1941-1947) = Juan Givanel Mas [y Luis M.ª Plaza Escudero], *Catálogo de la Colección Cervantina*, Barcelona: Casa Provincial de Caridad, 1941-1947, 3 vols.

Hartzenbusch = Juan Eugenio Hartzenbusch, *Memoria remitida al Excmo. Sr. Ministro de Fomento, Instrucción y obras públicas por el Director de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1865.

Jurado = Augusto Jurado, *Juan de la Cuesta impresor de «El Quijote» por encargo del librero Francisco de Robles y breves noticias de ambos y del autor de la obra Miguel de Cervantes*, Madrid: Comunicación Gráfica/Sociedad Cervantina, 2007.

Knowles = Edwin B. Knowles, «Notes on the Madrid, 1605, editions of *Don Quijote*», *Hispanic Review*, XIV (1946), págs. 47-58.

Michael = Ian Michael, «How *Don Quixote* came to Oxford: The two Bodleian copies of *Don Quixote*, Part I (Madrid: Juan de la Cuesta, 1605)», en N. Griffin, C. Griffin, E. Southworth y C. Thompson, eds., *Culture and Society in Habsburg Spain. Studies presented to R. W. Truman by his pupils and colleagues on the occasion of his retirement*, London: Tamesis Books, 2001, págs. 95-210.

1605 2005 = 1605 2005. El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Präsentation der Erstusgaben des Don Quijote aus Beständen der Universitätsbibliothek Innsbruck, Innsbruck: Universitätsbibliothek Innsbruck, 2005.

Pérez Pastor (1891-1907) = Cristóbal Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid*, Madrid: Tipografía de la «Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos», 1891-1907 [= Pamplona: Analecta, 2000], 3 vols.

prinQeps 1605 = prinQeps 1605 [Víctor Infantes, Ana Martínez Pereira, Fermín de los Reyes Gómez y Emilio Torné], «Donde habita el olvido. La primera salida de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*: el libro, el texto, la edición», *Nueva Revista de Erudición y Crítica*, 2 (2006), en prensa.

Quijote = El Quijote. Biografía de un libro 1606-2005, Madrid: Biblioteca Nacional, 2005.

Rico = Francisco Rico, dir., Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Crítica, 1998, 2 vols. [Rico de 1998b es exactamente igual que la edición de Francisco Rico, dir., Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2004, [II], págs. 681-2].

Río y Rico = Gabriel-Martín del Río y Rico, *Catálogo bibliográfico de la Sección de Cervantes de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1930.

Rius = Leopoldo Rius, *Bibliografía crítica de las obras de Miguel Cervantes Saavedra*, Madrid: Librería M. Murillo, 1895-1904 [= New York: Burt & Franklin, 1970], 3 vols.

Rubio (2004) = Borja Rubio, *El Quijote: 160 ediciones, descripción y valoración*, Madrid: Edición del autor, 2004.

— (2006) = *El Quijote: 306 ediciones, 1604-2005. Descripción*, Madrid: Edición del autor, 2005.

Schevill/Bonilla = Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, eds., [*Obras completas* de] Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quixote de la Mancha*, Madrid: Gráficas Reunidas, 1928-1941 [= http://www.cervantesvirtual.com], 4 vols.

Serís (1918) = Homero Serís, «Una nueva variedad de la edición príncipe del *Quijote*», *The Romanic Review*, IX (1918), págs. 194-205; luego, con pequeñas variantes, en *La colección cervantina de la Sociedad Hispánica de América. Ediciones de Don Quijote. Con introducción, descripción de nuevas ediciones, anotaciones y nuevos datos bibliográficos*, Urbana: University of Illinois, 1920, págs. 30-42.

— (1964) = *Nuevo ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos. Formado en presencia de los ejemplares de la Biblioteca de The Hispanic Society of America en Nueva York y de la Ticknor Collection en la Biblioteca Pública de Boston*, New York: The Hispanic Society of America, 1964.

Sevilla = Florencio Sevilla Arroyo, ed., Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, en http://www.cervantesvirtual.com.

Simón = José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid: CSIC, 1950-[1994], 16 ts.

Tesoros = Tesoros de España. Ten Centuries of Spanish Books, Madrid: Ministerio de Cultura, 1985.

Urbina (1999-2000) = Eduardo Urbina (*et alii*: Eduardo Urbina, Richard Furuta, Arpita Goenka, Rajiv Kochumman, Eréndira Mekgoza y Carlos Monroy), «Texto, contextos e hipertexto: la crítica textual en la era digital y la edición *electrónica variorum* del *Quijote-IV centenario*», *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 27 (1999-2000), págs. 21-49.

— en prensa = «*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* Con privilegio en Madrid: Juan de la Cuesta, 1605. (*editio princeps*, impresa en 1604; licencia: 26 de set. 1604)», en prensa.

Valga recordar asimismo, que dicho todo esto para los ejemplares que se conservan en la actualidad de un texto, y ahora estamos centrados en la *princeps* quijotesca, no podemos olvidarnos de la bibliografía negativa, que en el caso de nuestra obra abarca una tipología de ejemplares «imaginarios», generalmente inexistentes y con frecuencia producto de un error o de la interpretación equi-

vocada de algún dato; «hipotéticos», simplemente sugeridos y no constatados con un testimonio o con una cita específica; «desconocidos», de los que poseemos alguna mención más o menos segura de su realidad en una fecha o en un repertorio concreto y «no localizados», cuando actualmente no se encuentra controlado, aunque hay constancia segura de su existencia.

Si de nuestra *princeps* cervantina nos acercamos a la treintena de ejemplares conservados y controlados, deberíamos sumar cerca de una docena más, representantes de las diferentes categorías mencionadas, que a buen seguro nos depararán alguna que otra sorpresa. Mencionamos un ejemplo significativo, como muestra. Juan Eugenio Hartzenbusch, en ese momento Director de la Biblioteca Nacional[20], cita la existencia en la Biblioteca de un «ejemplar de la primera edición», que «falta hace ya muchos años», a través de un «antiguo índice nuestro» donde se recogía la mención, aunque no aclara si se trataba de la primera o de la segunda edición de 1605 es presumible pensar que se trata de la *princeps* por estar mencionado el dato, precisamente, en donde establece las diferencias entre ambas; no hay noticia posterior que permita identificar este ejemplar «no localizado», que bien pudiera ser cualquiera de los que hoy se conservan en otra biblioteca y que pertenece (o si prefieren: perteneció) a nuestro patrimonio bibliográfico.

Recordábamos al inicio que la *recensio* editorial empieza por la tarea de recopilación de las *fontes criticae*, por ello, si conocemos cuántos ejemplares hay del libro y estamos enterados de los pormenores de sus biografías bibliográficas, podremos entonces continuar con la *collatium codicum* y la *examinatio* y *selectio*, es decir: empezar a saber qué es lo que contienen estos ejemplares[21]. Nosotros simplemente queremos recordar que el sonido de ese silencio tipográfico, esa logofagia impresa que nos despierta la imaginación, se llama (nada más y nada menos) que *texto*, en este caso literario, y del *Quijote*.

---

[20] *Vid*. Juan Eugenio Hartzenbusch, *Memoria remitida al Excmo. Sr. Ministro de Fomento, Instrucción y obras públicas por el Director de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1865, pág. 7.

[21] Baste consultar la sorpresa que nos proporcioina Enrique Suárez Figaredo respecto a la salida de *Quijote* apócrifo para no dar nunca por probado (casi) nada, «La verdadera edición príncipe del *Quijote* de Avellaneda», *Lemir*, 11 (2007), págs. 79-102, ahora recogido en Alonso Fernández de Avellaneda, *dQA El Quijote apócrifo. Cervantes vs. Figueroa: la puntual merecida correspondencia*, Barcelona: Ediciones Carena, 2008, págs. 144-71.

2. La imprenta de Madrigal-Cuesta. Imprimir en Atocha. Con algunos datos sobre bibliografía material

Fermín de los Reyes Gómez
(Universidad Complutense)

Entre los numerosísimos trabajos que se han dedicado al *Quijote* son pocos los que se han centrado en su elaboración material, pese a que aún quedan datos por conocer. Así, las últimas aportaciones han pretendido dar respuesta a las incógnitas que aún envuelven a la edición, tales como la tirada, el número de prensas y de cajistas que se emplearon en la impresión, el coste total y la ausencia de la aprobación en los preliminares; además, se ha producido cierta confusión cuando se ha afirmado que existe la edición de 1604, el «*Quijote* de 1604», lo que no se corresponde con la realidad editorial de una obra que ya en su portada tiene el año de 1605.

1. La bibliografía material y la crítica textual. Algunas reflexiones

Al estar el Seminario dedicado a la Bibliografía material y a la crítica textual, creo conveniente, antes de profundizar en el objeto de mi comunicación, abordar, aunque sea en unas pocas líneas, el marco teórico de esta corriente bibliográfica[1]. Y comienzo por Thomas Tanselle, que habla de una paradoja, la del creciente estudio físico de los libros en un período en que se habla del fin de los libros impresos y del dominio de los textos electrónicos, y de ello tienen gran responsabilidad los tratadistas de la corriente anglosajona. Además, según él,

[1] Buena parte de los datos sobre Bibliografía en Fermín de los Reyes Gómez, *Manual de Bibliografía*, Madrid: Castalia, (en prensa).

ocurra lo que ocurra, los estudiosos de los textos publicados en forma impresa, siempre habrán de recurrir al examen de sus características físicas[2]. Así pues, es necesario repasar, siquiera brevemente, los principios teóricos de la corriente bibliográfica que se dedica a ello.

Junto a la bibliografía tradicional, o continental, dedicada esencialmente a la elaboración de repertorios, dado que prima el libro como transmisor de contenido, existe otra que, por haber sido desarrollada principalmente en el Reino Unido y Estados Unidos, se denomina escuela anglosajona o «New Bibliography». Sus formulaciones también son conocidas como Bibliografía material, o «Analitical bibliography», que engloba unos ámbitos que superan lo estrictamente bibliográfico. En este caso, el objeto de estudio es el plano material del libro y, así, la Bibliografía se identifica con la ciencia del libro, que va a ser objeto de estudio desde distintos puntos de vista.

Los autores responsables de los principios de esta orientación bibliográfica son Ronald Brunlees McKerrow, A. W. Pollard y Walter W. Greg, con sus respectivas publicaciones. Asimismo, impulsaron esta corriente varias sociedades bibliográficas, como la Bibliographical Society, fundada en 1892, en la que estuvieron los citados autores, con su revista, *The Library*, que contiene los estudios de la materia, y que también publicó importantes monografías.

El punto de partida está en el ámbito literario, puesto que se comprobó la necesidad de conocer a fondo la técnica de producción de libros de los siglos XVI y XVII con el fin de saber cuál había podido ser su influencia sobre el texto escrito por el autor; en definitiva, conocer el proceso de transmisión del texto manuscrito (el original del autor) al impreso, y así poder interpretar correctamente las modificaciones textuales que pueden derivarse de dicho proceso. Es así como, por ejemplo, Ronald B. McKerrow lo formula en sus primeros trabajos, como *Notes on Bibliographical Evidence for Literary Students* (1913) y *An Introduction to Bibliography for Literary Students* (1927); en la introducción de este último, afirma:

> No me ha interesado en ningún momento ni la rareza, ni la belleza, ni el valor comercial de los productos de los talleres de imprenta, sólo me ocupo del problema de la relación existente entre el libro impreso y el manuscrito del autor. En la medida de mis posibilidades, he tratado todo lo que tiene que ver con esta relación, o de aquello que podría arrojar alguna luz sobre el proceso que conlleva el paso del manuscrito al libro impreso, pues nunca sabemos hasta qué punto la transmisión puede verse afectada por estos procesos, pero nada más.

[2] Thomas Tanselle, «Introducción», en F. Bowers, *Principios de descripción bibliográfica*, Madrid: Arco/Libros, 2001, pág. 18.

UAM Ediciones

Como se puede comprobar, son estas mismas necesidades las que llevan, o deben llevar, a los editores literarios a analizar la materialidad; pero, como afirma el propio McKerrow, por si «podría arrojar alguna luz», no para esclarecer completamente el proceso. Poco a poco los postulados de la Bibliografía fueron ampliándose y se acercaron al concepto de ciencia del libro o Bibliología (historia, materiales y métodos de elaboración, descripción…).

A partir de Arundel J. K. Esdaile, la Bibliografía analítica tuvo gran difusión y se aplicó a otros campos además del literario. Así lo aplicó en su *Manual of bibliography*[3], dirigido a los futuros bibliotecarios, concibiendo la Bibliografía, al igual que Walter Greg, como el estudio de los libros considerados como objetos tangibles[4].

Frente a la precisa finalidad de la Bibliografía de la escuela continental, la amplitud del objeto de la escuela anglosajona, con diversas especialidades que se solapan, ha supuesto que haya diversas propuestas de sistematización y de división, por lo que se pueden encontrar, entre otras, las siguientes clasificaciones[5]:

1. Robert B. Harmon elabora una clasificación compleja, con subdivisiones en cada uno de sus apartados[6]:

Estudio de los materiales como objetos:

1.1. *Bibliografía analítica o crítica*, dividida en:

—*Bibliografía textual*: estudio o comparación de textos, su transmisión, ediciones e impresiones.

—*Bibliografía histórica*: datación y contexto de los libros y otros materiales.

—*Bibliografía descriptiva*: identificación del «ejemplar ideal» y de sus variantes.

Estudio de los materiales como entidades intelectuales:

1.2. *Bibliografía enumerativa o sistemática*, dedicada a la compilación de listas de libros u otros materiales gráficos: bibliografías de o sobre un autor, bibliografías de bibliografías, catálogos, guías de listas de literatura, bibliografía nacional, etc.

---

[3] Arundell James Kennedy Edaile, *A student's manual of bibliography*, London: Allen & Unwin and The Library Association, 1931 (5ª ed., 1981, a cargo de R. B. Stokes).

[4] Walter W. Greg, «The Function of Bibliography in Literary Criticism Illustrated in a Study of the Text of Lear», en *Neophilologus*, XVIII (1933), págs. 241-62.

[5] Las resume Isabel de Torres Ramírez, *Qué es la Bibliografía. Introducción para estudiantes de Biblioteconomía y Documentación*, Granada: Universidad, 1996, págs. 95-9.

[6] Robert B. Harmon, *Elements of Bibliography: a simplified approach*, revised ed., Metuchen: The Scarecrow Press, 1989.

UAM Ediciones

2. Robinson afirma que los teóricos ingleses distinguen entre[7]:

2.1. *Bibliografía analítica*: análisis de la estructura del libro y su descripción.

2.2. *Bibliografía histórica*: historia de los distintos medios de producción de los libros, incluyendo la imprenta y la ilustración.

2.3. *Bibliografía sistemática*: «la preparación de listas de libros», o compilación de repertorios bibliográficos.

3. Krummel, que se refiere a dos posibles definiciones de la Bibliografía, como actividad y como resultado de dicha actividad, afirma que las bibliografías pertenecen a dos grupos[8]:

3.1. Uno relacionado con la enumeración de libros y otros documentos, que se practica en el ámbito germánico. Tiene dos especialidades:

—*Bibliografía sistemática*.

—*Bibliografía enumerativa*.

3.2. Otro que se preocupa del estudio de los libros como objetos físicos, desarrollado por el ámbito anglosajón. Entre sus especialidades, que se solapan, están:

—*Bibliografía analítica*: caminos que se han seguido para producir libros específicos como objetos físicos.

—*Bibliografía textual*: utiliza los hallazgos anteriores para autentificar el contenido.

—*Bibliografía histórica*: examina la relación entre una civilización y sus libros.

A continuación, de forma somera, explicaré el contenido y los objetivos de las principales corrientes de esta escuela bibliográfica, desde la más común a la continental a la más moderna:

A. *Bibliografía sistemática, enumerativa y compiladora*

Se trata de una de las dos grandes ramas en que se divide la Bibliografía desde la corriente angloamericana, la más próxima a los postulados de la Bibliografía continental, puesto que el objeto de esta especialidad es registrar las obras de un autor, de una materia o de un tema, es decir, elaborar repertorios bibliográficos. Algunos autores hablan de ella, pero afirman que no es una parte propiamente dicha de la Bibliografía.

---

[7] A. M. Lewin Robinson, *Introducción a la bibliografía. Guía práctica para trabajos de descripción y compilación*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, 1992.

[8] Donald William Krummel, *Bibliografías. Sus objetivos y métodos*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, 1993, pág. 17.

UAM Ediciones

B. *Bibliografía analítica o crítica*

Para buena parte de los autores, es la parte esencial de la Bibliografía, entendida como ciencia del libro. Estudia el libro como objeto material, a partir del análisis detallado de su estructura y de su descripción. Para Greg es la ciencia de la transmisión textual de los textos literarios, que se detecta a partir de los efectos que tiene el proceso de producción en ellos, dando lugar a variantes dentro de una misma edición, denominadas emisiones y estados; aspira a la elaboración de una fórmula para la resolución de los problemas textuales. Se busca la descripción de la copia o del ejemplar ideal (*ideal copy text*), para lo cual se analizan los ejemplares con meticulosidad.

Según Mckenzie, la Bibliografía analítica abrió la disciplina en tres vías[9]: una primera, dada la complejidad de las condiciones de producción, quedaba liberada de la inducción y se le dio una nueva vía imaginativa y especulativa; al intentar comprender las condiciones en que se elaboraba un texto, se amplió hacia el contexto histórico; finalmente, se ha dirigido su atención hacia otras formas de realidad visual dentro del libro: tamaños, disposición de páginas, blancos, decoración, etc. Para el mismo autor, sin embargo, ningún libro puede contener todas las pruebas necesarias para explicar cómo se ha hecho, por lo que desarrolla el aspecto de la sociología del texto.

Algunos teóricos incluyen, bajo la analítica, la Bibliografía descriptiva, la textual y la histórica:

C. *Bibliografía descriptiva*

Se trata de una de las posibles tendencias de la Bibliografía analítica, la que se dedica a registrar las particularidades bibliográficas de un libro, detectadas durante el proceso de análisis. Consiste en una minuciosa descripción de su conformación material del libro en la busca de la copia ideal, el estado más perfecto del impreso según fue concebido por el editor después de efectuar los cambios planeados intencionadamente en el proceso de producción. Según Bowers, «el objetivo del bibliógrafo descriptivo es examinar todos los ejemplares disponibles de una edición determinada, para describir, en términos bibliográficos, las características del ejemplar ideal de esa edición, para diferenciar emisiones, para explicar y describir la historia tipográfica y textual de la edición y, finalmente, para ponerla en relación correcta y lógica con otras ediciones»[10]. Sus métodos tienen un triple propósito:

[9] Don F. McKenzie, *Bibliografía y sociología de los textos*, trad. F. Bouza, Madrid: Akal, 2005, pág. 22.

[10] Fredson Bowers, *Principios de descripción bibliográfica*, introd. de G. T. Tanselle, Madrid: Arco/Libros, 2001, pág. 33. La primera edición, en inglés, se publicó en 1949.

1. Proporcionar el registro detallado, analítico, de las características físicas del libro.
2. Ofrecer una investigación analítica y una disposición ordenada de las características físicas, «que servirán como requisito previo para la crítica textual de los libros escritos».
3. Introducirse en la historia literaria y tipográfica por medio de la «investigación y registro de los detalles más adecuados en una serie de libros relacionados entre sí».

Finalmente, en la Bibliografía descriptiva hay que incluir los siguientes requisitos:

1. Descripción total del libro como objeto material, producto de la imprenta.
2. Descripción total de los contenidos del libro como obra literaria, lo que no implica evaluarlos, sino darlos a conocer.
3. Estudio completo de la transmisión del texto a través de una historia detallada de las impresiones, ejemplares y ediciones.
4. El estudio de la historia del libro como objeto material, su forma, entorno y contenidos variables tras la primera edición y posteriores.
5. Estudio completo de las relaciones del autor con el libro.

El salto cualitativo en el método técnico de análisis se produce entre finales del XIX y principios del XX, propiciado por la labor de catalogación de las grandes colecciones de incunables como las de las bibliotecas alemanas y del British Museum. Los bibliotecarios alemanes y británicos se centrarán en el estudio de los aspectos tipográficos y externos de los incunables, poniendo las bases teóricas de esta corriente.

D. *Bibliografía textual*

Esta rama se ocupa de la historia de un texto (la sucesión de ediciones con sus posibles variantes) y de su crítica en la tradición literaria, a fin de autentificar su contenido. En definitiva, se trata de la Bibliografía aplicada a la crítica textual con el fin de realizar ediciones críticas que respeten la intención del autor y del editor y así facilitar los materiales más adecuados para la investigación filológica. Son varios los pasos de este trabajo:

1. El análisis de las características de los testimonios existentes del texto (manuscritos o ediciones).
2. Estudio de la transmisión de los textos y de las posibles alteraciones que ha podido sufrir el texto por el proceso de producción en la imprenta.

3. Restablecimiento de las características del manuscrito perdido, del texto original, tras el cotejo de los testimonios.

E. *Bibliografía histórica*

Según algunos autores, es una parte de la Bibliografía analítica, mientras que para otros es una de las tres partes (analítica, histórica y sistemática) en que se divide la Bibliografía. En todo caso, se ocupa de la historia de los métodos de producción del libro (soportes, materiales escriptorios, imprenta, tintas, encuadernación, ilustración), con especial énfasis en el estudio de la historia de la imprenta. Por ello trata cuestiones amplias, tales como los hábitos impresorios de los talleres, sus aspectos económicos, la demanda de libros, los canales de distribución, etc. McKenzie ha llegado al extremo de afirmar que «lejos de aceptar que 'la bibliografía histórica no es, propiamente hablando, bibliografía', es tentador reclamar que hoy toda la bibliografía, propiamente hablando, es bibliografía histórica»[11].

Junto a estas concepciones de la Bibliografía, existe aún otra, iniciada por Don McKenzie, la denominada «Sociología de los textos», que, sin embargo, tiene mayor repercusión en el ámbito puramente histórico que en el bibliográfico.

F. *Sociología de los textos*

Frente a los postulados de la Bibliografía analítica, que busca el ejemplar ideal, por lo que supone la racionalidad y regularidad de las prácticas de composición e impresión (en realidad, el trabajo en la imprenta es complejo e irregular, con improvisaciones), este nuevo ámbito considera cada uno de los estados de una obra como una de sus encarnaciones históricas que hay que entender y editar. Así, el ejemplar ideal es un estado previo a las distintas formas de una obra, que produce también diversas lecturas. La Bibliografía se convierte en sociología de los textos y tiene como finalidad:

1. Establecer sistemas de descripción que tengan en cuenta todos los impresos que no son libros y los textos que no son escritos.
2. Considerar desde la perspectiva analítica el conjunto de procesos de producción, transmisión y recepción de los textos en cada una de sus formas.

La Bibliografía sería «la disciplina que estudia los textos como formas registradas, así como los procesos de transmisión, incluyendo su producción y

[11] Don F. McKenzie, *op. cit.*, pág. 29.

recepción»[12]. Por lo tanto, sería una disciplina esencial para entender cómo se da sentido a los múltiples textos que produce una sociedad. Las interpretaciones de una obra dependen de sus sucesivas formas, no de una única, la «ideal». El significado de un texto es un producto histórico, que depende del lector y de los dispositivos gráficos y discursivos del texto. Por eso, y aunque el punto de partida es la Bibliografía material, se da mucha importancia a la historia de la lectura.

2. El trabajo en PrinQeps 1605

Presentado el marco teórico en que se desenvuelve un trabajo de Bibliografía material, paso a mostrar la parte que me corresponde en el grupo PrinQeps.

2.1. *Objetivos*

No pretende esta comunicación, avance de una investigación a la que aún queda unos años, resolver las dudas planteadas desde hace mucho tiempo, pero sí intentar avanzar algunos datos de la documentación revisada. El objetivo de mi trabajo consiste en abordar el estudio completo de los protagonistas, entre los que se encuentran los dueños del taller Madrigal-Cuesta, su sucesión y sus trabajadores; los materiales empleados (prensas, ramas, tipos, capitulares), así como la revisión de la producción del taller (ediciones, pliegos, temas, primeras ediciones, reediciones), su ritmo de trabajo y sus hábitos, en especial en los años 1604 y 1605, pero también antes y después; también recopilaré datos sobre el editor, Francisco de Robles, y su relación con los impresores[13]; sin olvidar el marco legislativo (Pragmática de 1558, paralización de privilegios entre 1605 y 1608, Junta en noviembre de 1607) y editorial en que se produce. Porque, en definitiva, la historia de la edición contempla el más amplio contexto posible, va más allá del estudio de un taller o de la impresión de un texto, por importante que sea éste[14].

2.2. *Fuentes y revisión*

Las fuentes para este estudio son variadas, dado que hay que trabajar con las propias ediciones para el análisis de la producción y para ver la secuencia de impresión; y con los documentos para intentar ver la vida del taller y de sus protagonistas.

---

[12] *Ibid*., pág. 30.

[13] Un magnífico ejemplo de estudio sobre un editor y librero de ese período el de Anne Cayuela, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid: Calambur, 2005.

[14] Para una visión de conjunto véase Fermín de los Reyes Gómez, «Publicar en el Antiguo Régimen», en *Historia de la Literatura jurídica en la España del Antiguo Régimen*, Madrid: Marcial Pons, 2000, I, págs. 287-330.

UAM Ediciones

En cuanto a la producción del taller de Cuesta las principales fuentes son, entre otras, el repertorio de Cristóbal Pérez Pastor sobre la imprenta en Madrid, que sigue siendo útil por las minuciosas descripciones y por la inclusión de notas y documentos relacionados con las ediciones y los autores; los de Yolanda Clemente San Román para ese mismo periodo, tanto la revisión de la obra de Pérez Pastor, a la que añade numerosas ediciones, como la más completa actualización de las ediciones del siglo XVI; el libro de Richard James Schneer, que se ciñe a las ediciones del taller de Cuesta entre 1604 y 1625, doscientas una; y el *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*, muy útil para la localización de las ediciones de las que hay ejemplares en España[15].

Revisados y vaciados estos repertorios y catálogos, además de catálogos de grandes bibliotecas, el número de ediciones del taller, desde 1586 hasta 1624 es de cuatrocientas treinta y tres; en el periodo más próximo a la impresión del *Quijote*, 1601-1605, son sesenta y tres las ediciones. Más abajo se mencionará el ritmo de producción de los años clave para el libro que nos ocupa.

Son numerosos los documentos relacionados con la imprenta y las impresiones del taller de Madrigal-Cuesta. El primer trabajo ha consistido en compilar los ya publicados, comenzando por los de Pérez Pastor, Rodríguez Marín o Astrana Marín, entre los clásicos cervantinos[16]; y continuando por la extensa recopilación de Mercedes Agulló sobre la imprenta y la librería madrileña, los exhaustivos trabajos de documentación cervantina de Sliwa, o los más recientes del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid o de Vicente Bécares; sin olvidar, cómo no, las aportaciones de Jaime Moll, en especial su último artículo sobre Juan de la Cuesta, y la bella y útil monografía de Augusto Jurado[17].

---

[15] Cristóbal Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña de los siglos XVI y XVII*, ed. facsímil, Amsterdam: Gérard Th. van Heusden, 1970. 3 vols.; Yolanda Clemente San Román, *Impresos madrileños de 1566 a 1625*, Madrid: Universidad Complutense, 1992 (en la actualidad, la profesora Clemente está trabajando en la revisión de los primeros veinticinco años del siglo XVII); Yolanda Clemente San Román, *Tipobibliografía madrileña. La imprenta en Madrid en el siglo XVI (1566-1600)*, Kassel: Edition Reichenberger, 1998, 3 vols.; Richard James Schnear, *Juan de la Cuesta. First printer of «Don Quixote de la Mancha». A Bibliographie record of his works. 1604-1625*, Alabama: The University of Alabama Press, 1973; *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*, ed. en Internet, página de consulta: http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/index.html.

[16] Cristóbal Pérez Pastor, *Documentos cervantinos hasta ahora inéditos*, Madrid: Est. Tip. de Fortanet, 1897-1902, 2 vols.; Francisco Rodríguez Marín, *Nuevos documentos cervantinos*, Madrid: Tip. de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1914; Luis Astrana Marín, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, 1948-1958, 7 vols.

[17] Mercedes Agulló y Cobo, *La imprenta y el comercio de libros en Madrid (siglos XVI-XVIII)*, tesis doctoral, Universidad Complutense, 1991, 2 vols.; K. Sliwa, *Documentos de Miguel de Cervantes Saavedra*, Pamplona: EUNSA; Ediciones Universidad de Navarra, 1999; K. Sliwa, *Documentos cervantinos. Nueva recopilación, lista e índices*, New York: Peter Lang, 2000; Carlos Baztán (ed.), *20 documentos sobre Cervantes en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*, Madrid: Comunidad de Madrid; Caja Madrid, 2001; Vicente Bécares Botas, «En las viejas prensas de Pedro Madrigal», en *Pliegos de Bibliofi-*

En total, hay recogidos ochenta y cinco documentos relacionados con Madrigal-Cuesta, entre los que se encuentran cartas de pago, otorgamiento de poderes, conciertos de impresión, inventarios, testamentos, registros de sacramentos…, desde 1561, año en que aparece citado en Salamanca un Juan de la Cuesta, posiblemente el padre del impresor del *Quijote*, hasta 1669, en que fallece María de Quiñones.

Pero aún quedan otros valiosos documentos para comprender la secuencia de impresión de las obras, los preliminares. En efecto, como es bien conocido, las disposiciones legales que regulan la impresión de libros, en especial la *Pragmática de 1558*, obligan a reproducir, en los comienzos de los libros, los documentos resultantes de los procedimientos de la censura[18]: aprobaciones, licencias, privilegios, fes de erratas, tasas…, paratextos que facilitan una importante información. No siempre aparecen todos en las ediciones, sobre todo si son reediciones, pero ayudan bastante, al menos sobre el papel, a identificar la secuencia, los plazos de impresión, los protagonistas, el precio, los títulos asignados por el autor (que luego pueden cambiar, como nuestro libro). En definitiva, valiosos documentos que facilitan el trabajo del bibliógrafo. A ellos les podemos añadir los preliminares literarios que, aunque en menor medida, también pueden aportar interesantes datos acerca del proceso de edición[19].

Mas no se queda ahí la búsqueda. Aún queda la tarea más compleja, la de otros documentos que puedan dar luz sobre la impresión del *Quijote* y de otras obras, entre los protocolos notariales. La búsqueda será selectiva, ya hay numerosos documentos publicados, pero es posible que dé buenos frutos.

El resultado final será publicado en una monografía que aborde todos los aspectos relacionados con el taller.

3. Algunos datos del taller de Madrigal-Cuesta

No por conocidos dejaré de mencionar algunos datos correspondientes a alguno de los protagonistas del taller y, por supuesto, a los materiales con que contaba, claves para saber su capacidad.

---

lia, 27 (2004), págs. 3-14; Vicente Bécares Botas, *Guía documental del mundo del libro salmantino del siglo xvi*, Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006; Jaime Moll, «Juan de la Cuesta», en *Boletín de la Real Academia Española*, lxxxv (2005), págs. 475-84; Augusto Jurado, *Juan de la Cuesta impresor de «El Quijote» por encargo del librero Francisco de Robles y breves noticias de ambos y del autor de la obra, Miguel de Cervantes*, Madrid: C&G, Sociedad Cervantina, 2007.

[18] Para ver la legislación de imprenta, véase Fermín de los Reyes Gómez, *El libro en España y América. Legislación y censura (Siglos xv-xviii)*, Madrid: Arco/Libros, 2000, 2 vols.

[19] Un magnífico estudio de estas piezas en Anne Cayuela, *Le paratexte au Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au xvii^e siècle*, Genève: Librarie Droz, 1996.

3.1. *Los protagonistas*

En efecto, el punto de partida es la delimitación del origen de Cuesta impresor madrileño, al que no se puede identificar, como bien ha afirmado Jaime Moll, con el Cuesta segoviano. Hace unos años di a conocer, gracias a la generosidad de Marta de la Mano, un documento que situaba a un Juan de la Cuesta, impresor, en 1567, como vecino de Salamanca[20]. A este documento se pueden añadir otros dos, mencionados por Bécares, en que se cita, en 1561, la promesa de dote de Juan de la Cuesta, impresor de libros, vecino de Salamanca, que se casa con Úrsula Sánchez, hija de Alonso Sánchez, carpintero, y de Benita Sánchez[21]; y el último, de 1569, en que Cuesta otorga un poder[22]. De estos documentos sabemos que estaba casado con Úrsula Sánchez, hermana de Inés, a su vez casada, en 1567, con el impresor Pedro Cornejo. Poco más sabemos de quien, en toda lógica, parece ser el padre del Cuesta del *Quijote*, que nacería hacia 1579[23]. El Cuesta salmantino puede ser el que firma varios impresos en Segovia entre 1588 y 1591, tal vez por encargo de Juan de Horozco y Covarrubias y es posible que en representación de Pedro Madrigal[24].

Precisamente Madrigal, fundador del taller en Madrid en 1586, procede de Salamanca, donde se le documenta desde 1574, denominándosele componedor de letras a partir de 1576; tal vez pudo trabajar en las prensas de Cánova y, seguro desde 1577 hasta 1579, en la de María de Neyla, viuda de Terranova, quien le llega a dar poderes para concertar impresiones[25]. En 1582, Madrigal adquiere prensas del taller de Domingo de Portonaris y en 1586 inicia su andadura, en solitario, en su taller madrileño. La relación entre Madrigal y Cuesta, padre, los trabajos de éste y la aparición, en 1599, de un Juan de la Cuesta en Madrid con una edad de veinte años, son asuntos pendientes de investigar.

---

[20] Fermín de los Reyes Gómez, «Juan de la Cuesta, impresor, vecino de Salamanca en 1567», en *Pliegos de Bibliofilia*, 13 (2001), págs. 76-8.

[21] Vicente Bécares, *Guía*, *op. cit.*, pág. 110.

[22] *Ibid.*, pág. 111.

[23] El 26 de enero de 1602, Juan de la Cuesta tenía veintitrés años «poco más o menos». Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), 2789, fols. 1155ʳ-1158ʳ. Citado por Moll, «Juan de la Cuesta», *op. cit.*, pág. 479.

[24] Para la parte segoviana véase Fermín de los Reyes Gómez, *La imprenta en Segovia (1472-1900)*, Madrid: Arco/Libros, 1997, I, págs. 44-8, y núms. 14-16 y 18. En unos pocos años comienza a firmar Juan de la Cuesta, pero también, en 1591 y 1592, Pedro de Reims y Marcos de Ortega. La imprenta segoviana desaparece en 1592 y conviene recordar que Pedro Madrigal fallece en 1593.

[25] Todos los datos en las obras citadas de Vicente Bécares de 2004 y 2006.

UAM Ediciones

3.2. *Materiales e inventarios*

Del taller de Madrigal-Cuesta se conocen varios documentos que muestran los materiales con que contaba. El primero data de 1582, año en que Madrigal adquiere las prensas; el segundo, de 1595, es un inventario realizado con motivo del matrimonio de su viuda, María Rodríguez, con Íñiguez de Lequerica; el último, de 1604, relata los operarios que hay en los cuatro talleres madrileños activos. Aunque los documentos son conocidos, me referiré a ellos combinando los datos con los de la producción del taller, lo que nos pueda dar pistas acerca de la capacidad de las prensas de Cuesta en el momento de realizar el *Quijote*, asunto objeto del estudio.

Ya se ha mencionado que Pedro Madrigal adquiere, en subasta, la imprenta de Domingo de Portonaris. El 9 de agosto de 1582, Madrigal cuenta con cuatro prensas, ocho formas de papel común y numerosas capitulares, entre otros muchos materiales[26]. En realidad, el taller no se establece en Madrid hasta 1586, con una producción que va en continuo aumento desde las cinco ediciones de ese año hasta un máximo de veintisiete el año 1590, si bien tan elevado número se debe a la impresión de pragmáticas. La media, hasta 1594, incluido, es de catorce ediciones, con trabajos de todo tipo (Véase Gráfico 1).

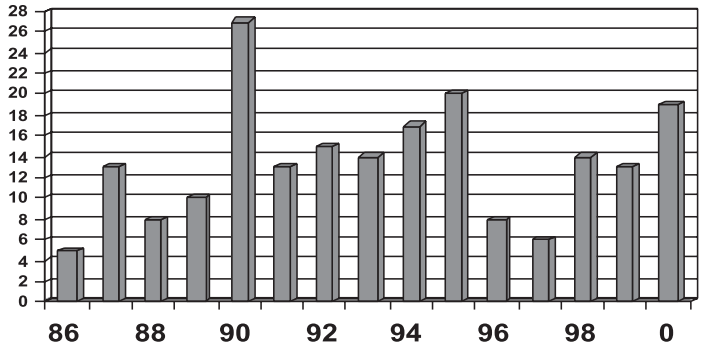


Gráfico 1. Producción de las prensas de Madrigal desde 1586 hasta 1600

[26] Archivo Histórico de Protocolos de Salamanca, 5247, fols. 791, 794 y 814. Transcribe el documento, entre otros varios relacionados con el impresor, Vicente Bécares Botas, «En las viejas prensas de Pedro Madrigal», en *Pliegos de Bibliofilia*, 27 (2004), págs. 3-14. Antes había escrito sobre el asunto Lorenzo Ruiz Fidalgo, «La imprenta de las primeras ediciones madrileñas de *El Quijote*», en *Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía*, Madrid: Asociación Española de Bibliografía, 1998, II, págs. 135-42.

UAM Ediciones

Hay que recordar que Madrigal fallece en octubre de 1593, por lo que el taller pasa a manos de su viuda, María Rodríguez de Rivalde. La actividad, desde entonces, no se resiente, incluso repunta en 1595, año de la escritura de recepción de la dote de la viuda de Madrigal, que firma el impresor alcalaíno Juan Íñiguez de Lequerica[27]. Según el inventario del taller, éste dispone de seis prensas «con todo el aderezo que al presente tienen», treinta y seis cajas, veinticuatro chibaletes, cinco rametas, dos ramas grandes y cinco pequeñas, etc. Por entonces, Francisco de Robles le debía cuatrocientos reales y medio por los *Commentariorum iuris civiles in Hispaniae Regias Constitutiones,* de Alfonso de Acevedo[28], y en el documento también aparece firmando como testigo. Además se cita a trece operarios y al heredero de Pedro Madrigal, el Licenciado Pedro Mayo de Quiroga, al que se le deben más de seis mil reales. El alcalaíno, el 17 de septiembre, da seguridad a los oficiales de la imprenta de Madrigal sobre su permanencia[29], pero pasado un mes da plenos poderes a María Rodríguez para actuar con libertad, devolviéndole la dote[30].

A partir de esos años la producción disminuye notablemente, en especial en 1596 y 1597, con ocho y seis ediciones conocidas, respectivamente. En los documentos aparece María Rodríguez y, ocasionalmente, Pedro Madrigal, al que se cita como sobrino de María. Pero el nombre que empieza a figurar, desde 1599, es el de Juan de la Cuesta, si bien la fecha clave del cambio es el 18 de mayo de 1602, en que María Rodríguez da poder a Juan de la Cuesta, que al mes siguiente se casa con María de Quiñones, para actuar a su libre voluntad[31]. El taller, ahora regentado por Cuesta, se mantiene en unas cifras bajas, que no llegan a la decena de ediciones, entre las que se encuentran tanto impresos menores (pragmáticas y algunos textos religiosos) como reediciones, en un número significativo, tal vez debido al asunto de la prohibición de privilegios (Véase Gráfico 2). Es un periodo crítico, pues el traslado de la corte a Valladolid propició el aumento en la producción impresoria de dicha ciudad en detrimento de Madrid, tendencia que se invierte a partir de 1606 (Véase Gráfico 3).

---

[27] AHPM, 2238, fols. 575^{r}-583^{v}. Transcribe el documento Mercedes Agulló, *op. cit.*, págs. 625-30. La mayor parte de los documentos mencionados en adelante han sido citados en la propia obra de Agulló y en la de Jaime Moll.

[28] Madritij. Ex officina Petri Madrigal; a costa de la biuda de Blas de Robles, y Francisco su hijo, 1595.

[29] 1595, 17 septiembre: Íñiguez de Lequerica da seguridades a los oficiales de la imprenta de Madrigal sobre su permanencia e impide la entrada al taller al impresor Valentín de Herrera (AHPM, 2238, fols. 584-586).

[30] 1595, 23 octubre: Íñiguez de Lequerica da plenos poderes a M.ª Rodríguez de Rivalde para actuar libremente: se han separado y le devuelve la dote: inventario copia del de la dote, pues nada ha cambiado (AHPM, 1615, II, fols. 497^{v}-508^{v}).

[31] 1602, 18 mayo: Poder de María Rodríguez a Juan de la Cuesta para actuar a su libre voluntad (AHPM, 2185, fols. 976^{r}-977^{v}).

UAM Ediciones

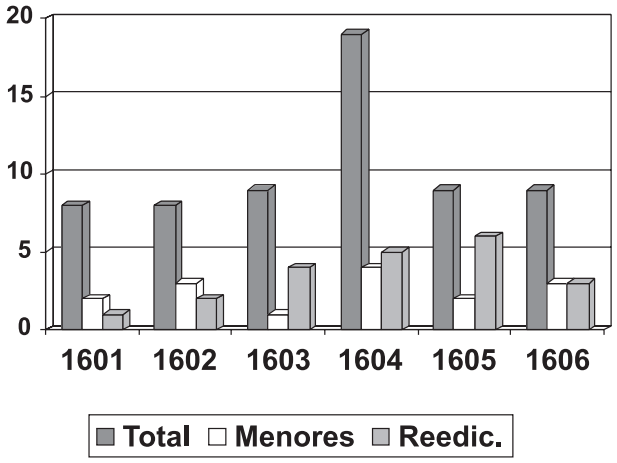


Gráfico 2. Producción de las prensas de Madrigal-Cuesta (1601-1606)

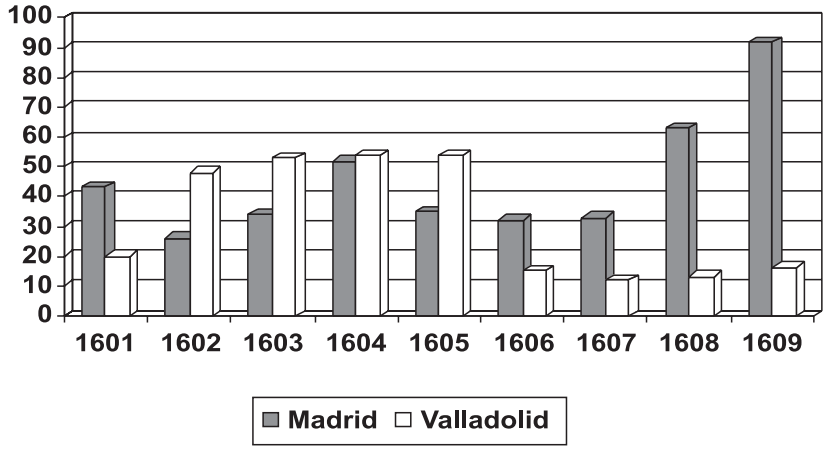


Gráfico 3. Producción de las prensas de Madrid y Valladolid (1601-1609)

El último documento conocido que nos da idea de la capacidad del taller de Madrigal-Cuesta data de 1604, en el Libro de la Hermandad de impresores, en que se especifica el número de operarios de los cuatro talleres madrileños, a saber: Luis Sánchez, con veintiún operarios; María Rodríguez (Cuesta), con veinte; Julio de Junti (Imprenta Real), con quince; y Miguel Serrano de Vargas,

con ocho[32] (Véase Gráfico 4). Ese año, precisamente, repunta la producción de la imprenta de Cuesta, aunque un par de sus trabajos, el *Quijote* y el Blosio salieran con fecha de 1605. Se ha pasado de nueve, en 1603, a diecinueve, en 1604. Es un año en el que Cuesta va enlazando compromisos y sacando un gran rendimiento de sus prensas, lo que no impidió que 1605 volviera a ser un año mediocre, mantenido en 1606, con tan solo nueve ediciones por año. Y eso que en 1605 salen las dos ediciones del *Quijote*, el *Romancero, La Arcadia* y *La hermosura de Angélica*, de Lope, y la segunda edición del *Arauco*, de Pedro de Oña.

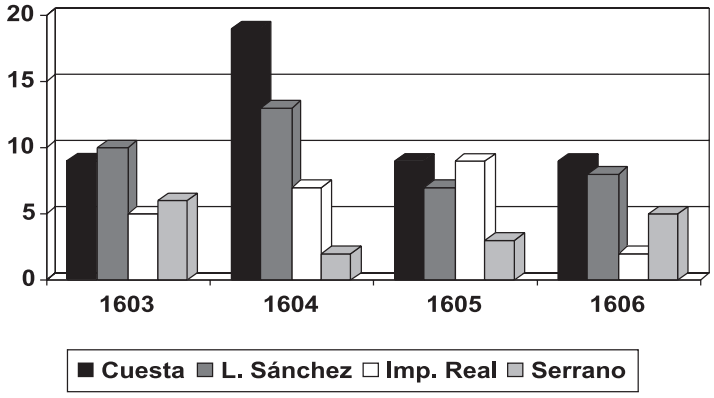


Gráfico 4. Producción de las prensas madrileñas (1603-1606)

Los siguientes años son de decadencia, con un repunte en 1609 debido a la impresión de pragmáticas, que aumenta el número de ediciones, que no el de pliegos tirados. En conclusión, a la vista de los documentos y de la producción de la imprenta de Madrigal-Cuesta, la capacidad del taller, con seis prensas y veinte operarios, era suficiente como para sacar adelante, al menos, una veintena de ediciones al año, como así ocurrió en 1604. Pero Cuesta parece no centrarse en el taller y en 1607 da plenos poderes a María de Quiñones, a su suegra, María Rodríguez y a Jerónimo de Salazar para regir la imprenta y actuar en su nombre[33]. Cuesta, pendiente de otros negocios, pudo embarcar a América, porque no vuelve al taller. Desde entonces las dos mujeres, en especial María de Quiñones, se encargan del taller, que rige Salazar. La vida de la imprenta,

[32] Libros Hermandad. Citado por Juan José Morato, «La imprenta de Juan de la Cuesta», en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo de Madrid*, II (1925), pág. 440. En el mismo documento se menciona el nombre de los componentes, entre los que se encuentra Juan Álvarez, corrector.

[33] Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla, 15091, fols. 177r-179r.

desde entonces, sigue un curso que, en general, va en aumento, con un periodo de bonanza los años 1617 a 1619, y de recesión desde 1620, que culmina con la muerte de María Rodríguez en 1627, la continuidad de sus herederos a duras penas y, desde 1633, la asunción del protagonismo por María de Quiñones, que volverá a poner el taller en primera línea. Pero ésta es otra historia.

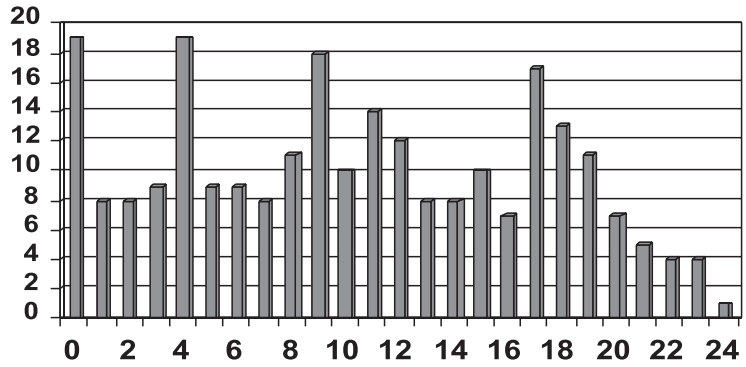


Gráfico 5. Producción del taller Madrigal-Cuesta desde 1600 hasta 1624

4. La secuencia de edición del *Quijote*[34]

La secuencia de edición no es del todo conocida, si bien, desde hace unos meses, hay algunas novedades. Las lagunas en los preliminares del libro nos han mantenido sin el conocimiento de la aprobación, mientras que aún nos queda por saber con exactitud cuáles fueron las prensas utilizadas, la tirada del libro y las fechas en que se imprimió, si bien, como es sabido, están determinadas por la fecha del privilegio y la de la fe de erratas.

[34] Un avance en Fermín de los Reyes Gómez, «Leer los principios, saber los comienzos: El *Quijote* nos dice cómo se elaboró», en *La razón de la sinrazón que a la razón se hace*, [Burgos]: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005, págs. 15-25; y en «La censura del libro: legislación y consecuencias. La impresión del *Quijote*», ed. J. M. Lucía Megías, *Imprenta, libros y lectura en la España del Quijote*, Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006, págs. 159-80. También pueden verse los siguientes trabajos: Francisco Rico, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Barcelona: Destino, 2005; Jaime Moll, «Del manuscrito al impreso», en *El Quijote. Biografía de un libro. 1605-2005* [Catálogo de la exposición. Madrid, 11 de abril-2 de octubre de 2005], Madrid: Biblioteca Nacional, 2005, págs. 39-47; Víctor Infantes, «Don Quijote entró en la imprenta y se convirtió en libro», coord. J. Menéndez Peláez, *El Quijote 1605-2005 IV Centenario*, Oviedo: Fundación Municipal de Cultura/Educación y Universidad Popular del Ayuntamiento de Gijón/Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo del Principado de Asturias/KRK Ediciones, 2005, págs. 191-202.

Aunque en el libro antiguo se suele primar la impresión, este proceso no deja de ser una parte, importante sí, pero solo una parte del complejo entramado de edición de un libro[35].

4.1. *Los preliminares*

Una vez finalizado su texto y, posiblemente, realizada una copia en letra caligráfica, Cervantes pasó a solicitar al Consejo de Castilla licencia y privilegio para imprimir la obra por veinte años «atento al mucho estudio y trabajo quen componer el dicho libro e gastado y ser de letura apacible curiosa y de grande ingenio»[36]. Este trámite, conocido por el texto del privilegio concedido en los preliminares, se inició parece ser que poco antes del 20 de julio de 1604, fecha en que se hacen cargo de tramitar la petición Gil Ramírez de Arellano y Juan Gallo de Andrada. Se encomendó la tarea de revisar el original, es decir, de realizar la censura, a Antonio de Herrera y Tordesillas, cronista real de Castilla y de Indias, autor de diversas obras de carácter histórico. El cronista Herrera no era ajeno a estas tareas pues, aparte de sus múltiples publicaciones, varias de ellas en las prensas de Pedro Madrigal, también realizó aprobaciones de diversas obras, al menos quince sin contar con la del *Quijote*, entre el 4 de septiembre de 1600 y el 17 de septiembre de 1622[37]. Si bien es cierto que la mayoría de los libros aprobados son de tema histórico, precisamente las dos aprobaciones que elaboró en 1604 son de obras literarias: la del *Quijote* y la de la *Segunda parte del Romancero general y flor de diversa poesía*, recopilado por Miguel de Madrigal (Valladolid: Luis Sánchez, 1605), fechada el 20 de octubre de 1604, poco más de un mes de la del *Quijote*.

Herrera finalizó su tarea de lectura (el primer lector «oficial») y firma la aprobación el 11 de septiembre en unos términos parcos, administrativos:

> Por mandado de V. Altª he visto un libro llamado El yngenioso hidalgo de la mancha compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra y me pareçe, siendo dello V. Altª seruido, que se le podrá dar licencia para imprimille porque será de gusto y entretenimiento al pueblo a lo qual en regla de buen gobierno se deue de tener atención, aliende de que no hallo en él cosa contra policía y buenas costumbres y lo firme de mi nombre. En Valladolid, a xj de setiembre 1604. Antonio de Herrera.

---

[35] Para el proceso de impresión véase Manuel José Pedraza, Yolanda Clemente y Fermín de los Reyes, *El libro antiguo*, Madrid: Síntesis, 2003.

[36] Así lo dio a conocer Fernando Bouza, «El primer lector del *Quijote*», en *ABCD las Artes y las Letras*, 846 (semana del 19 al 25 de abril de 2008), págs. 4-7. La documentación se encuentra en el Archivo Histórico Nacional. Consejos. Leg. 44826-1.

[37] Pueden verse las referencias en José Simón Díaz, *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, Madrid: CSIC, Instituto «Miguel de Cervantes» de Filología Hispánica, 1976, XI, num. 4702-4716.

UAM Ediciones

Con este breve texto era suficiente para conceder el solicitado privilegio para Castilla con fecha de 26 de septiembre, pero con alguna diferencia con respecto a la petición. En efecto, en el texto del privilegio que aparece en la edición no se menciona, como suele hacerse en otros casos, que el peticionario lo solicita por veinte años («nos pedistes y suplicastes os mandásemos dar licencia y facultad para le poder imprimir, y privilegio que fuésemos servidos, o como la nuestra merced fuese»), y no coinciden las causas de la petición, al fin y al cabo se trata de un texto administrativo, que para el texto del privilegio son que «os había costado mucho trabajo y era muy útil y provechoso».

Conocido uno de los, hasta ahora, enigmas del *Quijote*, sin embargo no se resuelve la causa de la no inclusión de la aprobación en los preliminares. Bien es cierto que, según la *Pragmática sobre la impresión y libros*, de 7 de septiembre de 1558, tan solo era de obligada inclusión en preliminares la licencia, la tasa y el privilegio (si se había solicitado), lo que se responde con la realidad de nuestro libro. Ahora bien, en el texto del privilegio se obliga a reproducirla:

> […] y estando hecho, y no de otra manera, pueda imprimir el dicho principio, y primer pliego; y sucesivamente ponga esta nuestra cédula, y la aprobación, tasa, y erratas […].

Tal vez lo escueto del texto, parco en elogios, pudo influir en la decisión de no reproducirlo, ya que desde el punto de vista tipográfico había espacio de sobra para su inclusión.

Una vez con el privilegio, Cervantes tuvo que tratar su venta con Francisco de Robles, de unos mil quinientos reales y algunos ejemplares[38]. A partir de ese momento se concertaría el contrato de impresión con el taller de Madrigal-Cuesta y algunas decisiones se tomaron en este entorno. Hasta que no tengamos delante el concierto de impresión no sabremos con exactitud el resto de datos, pero podemos ayudarnos de otras fuentes para una aproximación a la realidad.

4.2. *Trabajos en el taller de Madrigal-Cuesta*

¿Qué tareas, que conozcamos, se estaban realizando en el taller de Madrigal-Cuesta? Una de las claves es el libro de Luis Blosio, del que hablaré más abajo. Pero primero situémonos en el mes de julio de 1604, fecha en la que se inician los trámites para la publicación del *Quijote*. A comienzos de dicho mes se está trabajando con dos libros, uno en sus últimos pliegos, el

[38] Los datos se estiman a partir de los privilegios conocidos: *La Galatea*: mil trescientos treinta y seis reales; *Novelas ejemplares*: mil seiscientos reales y veinticuatro libros.

UAM Ediciones

Romancero general, otro en sus comienzos, las *Obras* de Blosio. En efecto, el 21 de junio de 1604 se había realizado el concierto de impresión entre Diego Guillén, mercader de libros de Alcalá, y Juan de la Cuesta para la impresión de las obras de Blosio (véase Apéndice documental)[39]. En el concierto se determinan los plazos y otras condiciones; así, se ha de comenzar la impresión el primero de julio con una prensa y, a partir del 15, con dos, lo que parece suponer que por entonces se liberaría una prensa, posiblemente la que trabajara con el *Romancero*, obra de ciento veinticinco pliegos. Lo cierto es que el 25 de agosto se firma la fe de erratas del *Romancero* que, lógicamente, se entregaría con algunas semanas previas; poco más tarde, el 11 de septiembre, se firma la tasa y del día 30 data la dedicatoria de Francisco López, el costeador, al lector.

La obra de Blosio era una reedición[40], más fácil, por tanto, de componer; pero extensa, de doscientos ocho pliegos. Además, según el citado concierto, se «imprimirá a número de mil y setecientos y cincuenta cuerpos por jornada, y más la mano sobre cada pliego», lo que quiere decir que, incluso con dos prensas a partir de mediados de julio, el trabajo por delante era de varios meses. Y con el Blosio estaban trabajando, al menos que conozcamos (es posible que también con algún otro impreso de menor entidad), cuando se otorgan la aprobación y el privilegio del *Quijote*. Además, hay que tener en cuenta que la letra es la misma en ambos libros, una atanasia. Pocos días después Robles debió de tratar con Cuesta la impresión de la obra cervantina, justo cuando también se estaba rematando el *Romancero*[41]. Ahora bien, ¿cuándo comenzaría a imprimirse el *Quijote*?, y, ¿cuándo se acabaron el Blosio y el *Quijote*? A la primera pregunta hemos de suponer que hacia primeros de octubre, esto es, poco después de otorgado el privilegio. A la segunda, en el caso del *Quijote*, a la fecha de 1 de diciembre para la fe de erratas hay que quitar, al menos, once días para el trámite, con lo que podría haber estado terminado hacia el veinte de octubre; en total, sin apurar demasiado las fechas, cincuenta días, a los que habría que descontar domingos y

[39] 1604, 21 junio: Concierto de impresión entre Cuesta y Diego Guillén, mercader de Alcalá, de las obras de Ludovico Blosio (AHPM. Juan de Obregón. 1604. Prot. 2433, fols. 651^{r}-653^{r}). Se transcribe el apartado específico de las condiciones en el Apéndice documental.

[40] La vida editorial de esta obra es agitada, pues desde la sevillana de 1597 hasta la madrileña hay, al menos, tres ediciones (dos de Zaragoza, una de París) y de 1605 también es la edición barcelonesa de Cormellas. Tras la de 1605, tal vez con una edición anterior de 1598, Cuesta imprime otras ediciones en 1608, 1611 y 1619, las dos últimas a costa de Francisco de Robles. Al margen hay otra línea barcelonesa (1609, 1614 y 1621), vallisoletana (1613), gerundense (1619) y pamplonesa (1625).

[41] La fecha de la fe de erratas del *Romancero* es el 25 de agosto de 1604, dada por el Licenciado Murcia de la Llana en el Colegio Teólogo de la Universidad de Alcalá. El libro se tasó el 11 de septiembre, con una nota posterior, del día 30, en el que se indicaba que tenía ciento veinticinco pliegos, por lo que en esos días se procedió a rematar los preliminares y, después del 30, se pudo poner a la venta.

UAM Ediciones

festivos, lo que quedaría en poco más de cuarenta[42]. Son pocos, es cierto, pero las prensas de Cuesta tenían capacidad para asumir tal ritmo, sobre todo si se podía aplazar o disminuir la impresión del Blosio, que se pudo reanudar una vez que se acabó el *Quijote* y hasta cerca de fin de año, ya que la fe de erratas data del 13 de enero de 1605[43]. Por lo tanto, parece que los ochenta pliegos del *Quijote* centraron la actividad principal del taller de Cuesta, frenó el ritmo del Blosio y supuso que saliera antes la obra de Cervantes.

El número de ejemplares sigue siendo una incógnita. Si nos atenemos a la práctica habitual para este tipo de obras, sería de entre mil cien y mil quinientos, aunque se puede suponer que la tirada pudo ser más corta dado que era primera edición y por lo inmediata de la segunda. Si, como hemos visto antes, el ritmo de trabajo podía ser superior a los mil quinientos pliegos y, además, se emplean dos prensas, con sus respectivos cajistas, hubo tiempo suficiente para una tirada larga[44]. En todo caso, el cuerpo del libro estaba elaborado al menos una semana antes del 1 de diciembre, fecha, repito, de la fe de erratas.

Una vez concluida la impresión del *Quijote*, a falta de los primeros pliegos, se volvería con fuerza al Blosio, con el que estuvieron, al menos, hasta final de año. Por aquellas fechas, una vez que llegó la tasa, firmada el 20 de diciembre, se tirarían los preliminares, tarea que no llevaría más de dos o tres días. Jaime Moll afirma que Robles solicitó a Cuesta que enviara a Valladolid algunos ejemplares del libro para que se imprimiera la tasa en el espacio que había dejado en blanco, con lo que fue allí donde pudo anticiparse la venta[45].

---

[42] Diversos autores hablan de prisas e incluso de carrera de velocidad para sacar la obra, en competencia con otras obras literarias. Véase José María Micó, «Prosas y prisas en 1604: el *Quijote*, el *Guzmán* y la *Pícara Justina*», en *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994, III, págs. 827-48.

[43] Las *Obras* de Blosio, con doscientos ocho pliegos, editadas por Diego Guillén, tienen la fe de erratas datada el 13 de enero. Sin embargo, la tasa es la misma que la de la edición anterior, de 1598. Francisco Rico, *El texto*, *op.cit*., pág. 385, afirma que podían dedicarse «tres prensas al *Quijote* y al Blosio y una cuarta para pruebas y quehaceres menores».

[44] Una de las últimas opiniones al respecto es la de Francisco Rico, «Don Quijote», Madrid, 1604, en prensa, en *El Quijote*. *Biografía de un libro*. *1605-2005* [Catálogo de la exposición. Madrid, 11 de abril-2 de octubre de 2005], Madrid: Biblioteca Nacional, 2005, pág. 70: «A falta de pruebas más perentorias, creo que tal consideración permite contradecir razonablemente la vieja presunción del cervantismo de que la edición de 1604, 'como primera, no debió ser muy numerosa'. No, los indicios nos orientan más bien a una cifra relativamente alta, señalan que Robles ordenó una cantidad de ejemplares por encima de la habitual para la fabricación de un pliego y medio al día, por encima de los 'mil y ciento'. Hemos de subir, según ello, un peldaño e irnos a la tirada más frecuente para los libros en romance: los 'mil y quinientos' que el Licenciado Vidriera daba por rituales (*Novelas ejemplares*, Madrid, 1614, fol. 119^{v}), corroboran documentos y estudiosos […]».

[45] Jaime Moll, «Del manuscrito al impreso», *op. cit*., pág. 47: «Se enviarían a Valladolid algunos ejemplares con el primer pliego impreso, excepto la página tercera en la que debía imprimirse la tasa. En Valladolid, en la imprenta de Luis Sánchez, se imprimió la tasa en los ejemplares enviados, posiblemente para dar a los miembros del Consejo de Castilla. En el resto de ejemplares que quedaron en Madrid, la tasa fue impresa en la imprenta de Juan de la Cuesta».

4.3. *La edición: el «Quijote» de 1605*

Uno de los aspectos más importantes en este último momento era el de la fecha de la portada. Si bien la impresión parece que se culminó a finales de diciembre, no parecería lógico al editor poner el año de 1604 (hoy queremos anticipar las fechas) sino la del año siguiente pues, si no, el libro saldría envejecido. Parece lo normal, aunque hay algún libro que, en circunstancias similares ha mantenido el año anterior, en detrimento de su venta. Es el caso del *Tratado espiritual* de Fray Juan de los Ángeles impreso en Madrid en la Imprenta Real, con veintiséis pliegos en 8º, al que se otorgó el privilegio el 9 de octubre y la tasa, ya que se desconoce la de las erratas, el 30 de diciembre; pese a ello, en portada aparece la fecha de 1604.

Así pues, la voluntad del editor, dadas las fechas, era que el libro fuera de 1605. Pero no hay que olvidar que el libro no se queda en la imprenta, sino que era entregado al editor, que lo distribuía y lo ponía a la venta[46]. Con ello se cierra el círculo de la edición y pasa al ámbito de la recepción, que sale de nuestro objeto de estudio. Referirse a esta edición como «la de 1604» no se corresponde, por lo tanto, con la realidad editorial. Se puede hablar de la primera, de la príncipe o de la *princeps*, valga la redundancia.

4.4. *La segunda edición del «Quijote»*

El éxito de la *princeps* llevó a Cervantes a solicitar privilegio para Portugal (que obtiene en febrero de 1605), para Valencia[47] y, según el autor, para Aragón y Cataluña. Asimismo, inicia los trámites para impedir las ediciones piratas y también otorga poder a Robles, el 11 de abril, para que pudiera llegar a acuerdos para su impresión[48]. Mientras tanto, y tras rematar el Blosio, el taller se puso a trabajar, desde mediados de enero, con una reedición de la *Arcadia*, que debió de culminarse hacia mediados de marzo, ya que las erratas son de 1 de abril. También hacia mediados se debió de comenzar con el *Arauco*, que se concluye a finales de abril, pues la fe de erratas está firmada el 6 de mayo.

---

[46] Una descripción de este último proceso a partir de la documentación en Manuel José Pedraza Gracia, *El libro español del Renacimiento. La «vida» del libro en las fuentes documentales contemporáneas*, Madrid: Arco/Libros, 2008, págs. 295-335; también en Anne Cayuela, *op. cit*., págs. 123-30.

[47] Jaime Moll, «Preliminares», en *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por F. Rico, Barcelona: Instituto Cervantes; Ed. Crítica, 1998, págs. 250-1.

[48] Poder otorgado en Valladolid, ante Tomás de Baeza. Transcrito por Narciso Alonso Cortés, *Casos cervantinos que tocan a Valladolid*, Madrid, 1916, págs. 155-6. Citado por Jaime Moll, «El éxito inicial del *Quijote*», en *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid: Arco/Libros, 1994, pág. 23.

UAM Ediciones

Por lo que respecta a la fecha de la segunda edición hay opiniones contrapuestas. Así, Francisco Rico ha supuesto que fue muy temprana basándose en la elaboración de cinco cuadernos (Mm a Qq) en la Imprenta Real, de forma que el libro podría estar culminado en marzo[49]. Por otro lado, la aportación de Víctor Infantes y Pedro Rueda basándose en los documentos de la salida de mercancías a Indias, junto con los datos de que se disponen, lleva a concluir que se empezaría a componer, al menos, desde mediados de marzo y hasta mayo o principios de junio[50].

Hasta la localización de documentos que nos aporten datos nuevos, entre ellos el de la tirada de la primera edición, o el posible concierto de impresión de la segunda, hay que ser prudentes en las afirmaciones. Desde luego, más verosímil, a la luz de los datos que tenemos, es la impresión más tardía, bien entrada la primavera, que la de marzo, y me intentaré explicar. La *princeps* se terminó de elaborar a finales de diciembre o principios de enero. Desde entonces, Robles pasó a la fase de distribución y venta de los ejemplares, que pasarían a sus corresponsales y a otros mercaderes de libros, que los distribuirían entre libreros. La documentación revisada por Víctor Infantes y Pedro Rueda demuestra que doscientos dos ejemplares de esta primera edición pasaron a Indias y que, de ellos, Diego Correa es responsable de cien, mientras que Juan de Sarria de sesenta y seis. Sin ser la mayor parte de la tirada, como se había llegado a afirmar, sí es una parte importante (más de un 11% en el caso de que fuera una tirada de mil setecientos cincuenta). Y habría otros mercaderes que se harían cargo de la distribución en otros lugares, aparte de Valladolid y Madrid.

Entonces queda por responder a la siguiente pregunta: ¿Por qué y cuándo se hace una segunda edición? La primera condición es que la edición se agote, pero, sobre todo, que haya previsión de venta de la segunda. Que se agotara depende, en todo caso, de la distribución y de la respuesta de los compradores. Robles pudo desprenderse de una parte significativa de la tirada en breve tiempo, lo que no significa necesariamente que los ejemplares estuvieran vendidos, pero pasarían algunas semanas hasta constatar el éxito. ¿Qué pudo espolearle a realizar una segunda edición en poco tiempo? La respuesta puede estar, como

[49] Francisco Rico, *El texto*, *op. cit*., pág. 272: «Con este empujón, [la confección de cinco cuadernos (de Mm a Qq) en la Imprenta Real] los casi mil ochocientos ejemplares del libro pudieron estar en la calle no ya en abril, sino en marzo».

[50] Víctor Infantes, Pedro Rueda Ramírez, «Involuntario peregrino: la primera salida de *Don Quijote* hacia las Indias y de cómo arribó en ellas por el estío de 1605», ed. C. Marín Pina, *Cervantes y su mundo*, Kassel: Edition Reichengerger, (en prensa): «Sea cual sea de estas dos últimas opciones, creemos, con cierto convencimiento, que la segunda salida del *Quijote* en la Corte, con abundantes correcciones (recordamos también) de la selva de erratas de su primera aparición, debió suceder bien entrada la primavera de 1605». Agradezco a los autores que me hayan facilitado el texto antes de su publicación.

UAM Ediciones

también apuntan Infantes y Rueda, en el conocimiento de las dos ediciones lisboetas, que empezarían a imprimirse en marzo y abril[51]. La intención de copar el mercado peninsular, para lo que se habían pedido los distintos privilegios, pudo llevar a la preparación de la segunda edición madrileña y a tomar otras medidas. El 11 de abril Cervantes da poder a Robles, al que ya pertenecen los privilegios, para que impida que se imprima y venda el libro sin su orden y consentimiento y «si él quisiere, hazerle imprimir e bender e hazer qualesquier conçiertos e cossas que quisiere e por bien tubiere»[52]; y, al día siguiente, otorgó más poderes a Robles, a Diego de Alfaya y a Francisco de Mar (estos últimos residentes en Lisboa) para actuar contra los que hubieran impreso o fueran a imprimir sin su consentimiento, tanto en Castilla como en Portugal, dato que ha llegado a su noticia[53].

Así pues, el poder de Cervantes a Robles para poder hacer imprimir es de 11 de abril, y no muy lejos de esa fecha se puede situar el comienzo de la segunda edición madrileña, que no tuvo el éxito esperado, ya que habría que esperar a 1608 para la tercera.

Quedan los datos de los pagos de papel de Robles al monasterio de El Paular, de los que se conocen el de 21 de mayo (pago de trescientos setenta y cinco reales por trescientas resmas), de 6 de junio (pago de cuatro mil seiscientos reales «con que acabó de pagar las ochocientas resmas» —al precio de doce reales y medio se corresponde con trescientos sesenta y ocho pliegos—)[54], y de 11 de junio (pago de tres mil setecientos cincuenta reales por trescientos pliegos)[55], fechas que están más en consonancia con la impresión tardía de la segunda edición madrileña.

A modo de conclusión

Aún son varios los datos que nos quedan por conocer acerca de la edición de tan singular libro. La bibliografía material y la búsqueda de documentación nos pueden dar las claves necesarias. Hasta entonces se pueden suceder las hi-

[51] La de José Rodríguez tiene aprobación de 26 de febrero y licencia de 1 de marzo, mientras que la de Pedro Craasbeeck cuenta con aprobación de 27 de marzo y licencia del 29.

[52] Archivo Histórico Provincial de Valladolid (AHPV). Juan Ruiz. Lo transcribe Sliwa, *op. cit.*, pág. 313.

[53] «Y a mi noticia a benido que algunas personas en el dicho Reyno de Portugal am ympreso, o quieren ympremir, el dicho libro sin tener, como no tienen, para ello poder ni liçencia mía…», AHPM. Juan Calvo. Año 1605, fol. 559r-559v. Carlos Baztán (ed.), *20 documentos*, *op. cit.*, págs. 44-7, transcribe el texto y reproduce el documento; Sliwa, *op. cit.*, págs. 314-5, transcribe el documento.

[54] Mercedes Agulló, *op. cit.*, docs. 1799 y 1800.

[55] Francisco Rico, «Don Quijote», Madrid, 1604, en prensa, *op. cit.*, pág. 72. Documento en AHPV, Leg. 697, fol. 813.

UAM Ediciones

pótesis más o menos razonables, como así se viene haciendo desde hace tiempo, pero no se pueden confiar los resultados a la conjetura. Pensar que el estudio detallado de una obra solo tiene que corresponderse con la parte textual es tan equivocado como hacer ver que con el análisis material ya está todo dicho. La bibliografía material es una gran ayuda para no incurrir en graves errores y para poder detectar procesos significativos, pero si no se apoya en los documentos y en una buena interpretación textual, poco puede hacer.

Apéndice documental

1604, 21 junio: Concierto de impresión entre Cuesta y Diego Guillén, mercader de Alcalá, de las obras de Ludovico Blosio. (AHPM. Juan de Obregón. 1604. Prot. 2433, fols. 651r-653r).

Datos del protocolo, fols. 652r-653r:

> Lo que se capitula y concierta entre Diego Guillén Mercader de libros vecino de Alcalá y Juan de la Cuesta, impresor de libros vecino de esta villa de Madrid, que van firmadas de entrambos:
>
> Que el dicho Juan de la Cuesta se obliga de imprimir las obras de Ludovico Blosio en romance, a precio de siete reales y medio cada resma.
>
> Item que le imprimirá a número de mil y setecientos y cincuenta cuerpos por jornada, y más la mano sobre cada pliego.
>
> Item que le imprimirá a letra Atanasia en dos columnas por página, y echará en cada columna un renglón más que tiene el original.
>
> Item que hará el principio y primer pliego del dicho libro de colorado y negro. Para el cual ha de poner el papel de corazón a su cuenta y costa.
>
> Item que ha de comenzar a imprimir el dicho libro con una prensa, desde primer de julio primero que viene de este presente año de seiscientos y cuatro, y asimismo a mediado del dicho mes de julio proseguirá la dicha impresión con una prensa más, y la continuará sin imprimir en las dichas dos prensas obra alguna hasta acabar el dicho libro, so pena que no lo cumpliendo así no ha de llevar más de a seis reales y medio por resma y demás y allende desde luego quiere y consiente que el dicho Diego Guillén pueda dar a imprimir todo lo que el dicho libro faltare por hacer a la parte que de ello quisiere.
>
> Item que no imprimirá más cantidad de los dichos mil y setecientos y cincuenta cuerpos de libros según va referido, so pena que si se averiguare que ha impreso o vendido algún libro más desde luego se de por condenado en cien escudos de oro, la mitad de ellos aplicados al dicho Diego Guillén […] y la otra mitad para obras pías.
>
> Y el dicho Diego Guillén se obliga de pagar la resma de impresión que los dichos cuerpos de libros tuviere al precio arriba declarado en esta forma:

UAM Ediciones

Mil reales luego que estén hechos doce pliegos del dicho libro y otros mil reales en estando impresos a cumplimiento de sesenta pliegos y otros mil reales a cumplimiento de ciento y treinta pliegos y otros quinientos reales a cumplimiento de cuando estuviese acabado de imprimir el postrer pliego sin que por esto se entienda que el dicho Juan de la Cuesta ha de esperar a que le traigan erratas y tasa y con la dicha declaración del dicho Diego Guillén pagará al dicho Juan de la Cuesta todo lo que más montare la impresión del dicho libro dentro de seis meses primeros siguientes después de ser acabado el dicho primer pliego.

Item que el dicho Diego Guillén ha de dar al dicho Juan de la Cuesta resma y media de papel de la tierra para ayuda la costa que ha de tener en hacer el principio según como va declarado.

Item que se obliga el dicho Diego Guillén a proveer del papel necesario a la dicha impresión y pagar el dinero a los plazos según va declarado so pena que no lo cumpliendo así paga al dicho Juan de la Cuesta cien escudos de oro aplicados según y de la forma que el dicho Juan de la Cuesta queda obligado al dicho Diego Guillén y demás y allende de ellos le pagará todos los (?) intereses y menoscabos que sobre ello se le recreciere cuya declaración queda referido en él juntamente y declaración que el dicho Juan de la Cuesta sobre ello infiere.

Item que el dicho Diego Guillén desde luego se obliga a que no sacará de poder del dicho Juan de la Cuesta ningún principio de los dichos libros ni libro alguno sin firmarlo de su nombre y para que conste que el dicho Juan de la Cuesta ha cumplido lo que de su parte está obligado y así lo firmamos de nuestros nombres fecho en veinte y uno de junio de mil y seiscientos cuatro años.

[Firmas de Juan de la Cuesta y de de Diego Guillén].

UAM Ediciones

3. Descripción y cotejo de variantes: una metodología

Ana Martínez Pereira
(Universidade do Porto)

El proyecto en el que temerariamente nos hemos empeñado consta de tres partes complementarias, como ha recordado el profesor Infantes al inicio de estas páginas y como en ocasiones anteriores hemos presentado como grupo, individualmente o a dúo[1]. Estos tres apartados, que sin duda se relacionan y completan, son (más o menos) independientes en su proceso de realización:

— elaboración de un censo completo de todos los ejemplares conocidos del libro, con una descripción precisa de cada uno de ellos;
— estudio tipográfico de la edición y de cada ejemplar;
— análisis de la producción de Juan de la Cuesta y del editor Francisco de Robles en las fechas cercanas a la edición del *Quijote*, así como la búsqueda y puesta al día de toda la documentación relativa al taller de Juan de la Cuesta.

[1] PrinQeps 1605 [Víctor Infantes, Ana Martínez Pereira, Fermín de los Reyes Gómez y Emilio Torné], «Donde habita el olvido. La primera salida de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*: el libro, el texto, la edición», *Nueva Revista de Erudición y Crítica*, 2 (2007), págs. 89-103; Ana Martínez Pereira y Emilio Torné, «82 pliegos+1. Hacia la reconstrucción tipográfica de la *princeps* del *Quijote*», en *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, eds. A. Dotras Bravo, J. M. Lucía Megías, E. Magro García y J. Montero Reguera, Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas/Centro de Estudios Cervantinos, 2008, págs. 503-21; un anuncio de nuestro objeto de estudio, en Víctor Infantes, «Don Quijote entró en la imprenta y se convirtió en libro», coord. J. Menéndez Peláez, *El Quijote 1605-2005 IV Centenario*, Oviedo: Fundación Municipal de Cultura/Educación y Universidad Popular del Ayuntamiento de Gijón/Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo del Principado de Asturias/KRK Ediciones, 2005, págs. 191-202.

La intención no es editar el *Quijote* sino conocer mejor el proceso que lo convirtió en un objeto llamado libro, con sus peculiaridades formales y las diferencias derivadas de ese proceso[2].

El punto que hemos señalado en segundo lugar, el estudio tipográfico de la edición y de los ejemplares, se fundamenta en dos estudios paralelos cruzados a su vez por muchas líneas comunes. Por un lado es necesario realizar un cotejo tipográfico de todos los ejemplares conservados en la actualidad para conocer las diferencias entre ellos; además, este cotejo debe completarse con el estudio de las características tipográficas comunes a toda la edición: tamaño y estilo de los tipos empleados, diseño y medida de la página, uso de letras y motivos ornamentales, repetición y composición de los titulillos de cabecera de las páginas, y otras cuestiones.

Este es el plan general de trabajo, presentado de forma muy esquemática. En las próximas líneas expondremos la metodología aplicada en el cotejo, primera fase de ese estudio tipográfico completo. Antes de abordar el tema conviene recordar el concepto de «variante tipográfica», que podríamos definir como el resultado de cualquier cambio producido en el pliego durante el proceso de impresión manual, ya sean modificaciones deliberadas —cuando se interrumpe la impresión para hacer algún cambio en la forma—, o accidentales —desplazamiento o rotura de tipos, carácter no marcado por un entintado deficiente, y otros—[3]. No vamos a emplear el término «variante tipográfica» *versus* «variante

---

[2] Tanselle, incluso, defiende la necesidad de hacer constar en toda descripción bibliográfica las marcas que el proceso tipográfico manual deja en cada pliego de cada ejemplar, con datos sobre la composición y la impresión de las obras (o la indicación de elementos que puedan ayudarnos a sacar conclusiones), como el orden de impresión de las formas, el análisis de los elementos que se repiten de una composición a otra (como los titulillos de las cabeceras de página), la fijación del papel en el tímpano, la inserción de estampas, el deterioro de los tipos y su identificación, la colación de los cuadernos, el secado… elementos todos ellos que son importantes para definir las variantes producidas durante la impresión y que se revelan importantes para la edición crítica y para el conocimiento del libro. Ver G. Thomas Tanselle, «The Treatment of Typesetting and Presswork in Bibliographical Description», *Studies in Bibliography*, 52 (1999), págs. 1-57. La confianza de Tanselle (y otros) en este método de análisis bibliográfico es necesario confrontarla con las dudas y argumentos que nos plantea D. F. McKenzie, «Printers of the Mind: Some Notes on Bibliographical Theories and Printing-House Practices», en *Making Meaning. «Printers of the Mind» and Other Essays*, eds. M. D. McDonald and M. F. Suárez, S.J., Amherst/Boston: University of Massachussets Press, 2002, págs. 13-85 (importante el valor relativo que da a los titulillos de cabecera para definir el orden de impresión, el número de componedores y de prensas utilizadas, las matrices empleadas en la edición de la obra, etc., frente a algunas de las afirmaciones de Charlton Hinman: ver págs. 32-43).

[3] De ello trata ampliamente Fredson Bowers, *Principios de descripción bibliográfica*, Madrid: Arco/Libros, 2001, págs. 65-111, al tratar de las «variantes de estado». Más específico en relación a la «variante tipográfica» es Joseph A. Dane, *The Myth of Print Culture: essays on evidence, textuality and bibliographical method*, Toronto, Buffalo: University of Toronto Press, 2003, págs. 100-11; y del mismo autor, «Perfect Order and Perfected Order: The Evidence from Press-Variants of Early Seventeenth-Century Quartos», *The Papers of the Bibliographical Society of America*, 90:3 (1996), págs. 272-320.

UAM Ediciones

textual»: todos los cambios que afectan al texto producidos durante la impresión son *también* variantes tipográficas, pero no todas las variaciones tipográficas implican una modificación textual. Por ello vamos a considerar los varios tipos de variante tipográfica, no en función del elemento material afectado (y no olvidemos que el texto se manifiesta gracias a su materialidad), sino del proceso que ha llevado a su existencia (intención o accidente). La mayor amplitud del concepto de «variante tipográfica» frente al de «variante textual» nos obliga a rechazar algunos términos habitualmente empleados por la crítica textual, como los que se aplican a los diferentes estados producidos por incidentes durante la impresión: frente al estado «corregido» o «correcto», en nuestro estudio bibliográfico/tipográfico sólo podemos hablar de estados de forma «tempranos» o «tardíos», y en el mejor de los casos, «anterior» o «posterior», cuando los datos permitan conocer el orden en el que se han producido las variantes de una forma[4].

La unidad de impresión es el pliego; incluso, para ser más precisos, deberíamos hablar de caras de pliego, porque diferentes ejemplares con variantes coincidentes en la cara interna de un pliego x, pueden no coincidir en las variantes de su cara externa. Se impone también un análisis de esta coincidencia o no de variantes en ambas caras del pliego en cada uno de los ejemplares conservados para conocer algo más sobre los hábitos de la imprenta de Juan de la Cuesta en relación al orden de impresión, si ello es posible[5].

---

[4] Para el concepto de variante remitimos de nuevo a los dos trabajos de Joseph A. Dane mencionados en la nota anterior.

[5] De gran interés resulta el trabajo de Dane, art. cit. (1996) en el que, tras analizar varias obras inglesas de comienzos del siglo XVII (como nuestro *Quijote*), concluye que la retiración se imprimía, en la mayor parte de los casos, en el mismo orden que había sido impreso el blanco, y que incluso la reunión de los pliegos en cuadernos se llevaba a cabo con un cierto orden. Estos datos coinciden con las directrices marcadas por Joseph Moxon en su *Mechanick Exercises on the Whole Art of Printing*, donde dice que los pliegos impresos por una cara se van apilando, húmedos, en un banco y tan pronto como está terminada la forma de la retiración se imprime la segunda cara, dando la vuelta a todo el montón de pliegos, por lo que el orden de impresión es, en principio, el mismo (cito por la edición de Herbert Davis y Harry Carter, New York: Dover Publications, 1978 [reproduce la edición de 1962], pág. 297); también en Dane, art. cit. (1996), págs. 275-7. El manual de Alonso Víctor de Paredes no dice nada al respecto, aunque se deduce que la retiración se imprimía inmediatamente, sin esperar a que se secara el pliego, por el tiempo que transcurre entre una y otra: «En las jornadas de mil y quinientos, dos mil, ò mil y setecientos y cinquenta, que se tiran dos formas cada día, ha de tener el Componedor correcto su blanco à las doze, y el Tirador acabada su retiración à la misma hora» (ver Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del Arte de la Imprenta y reglas generales para los componedores*, ed. J. Moll, Madrid: Calambur, 2002, págs. 43^{v}-44^{r}). Si la tirada era menor se tiraban tres formas por día y los pliegos podían quedar impresos sólo por una cara toda la noche, pero esa espera nada tenía que ver con el secado. Gaskell supone también que el orden de impresión del blanco y la retiración se mantiene, como norma: «Una vez impresos por un lado los pliegos de la pila, los impresores les daban la vuelta […] y cambiaban la primera forma por la segunda. […]. A continuación, la retiración se imprimía del mismo

UAM Ediciones

En definitiva, es la técnica del impresor, con las peculiaridades específicas que el libro del *Quijote* pueda depararnos, lo que marcará la lectura, y por ello nuestra mirada se dirigirá a la forma (y al pliego) y no a la página.

Aclarado el punto de partida, entremos en la práctica y metodología de la colación.

Por una cuestión práctica y para conseguir una mayor efectividad hemos dividido el cotejo en dos momentos. Partimos, como simple herramienta de trabajo, de un facsímile realizado sobre uno de los ejemplares conservados en la Hispanic Society de Nueva York, el denominado Serís 1 (HS1)[6], copia que también habrá que cotejar con el original, ya que la edición y reproducción moderna no está exenta del error ni de la «variante» (en muchos casos producida por una «corrección» del original que atenta contra el mismo concepto de «facsímile»[7]).

Esta copia que nos sirve de base para el primer cotejo la enfrentamos con otras copias, haciendo una lectura línea por línea con cada una de ellas. En esta parte del proceso nos son de gran ayuda las reproducciones digitales que pueden consultarse en la red a través de la edición *Variorum* del profesor Eduardo Urbina y su grupo de investigación[8]. En muchos casos la poca calidad de las imágenes no permite distinguir lo que podrían ser pequeñas variaciones, como los cambios de puntuación, la pérdida de algún acento, o incluso la identificación de algún tipo más o menos marcado o empastado. En estos casos anotamos la anomalía percibida para comprobar más tarde, frente al original, cuál es la situación real.

Estas variaciones observadas entre las copias de que disponemos se trasladan a una tabla de variantes que nos servirá de herramienta fundamental para

---

modo que el blanco, los pliegos entraban en la prensa en el mismo orden que antes», en Philip Gaskell, *Nueva introducción a la bibliografía material*, Gijón: Ediciones Trea, 1999, pág. 159. A nosotros nos extraña que los pliegos fueran apilados uno sobre otro inmediatamente después de impresos, pues no podemos dejar de pensar en las manchas de tinta que se transmitirían; imaginamos como una posibilidad no demostrada ni conocida por otras referencias, que podían ir apilándose en varios montones —5, 7, 10, los que fueran— de tal manera que la sexta hoja impresa (o la 8ª, o la 11ª) volviera a colocarse en el primer montón, y así sucesivamente; de este modo el tiempo transcurrido entre la impresión de las hojas en contacto permitiría que la tinta se secase (no el papel).

[6] Datos del facsímile: Valladolid: Junta de Castilla y León/Fundación Siglo/The Hispanic Society of America, 2001 (incluye DVD); es reproducción de una edición anterior, New York: The Hispanic Society of America, 1905.

[7] La misma portada es un ejemplo de «intervención», y no de pequeña importancia, ya que la que se reproduce pertenece a otro ejemplar (posiblemente del conservado en la BNE, aunque nos falta cotejar con el segundo ejemplar que está en la Hispanic Society). Sorprende también la falta del reclamo en la página con signatura ¶¶4v —(AL LI-)—, presente en el original pero no en su «facsímile». No son los únicos casos.

[8] http://hera.uclm.es:8080/cervantes/veri/2006/index-sp.html

UAM Ediciones

el cotejo definitivo con los originales. En ella anotamos variantes, además de algunas anomalías tipográficas comunes (o no) como son la impresión en el papel del hombro de la letra o de la sombra que puede producirse al retirar el papel del tímpano[9], o la caída de un tipo o de varias líneas en la página. Observamos esto último en el reclamo del fol. 15r[10], y en una recomposición de esta misma página 15r vemos cómo a partir de la 2.ª línea y hasta la 24.ª, el tercio derecho del texto está ligeramente caído[11] (ver imágenes 1 y 2).

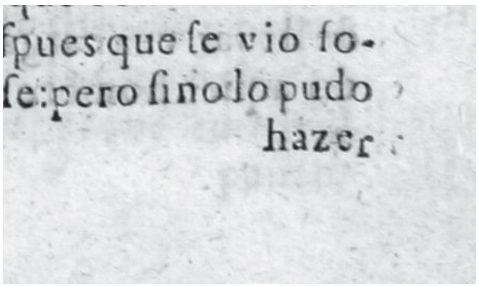


Imagen 1: fol. 15r (Nápoles, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III)

También consideramos anomalía el empleo de tipos rotos, cuyo ratio de aparición en las diferentes formas es uno de los datos a considerar para intentar establecer un ritmo y orden de composición, tarea ardua y de muy difícil conclusión (por no decir imposible) en muchos casos[12].

---

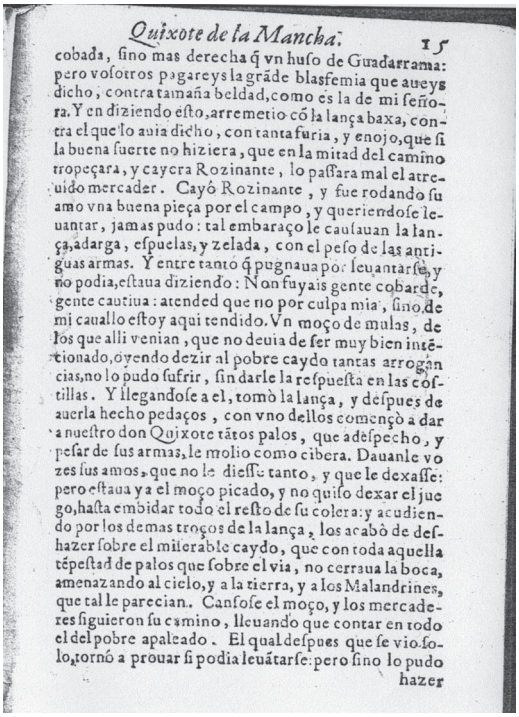
[9] Estas marcas de elementos de la composición y la prensa que no deberían aparecer en el papel son tratadas como variante tipográfica relevante por G. Thomas Tanselle, art. cit. (1999), págs. 41-3.

[10] La reproducción la hemos obtenido del ejemplar de Nápoles, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III (NBN).

[11] La reproducción pertenece al ejemplar «Kebler» de la Library of Congress, en Washington (LC2). Esta forma del pliego —forma exterior del pliego exterior— está recompuesta en New York, Hispanic Society, «Serís 2» (HS2) y LC2, y el cotejo es por tanto doble: entre los pliegos recompuestos y en relación a la primera composición.

[12] G. Thomas Tanselle, art. cit. (1999), págs. 8-14 dedica una parte de su estudio a los tipos identificables (casi siempre por estar dañados). Ver también el interesante trabajo de Don W. Cruickshank, «The printing of Calderón's Tercera parte», en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*. *Vol*. I, en E. M. Wilson and D. W. Cruickshank, *The Textual Criticism of Calderón's Comedias* (ed. D. W. Cruickshank), London: Gregg Internacional Publishers Limited/Tamesis Books Limited, 1973, págs. 118-9. El análisis de otros datos, como la concentración de espacios y aglutinaciones, o la presencia de palabras cortadas al final de página, tampoco permiten conclusiones definitivas sobre el orden de composición de las páginas, como nos revela el trabajo de Florencio Sevilla Arroyo, «La "cuenta del original" en el primer *Quijote*: consecuencias textuales», *Anuario de Estudios Cervantinos* IV. *Del texto del 'Quijote' a la Literatura Comparada y las Bellas Artes*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008, págs. 69-104.

UAM Ediciones



Quixote de la Mancha. 15

cobada, ſino mas derecha q̃ vn huſo de Guadarrama: pero voſotros pagareys la grãde blasfemia que aueys dicho, contra tamaña beldad, como es la de mi ſeñora. Y en diziendo eſto, arremetio cõ la lança baxa, contra el que lo auia dicho, con tanta furia, y enojo, que ſi la buena ſuerte no hiziera, que en la mitad del camino tropeçara, y cayera Rozinante, lo paſſara mal el atreuido mercader. Cayò Rozinante, y fue rodando ſu amo vna buena pieça por el campo, y queriendoſe leuantar, jamas pudo: tal embaraço le cauſauan la lança, adarga, eſpuelas, y zelada, con el peſo de las antiguas armas. Y entre tanto q̃ pugnaua por leuantarſe, y no podia, eſtaua diziendo: Non fuyais gente cobarde, gente cautiua: atended que no por culpa mia, ſino de mi caualloeſtoy aqui tendido. Vn moço de mulas, de los que alli venian, que no deuia de ſer muy bien intẽcionado, oyendo dezir al pobre caydo tantas arrogãcias, no lo pudo ſufrir, ſin darle la reſpueſta en las coſtillas. Y llegandoſe a el, tomò la lança, y deſpues de auerla hecho pedaços, con vno dellos començò a dar a nueſtro don Quixote tãtos palos, que adeſpecho, y peſar de ſus armas, le molio como cibera. Dauanle vozes ſus amos, que no le dieſſe tanto, y que le dexaſſe: pero eſtaua ya el moço picado, y no quiſo dexar el juego, haſta embidar todo el reſto de ſu colera: y acudiendo por los demas troços de la lança, los acabò de deſhazer ſobre el miſerable caydo, que con toda aquella tẽpeſtad de palos que ſobre el via, no cerraua la boca, amenazando al cielo, y a la tierra, y a los Malandrines, que tal le parecian. Canſoſe el moço, y los mercaderes ſiguieron ſu camino, lleuando que contar en todo el del pobre apaleado. El qual deſpues que ſe vio ſolo, tornó a prouar ſi podia leuãtarſe: pero ſino lo pudo hazer

Imagen 2: fol. 15[r] (Washington, Library of Congress. Ejemplar Kebler)

Las erratas, en su mayor parte comunes a toda la edición, quedarán fuera de esta tabla pero se anotarán en otra lista que pretende ser exhaustiva[13]. En ella se incluirán tanto las erratas textuales como las que podemos considerar más puramente «tipográficas», por tener más relación con el propio método de trabajo en la imprenta o los usos de los componedores, aunque también afecten al texto. Nos referimos a la ausencia (o presencia sin necesidad) de guiones de división de palabras al final de línea, el falso aglutinamiento de palabras

[13] Sigue siendo una referencia sobre el tema el trabajo llevado a cabo por Robert M. Flores en su edición de la obra, *Don Quixote de la Mancha. An Old-Spelling control Edition based on the First Editions of Part I and II*, Vancouver: University of British Columbia Press, 1988, vol. I. Francisco Rico, *El texto del «Quijote»*, Barcelona: Ediciones Destino, 2005, págs. 209-17, se interesa también por las erratas contenidas en la primera edición del *Quijote*. Y no hay que olvidar la edición digital llevada a cabo por Eduardo Urbina, actualmente con 10 ejemplares reproducidos, transcritos y cotejados, trabajo que sin duda ofrece la más completa relación de erratas de nuestra *princeps* (en la nota 8 se indica la dirección en la red).

UAM Ediciones

(«sino», por «si no»; «dela», por «de la»), la ausencia de espacios entre palabras («elfuego»; «terminovltramarino»)[14], la separación errónea de otras («a demás»; «si quiera»)[15]. Los errores o indeterminaciones en la acentuación y puntuación, o la vacilación en la escritura de algunas palabras no se tendrán en cuenta; este es un triple estudio que supera (de momento) nuestros intereses, y sobre el cual —o los cuales— se pueden leer otros trabajos[16].

En el diseño de la tabla y en el método de identificación de la variante hemos optado por la simplicidad y la claridad: la lectura se hace por páginas y por líneas, y la variante (o posible variante) queda registrada de forma descriptiva para facilitar su interpretación y el cotejo con cada ejemplar. En algún caso se añade alguna nota con información que creemos importante tener presente cuando nos enfrentamos a nuevos ejemplares (ver imagen 3).

Para llevar a cabo esta fase del proyecto ha sido necesario establecer unos criterios de cotejo que determinan las variantes (o anomalías) que consideramos relevantes. Si partimos de la evidencia de que cada uno de los pliegos impresos en una imprenta manual es diferente, debido al mismo proceso mecánico que va a provocar un entintado irregular, en una misma página (o forma) y en relación a las mismas páginas de toda la tirada, se revela necesario hacer una selección de variantes: la extensión de la obra y la dispersión geográfica de los ejemplares conocidos hasta el día de hoy nos obliga a renunciar a una exhaustividad que, más que ayudar al conocimiento del proceso impresor, nos impediría avanzar en esa labor y llegar a conclusiones. Cuando hablo de renuncias me refiero a algunos aspectos muy difíciles de valorar pasados cuatro siglos desde que los ejemplares salieron del taller de Juan de la Cuesta, como la diferente presión ejercida sobre

---

[14] La primera en fol. 19^{r}; la segunda en fol. 20^{v}.

[15] fol. 6^{r} y fol. 18^{v}, respectivamente. Sin embargo, algunas erratas textuales provocadas por la errónea distribución de un tipo en el cajetín del chibalete se incluyen entre las «anomalías tipográficas», es decir, que aparecen en la tabla de variantes, aunque en realidad se trata de una errata. La escasa frecuencia de este fenómeno y su concreta peculiaridad nos hace actuar de este modo, aunque es evidente que también estos casos aparecerán reflejados en la lista de erratas.

[16] El análisis de las vacilaciones gráficas lo empleó Flores —junto a otros datos— para determinar cuántos componedores trabajaron en el *Quijote* y qué formas compuso cada uno de ellos: ver Robert M. Flores, *The Compositors of the First and Second Madrid Editions of* Don Quixote *Part I*, London: The Modern Humanities Research Association, 1975, págs. 1-17, especialmente. Sobre la puntuación, una obra de reciente publicación muestra un análisis específico de nuestra obra: Fidel Sebastián Mediavilla, *La puntuación del Quijote (1605-1615)*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2008. Un trabajo anterior del mismo autor nos recordaba las diferentes normas defendidas por los autores de los siglos áureos en esta materia: *Puntuación, humanismo e imprenta en el Siglo de Oro*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2007. Sin olvidar el magnífico trabajo de Ramón Santiago, «Apuntes para la historia de la puntuación en los siglos XVI y XVII», eds. J. M. Blecua, J. Gutiérrez y L. Sala, *Estudios de Grafemática en el Dominio Hispánico*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca/Instituto Caro y Cuervo, 1998, págs. 243-80.

CUADERNO A	BNE	RAE	RB1	RB2	BBC
f. 1r A1r	- 16: quebrâtos (â o á) - línea 17-18: aña | didura (así en facsímil)	- 16: quebrâtos - 17: aña- | didura	- 16: quebrâtos - 17:	- 16: quebrâtos - 17:	- 16: quebrâtos - 17: aña- | didura
f. 1v A1v	- línea 7: ẽco (o rota: o)	- 7: : o rota: o	- 7: o rota: o	- 7: o rota: o	- 7: (no se aprecia)
f. 2r A2r -	- encabez.: ver desplazamiento - folio: 2 (con o sin .) - línea 1: y deſeclauale por entẽderlas, (línea recompuesta: ver separación de las letras en entẽderlas y posible coma (,) al final) - línea 23: el o l (¿falta la e?) Esta es una de las tres composiciones definidas por la primera línea y el folio (estado 2)	- encabez.: desplazado media letra a la izquierda - folio: 2, (nº desplazado a la izquierda 2 letras) - 1: entẽderlas (e r más separadas de lo normal: rías desplazadas una letra a la dcha. Sin coma (,) al final) - 23: e no marcada -encabez.: desplazado media letra hacia la derecha. - 1: a (hombro marcado a la izq.) - 7: nı̨ (hombro marcado) - 18: o (hombro marcado)	- encabez.: desplazado media letra a la izquierda - folio: 2, (nº desplazado a la izq. una letra) - 1: e r juntas (toda la palabra ligeram. desplazada a la dcha. Excepto las últimas letras –as– que se desplazan una letra). - 23: e muy débil Esta es una de las tres composiciones definidas por la primera línea y el folio (estado 3) -encabez.: desplazado media letra hacia la derecha. - 1: a normal - 7: nı̨ (hombro marcado) - 18: no marcado	- encabez.: ver - folio: 2 - 1: entẽderlas, (e r juntas) - 23: e normal Esta es una de las tres composiciones definidas por la primera línea y el folio (estado 1). -encabez.: desplazado media letra hacia la derecha. - 1: : - 7: : - 18: no marcado	- encabez.: ver - folio: 2, (nº desplazado a la izquierda 2 letras) - 1: entẽderlas (e r más separadas de lo normal: rías desplazadas una letra a la dcha. Sin coma (,) al final) - 23: e débil Esta es una de las tres composiciones definidas por la primera línea y el folio (estado 2). -encabez.: - 1: - 7: - 18: no marcado	- encabez.: desplazado media letra a la izquierda - folio: 2, (nº desplazado a la izquierda 2 letras) - 1: entẽderlas (e r más separadas de lo normal: rías desplazadas una letra a la dcha. Sin coma (,) al final) - 23: e muy débil Esta es una de las tres composiciones definidas por la primera línea y el folio (estado 2). -encabez.: desplazado media letra hacia la derecha. - 1: a normal - 7: nı̨ (hombro marcado) - 18: no marcado
f. 2v A2v	- encabez.: desplazado - línea 1: auia (hombro marcado en 1ª a) - línea 7: encantado (hombro marcado entre nı̨) - línea 18: ſobrina (¿hombro marcado de la o?)				
f. 3r A3r	- encabez.: ver desplazamiento - folio: 3 (ver desplazamiento)	- encabez: no - folio: no	- encabez: no - folio: no	- encabez: no - folio: no	- encabez: no - folio: no
f. 3v A3v	- línea 12: Quixada, (, o ;) - línea 15: añadió (ver marca)	- 12: Quixada, - 15: sin marca	- 12: Quixada, - 15: sin marca	- 12: Quixada, - 15: sin marca	- 12: Quixada, - 15: sin marca

Imagen 3: Tabla de variantes

UAM Ediciones

cada cara de pliego en la prensa[17], o el mayor o menor entintado de los tipos[18]. Estas características (entre otras) convierten cada ejemplar en único y diferente pero el conocimiento de sus variaciones no resulta «rentable», por lo que sólo las anotaremos de forma general al observar cada ejemplar.

Para facilitar la lectura y la interpretación de las variantes presentes en una cara de pliego —que, no lo olvidemos, es nuestra unidad de trabajo—, los datos de la tabla son reproducidos en una copia en papel de cada pliego, en la que marcaremos con un código de color los dos tipos de información general que hemos considerado: variantes/anomalías tipográficas y erratas (textuales y tipográficas). Esta será nuestra segunda herramienta de trabajo para llevar a cabo la colación definitiva.

El cotejo descrito hasta este momento (aún en proceso), realizado con 13 de los ejemplares conservados[19], tiene como finalidad proporcionarnos un cuadro de variantes provisional con el que acercarnos al resto de originales con una idea aproximada de lo que tenemos que buscar y mirar con más atención. No pretende ser una tabla cerrada, y sabemos que tras la consulta de cada ejemplar pueden surgir nuevas variantes no apreciadas en los cotejos anteriores.

Por ese motivo la tabla de variantes y su reflejo en los pliegos con códigos de color no son las únicas herramientas que vamos a emplear en el cotejo. Este se completa con la reproducción de una copia página a página de toda la obra, realizada sobre un acetato transparente que, colocado sobre su correspondiente página en cada original, nos permitirá completar el cotejo de forma más precisa.

---

[17] Es cierto que la observación del relieve producido por la prensa en las caras del pliego nos ayuda a dilucidar el orden de impresión de las formas en ese determinado pliego, que puede ser —y de hecho lo es— diferente en otro pliego. Ver sobre ello Don W. Cruickshank, art. cit. (1973), págs. 117-8; Kenneth Povey, «The Optical Identification of First Formes», *Studies in Bibliography*, 13 (1960), págs. 189-90. Sin embargo no es una información disponible en todos los ejemplares: en el que se conserva en la BNE se plancharon las hojas como parte de un proceso de conservación y restauración, lo cual anula cualquier análisis sobre un desaparecido relieve producido por la presión en prensa; en uno de los ejemplares conservados en la Real Biblioteca de Madrid el paso del tiempo se muestra en su papel excesivamente seco y por ello con más arrugas que hoy afectan al texto.

[18] Esta variación sí es apreciable hoy día pero las irregularidades son tantas en cada página, de tan diversa escala, que prácticamente cada palabra constituiría una variante en relación a otros ejemplares. La opción es indicar tan sólo las letras no marcadas en el papel.

[19] Recordemos que son 29 los ejemplares localizados de esta primera edición del *Quijote*, según el último censo cuyos detalles está ultimando Víctor Infantes. Hasta este momento hemos trabajado para la realización de un primer cotejo con los facsímiles digitales de los ejemplares de Barcelona (Biblioteca de Cataluña), New York (The Hispanic Society of America, 2 ejemplares), Washington (The Library of Congress, ejemplar Kebler), Cambridge (Mass.) (The University of Harvard, The Houghton Library), Yale (The University Library), London (The British Library), Oxford (The Bodleian Library, uno de sus dos ejemplares), Napoli (Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III); con ambos originales de la Real Biblioteca de Madrid; con los facsímiles y originales de la BNE y RAE, y con los facsímiles en papel de los de la Hispanic Society («Serís 1») y BNE.

En realidad el uso de esta copia transparente se basa en el mismo mecanismo desarrollado por los colacionadores ópticos, desde el Hinman *collator* y sus derivados a los que emplean la estereoscopia para producir una superposición virtual en el cerebro del observador[20]. No es este el lugar para hablar de las ventajas y limitaciones del uso de estos mecanismos; si bien siempre se menciona el buen resultado obtenido en el estudio tipográfico del *First Folio* de Shakespeare, no hay que olvidar que ese cotejo pormenorizado realizado con ayuda de la inmensa y pesada estructura del colacionador de Hinman, fue posible gracias a la conservación en la Folger Shakespeare Library, en Washington, de 79 ejemplares de esa edición, algo que no ocurre (¡ni mucho menos!) con el *Quijote* en ninguna biblioteca del mundo[21].

Nuestro método es una combinación de cotejo visual personal y directo —«Wimbledon method» lo llamó Randall McLeod[22]— y cotejo óptico o mecánico, aunque más cercano a la digna tradición de los «poor-collator» y aun más sencillo y práctico por no precisar de luz proyectada a través de la copia[23]; creemos también que es más eficaz que el sistema defendido por Joseph A. Dane en el que la visualización con los ojos cruzados de dos reproducciones de la misma hoja de diferentes ejemplares produciría una tercera imagen virtual en la que las variaciones se revelarían por un instante[24]. El método de Dane, acer-

---

[20] Una breve historia de los colacionadores mecánicos y su localización, en Steven Escar Smith, «"Armadillos of Invention": A Census of Mechanical Collators», *Studies in Bibliography*, 55 (2002), págs. 133-70; el mismo autor traza una historia más detallada del Hinman Collator en «"The Eternal Verities Verified": Charlton Hinman and The Roots of Mechanical Collation», *Studies in Bibliography*, 53 (2000), págs. 129-61. Colacionadores posteriores al desarrollado por Charlton Hinman, en Gordon Lindstrand, «Mechanized Textual Collation and Recent Designs», *Studies in Bibliography*, 24 (1971), págs. 204-14.

[21] El trabajo en el que Charlton Hinman reflejó este análisis es *The Printing and Proof-Reading of the First Folio of Shakespeare*, Oxford: Oxford University Press, 1963, 2 vols. En el ámbito de la literatura española el uso de este mecanismo lo aplicó Cruickshank en el cotejo de diversas ediciones de las *Comedias* de Calderón, pero no de forma tan general y extensiva: sólo fue posible en algunos casos, y su trabajo se vio reflejado en una edición en 9 volúmenes y en algunos estudios de obras o ediciones concretas. Ver Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, eds. D. W. Cruickshank y J. E. Varey, especialmente el vol. 1: Edward M. Wilson and Don W. Cruickshank, *The Textual Criticism of Calderón's Comedias* (ed. D. W. Cruickshank), London: Gregg Internacional Publishers Limited/Tamesis Books Limited, 1973. Algunas objeciones y un análisis de los colacionadores de Hinman, McLeod y Carter Hailey, siempre en función de los resultados obtenidos, en Joseph A. Dane, *op. cit.* (2003), págs. 88-94.

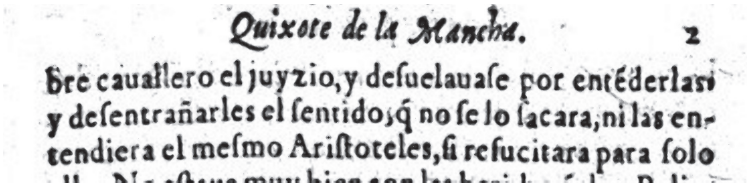
[22] Cito por Joseph A. Dane, *op. cit.* (2003), pág. 88. McLeod perfeccionó una de las últimas versiones del Hinman, más accesible y de fácil transporte, el «McPortale Collator»: ver Steven Escar Smith, art. cit. (2002), págs. 156-7.

[23] A mediados de la década de los 60 se empezaron a desarrollar colacionadores más sencillos, que empleaban copias o microfilm en lugar de los originales; algunos de estos sistemas simplemente alineaban el texto de dos copias para leerlas al mismo tiempo («poor, poor man's collator»), Steven Escar Smith, art. cit. (2002), págs. 159-63.

[24] Joseph A. Dane, *op. cit.* (2003), pág. 94.

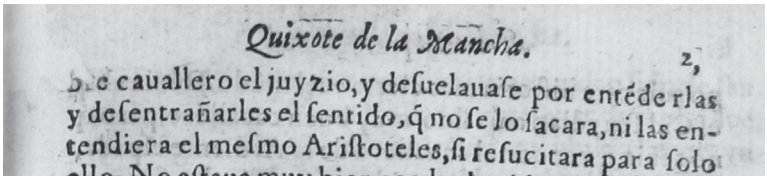
UAM Ediciones

tadamente bautizado como «Human Hinman», además de producir un intenso dolor de cabeza y ojos a los observadores poco avezados (entre los que me encuentro), no permite fijar la diferencia y detenerse en su observación, como sí es posible con la copia transparente, que ya utilizara el propio McLeod[25]. Este sistema revela con gran rapidez el desplazamiento de tipos o la recomposición de palabras que no implica cambio textual, como sucede en los tres estados del fol. 2r definidos por la recomposición de parte de la primera línea y la foliación, y el desplazamiento del encabezamiento[26]. (Imágenes 4 y 5)


Quixote de la Mancha. 2

bre cauallero el juyzio, y deſuelauaſe por entẽderlas
y deſentrañarles el ſentido, q̃ no ſe lo ſacara, ni las en-
tendiera el meſmo Ariſtoteles, ſi reſucitara para ſolo

Imagen 4: fol. 2r (New York, Hispanic Society. Ejemplar «Serís 1»)


Quixote de la Mancha. 2,

b.e cauallero el juyzio, y deſuelauaſe por entẽde rlas
y deſentrañarles el ſentido, q̃ no ſe lo ſacara, ni las en-
tendiera el meſmo Ariſtoteles, ſi reſucitara para ſolo

Imagen 5: fol. 2r (Nápoles, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III)

[25] Podemos leer su experiencia con este sistema en Randall McLeod, «A Technique of Headline Analysis, with Application to *Shakespeares Sonnets*, 1609», *Studies in Bibliography*, 32 (1979), págs. 197-210 (indica incluso el tipo de papel transparente que utilizó: pág. 199, nota 4). Para el cotejo de los titulillos por formas, dentro del mismo ejemplar, emplea el tradicional sistema de superponer dos copias y proyectar una luz bajo ellas: «Photo-collation» lo llama McLeod (págs. 204-5), y todos sabemos de su eficacia cuando se trata de calcar o de comparar imágenes (¡cómo olvidar los mapas de la escuela calcados en la mesita de cristal del comedor!).

[26] Las reproducciones pertenecen a los ejemplares HS1 y NBN. El ejemplar de la RAE presenta un estado diferente, con el número de la foliación seguido de *coma* (2,) y la palabra «entẽderlas» condensada en un espacio menor, todo ello desplazado en relación a HS1, que es nuestro modelo base de comparación.

UAM Ediciones

Con el uso de los tres elementos mencionados aplicados al cotejo de todos los ejemplares —tabla, pliego con códigos de color y copia transparente— obtendremos una relación, no completa pero sí suficientemente representativa y fiable, de las variantes que han afectado al proceso de impresión de cada uno de los pliegos; el análisis de los tipos de variantes y su presencia o ausencia en los diferentes ejemplares nos permitirá establecer con algún rigor los estados de pliego de la edición y en algún caso hasta podremos definir el orden o la dirección en la que se produjeron las variantes, algunas variantes; nuestra búsqueda se dirige a conocer ese estado anterior o posterior de un pliego —de una forma de pliego—, y no llegar a un estado «corregido», ya que no siempre una variación posterior supone una corrección del texto o de la edición[27]. En la reconstrucción del proceso de impresión se centra nuestro interés, y nuestra finalidad no es la recuperación —(re)creación a veces— de un texto «perfecto» que nunca existió.

[27] Sobre la posibilidad y los métodos para poder conocer la «direction of variation», Dane, *op. cit*., (2003), págs. 101-3, y Dane, art. cit., (1996), págs. 278-84.

UAM Ediciones

DEL «ORIGINAL DE IMPRENTA» A LA «EDICIÓN PRÍNCIPE»: EL *TRATADO* DE BERNARDINO DE SANDOVAL

BEGOÑA RODRÍGUEZ
(Universidad Alfonso X el Sabio)

Los planteamientos ecdóticos surgidos recientemente en torno a la edición de textos áureos hispánicos han obligado a revisar los criterios editoriales convencionales, evidenciando la necesidad de tener muy en cuenta los aspectos «materiales» del libro. La Bibliografía Textual intenta rescatar, de este modo, el proceso de manufacturación artesanal del libro que se llevaba a cabo en las imprentas de los siglos XVI y XVII a la hora de establecer críticamente nuestros textos[1]. Según W. W. Greg, creador junto a A. W. Pollard y R. B. McKerrow de la bibliografía moderna, «La

[1] Para una visión más detallada sobre la Bibliografía Textual pueden consultarse las siguientes obras de referencia: Ronald B. McKerrow, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford: The Clarendon Press, 1927 [trad. cast.: *Introducción a la bibliografía material*, introd. de D. McKitterick, trad. de I. Moyano Andrés, revisión de J. Martín Abad, Madrid: Arco Libros, 1998]; W. W. Greg, «The Rationale of Copy-Text», *Studies in Bibliography*, 3 (1950-1951), págs. 20-37; Alfred W. Pollard, «Introduction», en *Catalogue of books printed in the xv^th century now in the British Museum*, Londres: British Museum, 1908, págs. IX-XXVIII; Philip Gaskell, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford: University Press, 1972 (y The Clarendon Press, 1979; trad. cast.: *Nueva introducción a la bibliografía material*, trad. de C. Fernández Cuartas y F. Álvarez Álvarez, con prólogo de J. Martínez de Sousa, Gijón: Trea, 1998). Entre los estudios más recientes en el ámbito español cabe destacar: Jaime Moll, *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVII*, Madrid: Arco Libros, 1994 y «El taller de la imprenta», en *Historia de la edición y de la lectura*, págs. 31-8; Pablo Andrés Scapa, «Autores en la oficina del impresor. Tres reimpresiones del Siglo de Oro español y un aplazamiento», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIX-277 (1999), págs. 249-66; Fermín de los Reyes Gómez, *El*

Edad de Oro, XXVIII (2009), págs. 341-357

bibliografía crítica es la ciencia de transmisión material de los textos literarios, la investigación de la tradición textual, como se denomina, en tanto que esa investigación es posible sin ayudas externas. Aspira a la elaboración de una fórmula para la resolución de los problemas textuales»[2]. También Philip Gaskell, bastantes años después, destacaría la relevancia de esta nueva metodología:

> La bibliografía textual es la crítica textual adaptada a problemas semejantes, aunque no idénticos, que se presentan en la preparación para la edición de textos ya impresos. Igualmente, su objetivo es establecer los principios y proporcionar los materiales que permitan una edición crítica que represente, tan fielmente como sea posible, la intención del autor con su texto. En unos casos se puede suponer que el autor deseaba ver su manuscrito impreso exactamente tal como estaba hasta el último detalle; pero es más probable que el autor esperase y aprobase la normalización de la ortografía, la puntuación, etc., realizada habitualmente por los impresores, caso en el cual el editor realizará una edición crítica del texto impreso, no del manuscrito.[3]

Ya no es suficiente, por tanto, reproducir con toda fidelidad y pulcritud la letra impresa de los ejemplares de la época, puesto que dicha reproducción podría no garantizar la última voluntad del autor. Se hace necesario atender a las posibles deturpaciones que sufre el texto, desde que sale de las manos de su creador hasta que queda estampado en letras de molde, antes de fijarlo con la certeza de que se corresponde con el original deseado por el escritor. De ahí que —nuevamente en palabras de Gaskell—, «La bibliografía es, pues, una herramienta básica para los editores, cuyo fin es proporcionar al lector moderno versiones fidedignas y comprensibles de lo que los autores escribieron»[4]. Para ello, resulta imprescindible conocer el funcionamiento de las imprentas manuales de antaño, atendiendo incluso a las consecuencias textuales que pueden acarrear todos y cada uno de sus cachivaches, por rudimentarios que nos resulten: los tipos móviles, los chibaletes, las balas para la tinta o la prensa de

libro en España y América: legislación y censura (siglos XV-XVIII), Madrid: Arco Libros, 2000; *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. F. Rico, ed. de P. Andrés y S. Garza, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000; María Marsá, *La imprenta en los Siglos de Oro (1520-1700)*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001; José Luis Canet, «Los correctores de imprenta (y/o componedores) como configuradores de las normas de escritura de la lengua castellana: un caso entre Valencia-Sevilla en la primera mitad del XVI», en *Filologia dei testi a estampa (Area Iberica)*, a cura di P. Botta, Modena: Mucchi Editore, 2005, págs. 369-80; *Imprenta, libros y lectura en la España del «Quijote»*, ed. de J. M. Lucía Megías, Madrid: Imprenta artesanal, 2006, etc.

[2] Traducción de McKitterick (de W. W. Greg, «What is bibliography?»), en la «Introducción», *op. cit.*, pág. 15.

[3] Philip Gaskell, *op. cit.*, pág. [421].

[4] Philip Gaskell, *op. cit.*, págs. [1] y [2].

UAM Ediciones

dos golpes[5]. Ello porque de su análisis detallado cabría extraer nuevas categorías críticas, como ya se ha intentado en otras filologías y se está haciendo desde hace mucho menos en la española: *copy-text*, *ideal copy*, *estado*, etc.

A la luz de estos planteamientos, el análisis de la —llamémosle— «prehistoria del texto impreso» podría arrojar numerosas implicaciones textuales que invalidarían los principios de la ecdótica tradicional; hasta el punto, nada menos, de que la edición príncipe —adulteradora en mayor o menor medida del original de autor— dejaría de ser la piedra angular de las ediciones de nuestros clásicos. De este modo, la tarea crítica se complica considerablemente, pues semejante desautorización de la *princeps* obliga a establecer su grado de desviación respecto al original autógrafo como paso previo inexcusable antes de fijar críticamente el texto.

Siendo así, nadie cuestionará que la Bibliografía Textual supone toda una *neofilología* encaminada a enriquecer considerablemente a la crítica textual convencional, a la que debe sumarse como herramienta ecdótica imprescindible cuando trabajamos con obras salidas de las prensas manuales. Pero, eso aceptado de buen grado, también se comprenderá la necesidad de revisar cuidadosamente esta nueva metodología crítica, atentos a calibrar su funcionalidad tanto teórica como práctica, pues no todo el monte es orégano… Desafortunadamente, si la teoría resulta inapelable a todas luces, su aplicación práctica es harina de otro costal: ni los *originales de imprenta* conservados de nuestros textos clásicos son lo suficientemente numerosos[6] —tampoco representativos— como para llegar a conclusiones definitivas, ni su compulsa detallada con las correspondientes ediciones príncipe confirma siempre las hipótesis metodológicas resumidas más arriba.

Desde este enfoque y con esas prevenciones, el objetivo de este trabajo es, sencillamente, aportar a este Congreso un ejemplo práctico de las manipulaciones operadas por la imprenta manual sobre un «original de imprenta» conservado a la luz de su resultado impreso. He intentado, con esas miras, evidenciar la suerte que corre un texto manuscrito cuando cae en manos de los operarios de la imprenta manual, limitándome a poner de manifiesto la manipulaciones textuales operadas de cara a su posterior evaluación metodológica en el marco de la Bibliografía Textual.

---

[5] Son de obligatoria lectura los tratados antiguos dedicados al tema: Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, ed. J. Moll, Madrid: Calambur, 2002 y Joseph Moxon, *Mechanick Exercises on the whole Art of Printing (1683-84)*, ed. H. Davis y H. Carter, Londres: Oxford University Press, 1962 (y New York: Dover, 1978). Si se prefieren compilaciones recientes, puede recurrirse a: José Manuel Lucía Megías: *Aquí se imprimen libros. La imprenta en la época del Quijote*, Madrid: Imprenta Artesanal-Ollero y Ramos, 2005 y a Manuel José Pedraza, Yolanda Clemente San Román y Fermín de los Reyes Gómez, *El libro antiguo*, Madrid: Síntesis, 2003.

[6] Tal y como recoge Sonia Garza en su tesis *Manuscritos e imprenta*, Tesis Doctoral inédita, Universidad de Alcalá, 2004. En ella se analizan, con todo detalle y rigor, hasta ochenta y dos originales de imprenta.

UAM Ediciones

Para conseguir el objetivo propuesto, he elegido la obrita titulada *Tractado del cuydado que se deve tener de los presos pobres* de Bernardino de Sandoval[7], puesto que se conservan tanto el original de imprenta como la primera edición, y el buen estado de ambos textos nos permitirá ponerlos en relación para estudiar el grado de desviación de la segunda respecto al primero.

Antes de pasar a los datos obtenidos, describiré brevemente los dos textos objeto de nuestro estudio.

El «original de imprenta» se conserva en la BNE con la signatura Mss 19205 [Imagen 1]:

- Se trata de un volumen compuesto por 92 páginas, en letra itálica, con el texto cuajado de retoques (de amanuense, de autor, de corrector, de cajista...) y acompañado de numerosas anotaciones marginales. Pese a las distintas manos que parecen haber participado en su redacción, se nos presenta un resultado bastante cuidado y limpio.
- Lleva todas las marcas propias de los manuscritos áureos empleados por las imprentas de entonces como modelos de sus copias en tipos metálicos.

- firmas de los oficiales del Consejo (una firma en las páginas pares y dos en las impares, correspondientes —probablemente— a la aprobación civil y a la aprobación eclesiástica),
- línea continua bordeando todo el texto que fue aprobado por el Consejo,
- adendas de autor posteriores a la aprobación y que figuran fuera de la línea continua,
- correcciones ortográficas de unos y de otros,
- marcas de estimación y de corte de los cajistas (algunas realizadas con un punzón), etc.

El impreso, o «edición príncipe», también conservado en la BNE, lleva la signatura R-4445 [Imagen 2]:

- Es un tomo en cuarto conjugado con seis cuadernos de texto (A-F^{8}), uno de preliminares (¶^{6}) y uno final (G^{7}) que arrojan un total de 55 folios.
- Obviamente, recoge la última fase del proceso de estampación manual y, en líneas generales, está más que aceptablemente «compuesto»: las planas son regulares (llevan una media de 28 líneas), no se abusa de las «tildes»

[7] Bernardino de Sandoval fue maestrescuela de la iglesia de Toledo y chanciller de la universidad toledana. El *Tractado del cuydado que se deve tener de los presos pobres* fue publicado en 1564 en Toledo. Esta obrita, que se enmarca en la tradición de los amparos de pobres, está considerada como una de las primeras aportaciones al derecho penitenciario español.

UAM Ediciones

ni de las «divisiones» (aunque abreviaturas y guiones aparecen por doquier, como es habitual), los epígrafes son bastante regulares (entre 3 y 6 líneas de texto), los pliegos y cuadernos no ofrecen diferencias notables entre sí, la ortografía se ha cuidado, etc.

Como es de suponer, el cotejo minucioso de ambos testimonios evidencia cumplidamente cada una de las fases por las que pasaba el libro en la etapa «manual», según han descrito los especialistas[8]. Resumiendo al máximo para nuestro propósito, podríamos distinguir cuatro: *manuscrito autógrafo*, *copia de amanuense*, *original de imprenta* y *edición príncipe*.

Incluso, son palpables los desvelos, y aun forcejeos, de unos y otros, en cada una de las fases, por alcanzar un texto lo más correcto posible a la vez que lo más próximo a la última voluntad del autor [Imagen 3]:

- Se puede apreciar la intervención del amanuense durante el proceso de copia, realizando correcciones mientras va trasladando el texto del manuscrito al futuro original de imprenta.

- Se han introducido numerosas adendas, ya en el texto principal ya en los ladillos, por fuera del cerco oficial del Consejo, aunque, en muchos casos, han sido también bordeadas posteriormente para terminar integradas en el impreso[9].

- Se puede apreciar durante el cotejo cómo ha sido revisada la copia del amanuense, eliminando numerosas erratas y aprovechando para introducir bastantes cambios textuales (van realzados en círculos) que hemos de asumir críticamente como «variantes de autor» [Imagen 4].

- E incluso parece que el corrector de la imprenta ha «sobrecorregido» la primera regularización ortografica aplicada al manuscrito del amanuense: se añaden letras (h, ç, r, x), se duplican otras (f) e, incluso, se elimina alguna (n) [Imagen 5].

En la misma línea, la *editio princeps* —cuyo cotejo hemos limitado, de momento, al ejemplar mencionado— abunda en anomalías y achaques producidos por el proceso manufacturero en cuestión:

- Sólo aparece la *licencia* (no hay *aprobación*, *tasa* ni *fe de erratas*) y un folio destinado a evidenciar los «Yerros de la impreſsion» en el que parece que se ha producido algún que otro desliz. En la tercera línea se puede leer:

[8] *Vid.* los estudios ya citados de Mckerrow, Gaskell, Moll o Lucía Megías.

[9] El añadido extraoficial aparece en el margen superior izquierdo de la imagen. Lo hemos señalado con un círculo para que se aprecie mejor. Al mismo tiempo, pueden observarse diferentes correcciones ortográficas (también marcadas con círculos).

«donde dize.c.28.diga.24», sin embargo, al acudir tanto al original de imprenta como a la príncipe no aparece por ninguna parte el citado «28» y sí la corrección propuesta (24), lo que parece indicar que manejamos un ejemplar corregido durante la tirada, mientras que el Consejo vio uno sin corregir. Otro error similar es el que se encuentra unas líneas más abajo (línea 10), donde se menciona un supuesto «abreuiatur» («en la margen abreuiatur.l.abreuiator») que tampoco se encuentra en ninguno de los textos estudiados, mientras que sí aparece la enmienda señalada (va subrayada en la Imagen 6).

- Las llamadas de los ladillos, casi siempre alteradas por las añadidas, evidencian un claro esfuerzo de regularización, pese a la caótica numeración que presenta el original de imprenta. Mientras que éste vacila entre la utilización de símbolos y de letras sin una clara ordenación alfabética, la príncipe corrige dichas vacilaciones en pos de una serie más coherente.

- En este afán regularizador, la príncipe integra las adendas «extraoficiales» como buenamente puede: incluso repartiendo los añadidos en el texto principal y en los márgenes, con independencia de su procedencia. Presentaré a continuación un ejemplo para evidenciar los procedimientos que se siguen en la composición de la príncipe para lograr incorporar estos añadidos. Para lo cual, mostraré contrapuestas ambas «versiones» a través de una simulación electrónica fiel a los originales [Imagen 7].

Como se puede apreciar en la imagen 7, el original de imprenta presenta dos añadidos extraoficiales que hemos enmarcado y subrayado en la tercera columna, correspondiente al margen izquierdo del original de imprenta. Estas anotaciones han provocado en la príncipe una serie de modificaciones para poder incluirlas en el texto sin desequilibrar la cuenta del original:[10]

1.- Las 24 líneas de media del original de imprenta contadas para llenar cada plana se han reducido aquí a unas 20, previniendo así el espacio que habían de ocupar los extensos añadidos marginales escritos por fuera del trazo marcado en el Consejo Real.

2.- El epígrafe del capítulo siguiente (IIIJ) ha comprimido excepcionalmente su enunciado (IIIJ por *Quarto*, sin ir más lejos), limitándolo a tres renglones, a la vez que ha renunciado a cualquier espaciado respecto al texto precedente.

3.- En fin, un buen número de tildes (38) y otros tantos blancos suprimidos han hecho el resto, incluso el punto final de capítulo ha caído.

4.- El texto restante ha pasado a engrosar las notas marginales de la edición príncipe (notas c y d).

[10] Los fragmentos subrayados en la primera y segunda columna —pertenecientes a la príncipe— corresponden a los añadidos incorporados en el original de imprenta.

UAM Ediciones

Parece, por tanto, que los operarios de las imprentas manuales del siglo XVI contaban con recursos más que sobrados para hacer frente a cualquier contratiempo o eventualidad —entiéndase desajuste entre el original manuscrito y la copia impresa— que pudiera surgirles en el ejercicio de sus tareas cotidianas[11].

Pero lo más llamativo —y lo que más me interesa evidenciar aquí— es que, pese a ese trasiego tan llamativo como rudimentario, pese a tantas manipulaciones y vacilaciones, la *edición príncipe* —el resultado salido de la prensa de dos golpes del taller de Miguel Ferrer— recoge con absoluta precisión y fiabilidad hasta los más nimios detalles del proceso de estampación en letra de molde:

> - Se recogen todos y cada uno de los añadidos, más allá de su legalidad, a la vez que se suprime todo lo eliminado en el «original».
>
> - Casi no hay ni rastro de los errores típicos de todo proceso de copia —y ya se sabe que la «composición tipográfica» los entraña[12]—: ni por omisión, ni por adición, ni por alteración del orden... Y cuando los hay son insignificantes [Tabla 1]:

ORIGINAL DE IMPRENTA	PRÍNCIPE
estrecha cuenta	cuenta eſtrecha
mas que la	mas de la
y ricos	y aun ricos
y flacos	y y flacos
les remitan	le remitā
presos	presos pobres
en la boca	en ella
señalado y salariado	señalado
pero por que	y porque

1. ERRORES TÍPICOS DE COPISTA

[11] Es aspecto de capital importancia, tanto desde el punto de vista puramente material, como desde el ecdótico propiamente dicho, pues del despliegue de tales triquiñuelas de cajista depende, en última instancia, tanto el acabado físico de la plana impresa como su fidelidad textual al original manuscrito que ha de «encajarse» en el espacio tipográfico. De hecho, así se recoge y evalúa en los tratados antiguos y en la bibliografía en general. Florencio Sevilla ha abundado muy recientemente en el tema, analizando semejantes maniobras en el *Quijote*: «"Famoso [y valiente] hidalgo": sobre conjeturas y deturpaciones textuales», *Anales Cervantinos*, XXXIX (2007), págs. 53-77; «La "cuenta del original en el primer *Quijote*": consecuencias textuales», *Anuario de Estudios Cervantinos*, IV (2008), págs. 69-104; «"Cuenta del original" y remedios de cajista en la *princeps* del primer *Quijote*», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, XXVIII-1 (2008), págs. 45-75.

[12] Véase Miguel Ángel Pérez Priego, *La edición de textos,* Madrid: Síntesis, 1997 y Alberto Blecua, *Manual de crítica textual,* Madrid: Castalia, 1983.

- Se respetan, incluso, las vacilaciones ortográficas provocadas por la doble corrección antes aludida, provocando —eso sí— las oscilaciones típicas de los impresos de la época [Tabla 2]:

ORIGINAL DE IMPRENTA	PRÍNCIPE
paresçe, paresçe, paresce	pareſce, parece
huuiese, huviere	vuiere, huuiese
destribuya, distribuya, distribuiria	deſtribuyeſſen, diſtribuyria
ofreçes, offresçes, ofrescen	offreſces, offrecen
espirituales, espiritual, spirituales	eſpirituales, ſpirituales
ofiçio, oficio, officio, offiçio	officio, oficio
charidad, charidad	caridad, charidad
ansi, asi	aſsi, anſi, aſi
aprisa, apriesa	aprieſſa
ynspirar, inspire	inſpirar

2. VACILACIONES ORTOGRÁFICAS

- La tan traída y llevada *cuenta del original* es poco menos que matemática (28 líneas de media en la príncipe por 24 líneas del original de imprenta) y no parece haber tenido ninguna consecuencia textual, pese a las pronosticadas, y aun dadas por seguras, por tantos y tantos especialistas[13].

- Y lo mismo para las demás comprobaciones impuestas por la nueva metodología...

Así las cosas —y sin ánimo alguno de sentar doctrina—, hoy por hoy, sólo puedo concluir que en el caso concreto del *Tratado del cuidado que se debe tener de los presos pobres*, de Bernardino de Sandoval, la edición príncipe ofrece, con mucho, el estadio textual más próximo a la última voluntad del autor y debe utilizarse indiscutiblemente como texto base de cualquier edición crítica de la obrita.

Podremos —claro está, después de tanto desvelo— recoger en el aparato crítico hasta el accidente más minúsculo detectado en la cadena de montaje y evidenciado por el cotejo de ambos testimonios —y así lo he hecho, como se puede ver en las notas a pie de las últimas imágenes—, pero ello incidirá bien poco en el establecimiento final del texto…

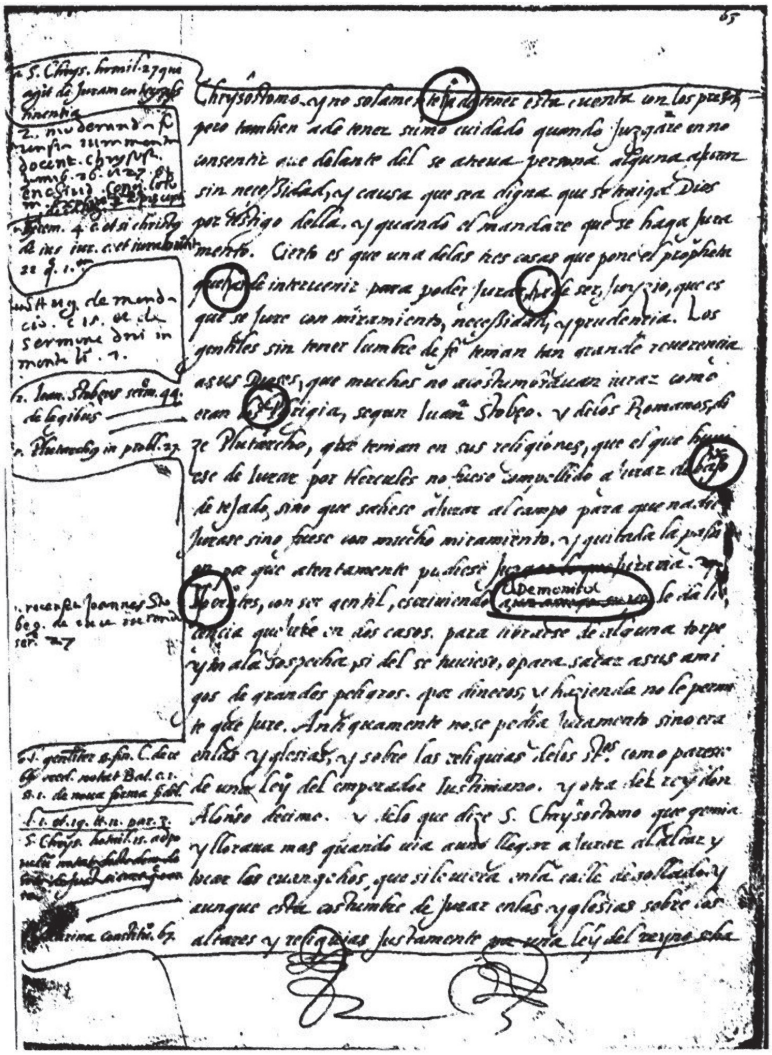
[13] Ya hemos visto cómo los cajistas cuentan con todo tipo de «trucos» (abreviaturas, blancos, supresión de espaciados, etc.) para respetar la cuenta del original.

Incluso, me atrevería a decir más: en este caso al menos, la *príncipe* es el único testimonio fidedigno —por no decir completo—, pues ofrece fragmentos no recogidos en el «original de imprenta» [Imagen 8].

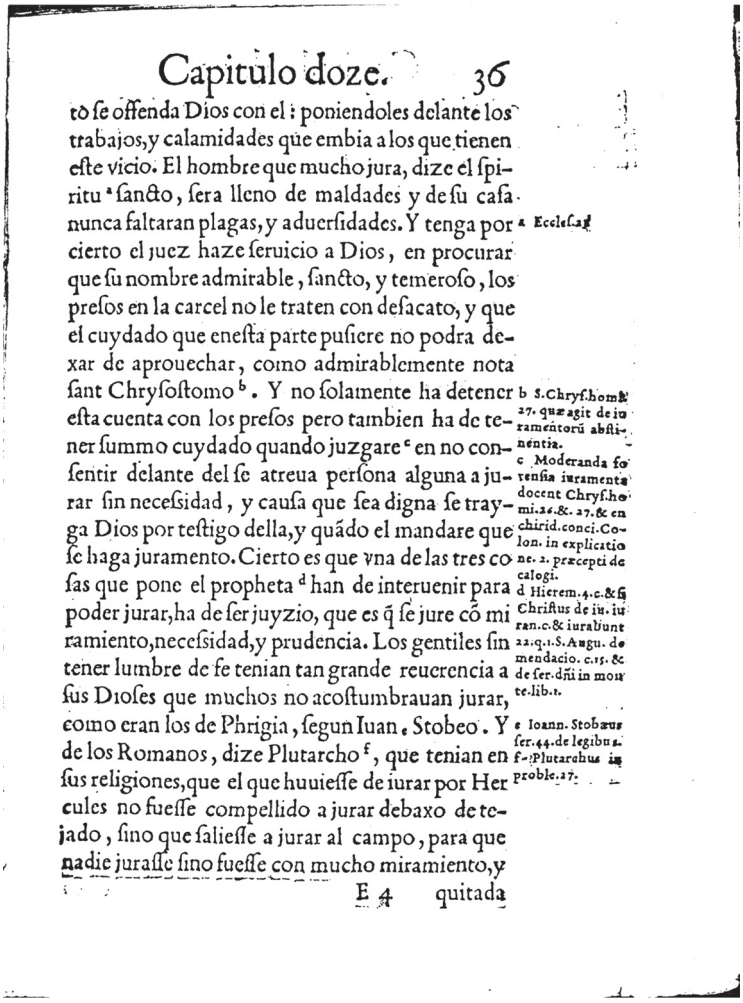
Como puede apreciarse en la simulación electrónica correspondiente al folio 47^{v} de la edición príncipe, el texto subrayado en la primera y segunda columna de la imagen no está recogido en el original de imprenta, por lo que debió añadirse, probablemente, durante el proceso de impresión (o tal vez, en la corrección de pruebas). Este nuevo añadido genera, además, dos nuevas anotaciones marginales (b y c). Por consiguiente, si optásemos por no editar la príncipe, perderíamos información que, con toda probabilidad, fue introducida por el autor sólo en la fase final del proceso de estampación.

Todo ello nos legitima, por tanto, a pensar que el autor estaba presente en el momento de la impresión del texto, y si nuestro objetivo crítico consiste en editar la última voluntad del autor, él mismo, con su presencia en la imprenta y con estos añadidos de última hora, señala como único texto editable, el que iba a salir de las prensas toledanas en 1564. No nos quedará más remedio, pues, que seguir abogando por los criterios ecdóticos convencionales —basados en la *editio princeps*—, cuando se trata de textos áureos, y asumir la Bibliografía Textual como una herramienta, utilísima e imprescindible, pero ancilar de la Crítica Textual.

ANEXOS



1. Original de imprenta (Mss. 19205)



Capitulo doze. 36

tò ſe offenda Dios con el: poniendoles delante los trabajos, y calamidades que embia a los que tienen eſte vicio. El hombre que mucho jura, dize el ſpiritu [a] ſancto, ſera lleno de maldades y de ſu caſa nunca faltaran plagas, y aduerſidades. Y tenga por cierto el juez haze ſeruicio a Dios, en procurar que ſu nombre admirable, ſancto, y temeroſo, los preſos en la carcel no le traten con deſacato, y que el cuydado que eneſta parte puſiere no podra dexar de aprouechar, como admirablemente nota ſant Chryſoſtomo [b]. Y no ſolamente ha detener eſta cuenta con los preſos pero tambien ha de tener ſummo cuydado quando juzgare [c] en no conſentir delante del ſe atreua perſona alguna a jurar ſin neceſsidad, y cauſa que ſea digna ſe traya Dios por teſtigo della, y quãdo el mandare que ſe haga juramento. Cierto es que vna de las tres coſas que pone el propheta [d] han de interuenir para poder jurar, ha de ſer juyzio, que es q̃ ſe jure cõ miramiento, neceſsidad, y prudencia. Los gentiles ſin tener lumbre de fe tenian tan grande reuerencia a ſus Dioſes que muchos no acoſtumbrauan jurar, como eran los de Phrigia, ſegun Iuan. Stobeo. Y de los Romanos, dize Plutarcho [f], que tenian en ſus religiones, que el que huuieſſe de iurar por Hercules no fueſſe compellido a jurar debaxo de tejado, ſino que ſalieſſe a jurar al campo, para que nadie juraſſe ſino fueſſe con mucho miramiento, y

a Eccleſ. 23

b S. Chryſ. hom. 27. quæ agit de iuramentorũ abſtinentia.

c Moderanda ſo renſia iuramenta docent Chryſ. homi. 26. & 27. & enchirid. conci. Colon. in explicatione. 2. præcepti decalogi.

d Hierem. 4. c. & ſ. Chriſtus de iu. iuran. c. & iurabiunt 22. q. 1. S. Augu. de mendacio. c. 15. & de ſer. dñi in monte. lib. 1.

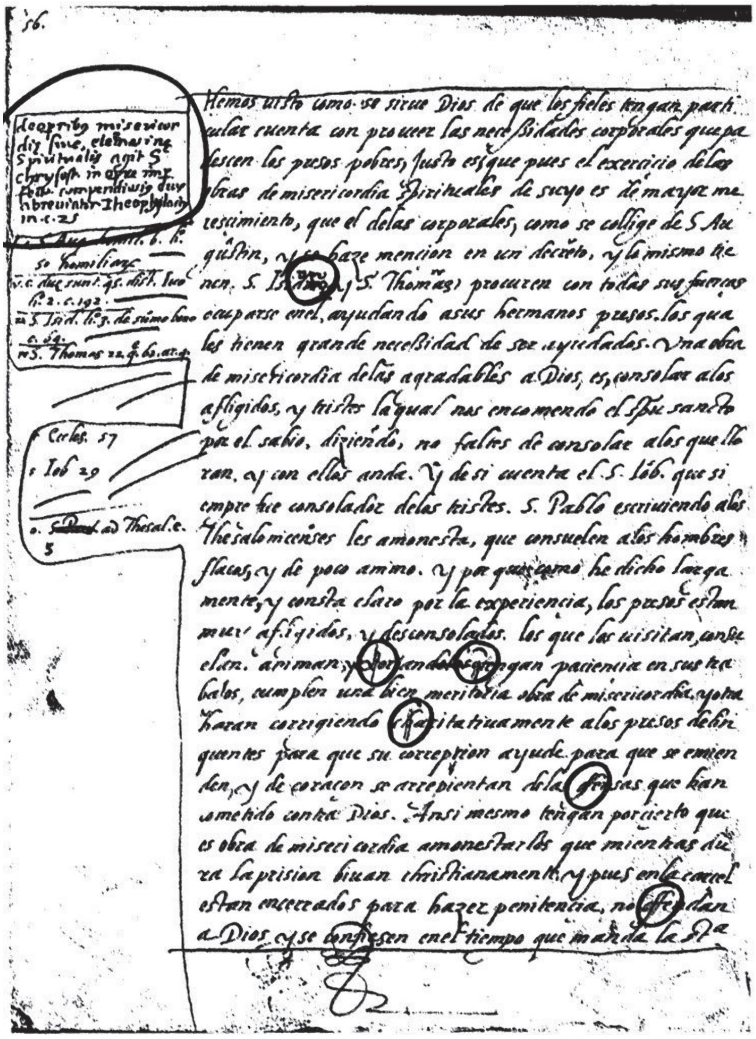
e Ioann. Stobæus ſer. 44. de legibus.

f Plutarchus in proble. 27.

E 4 quitada

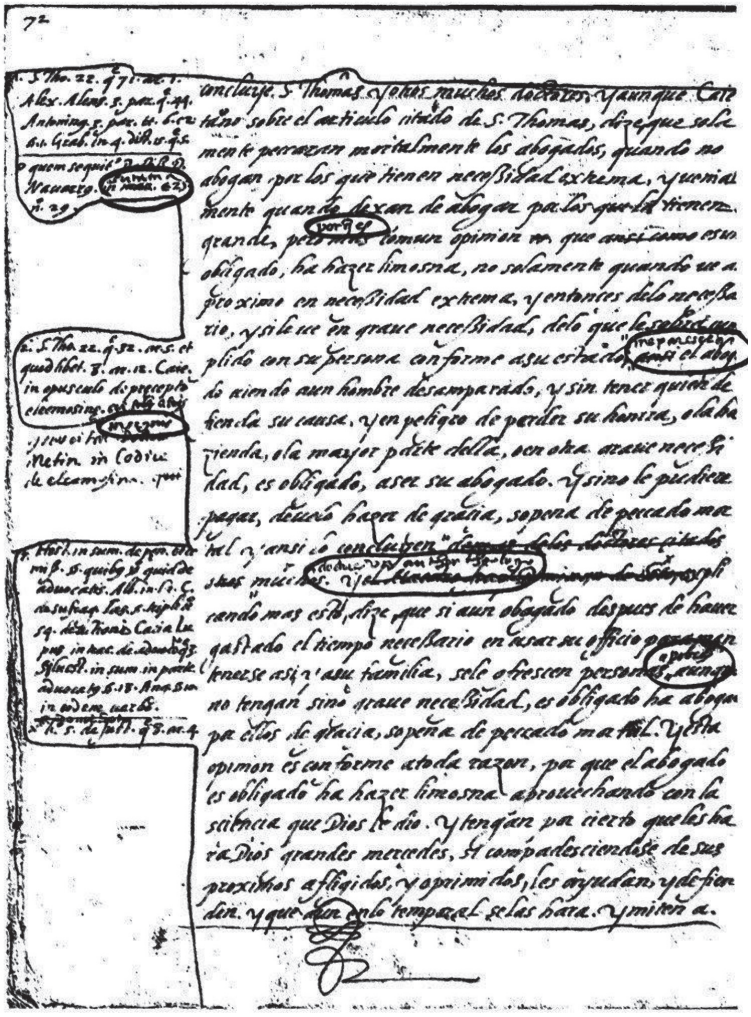
2. Edición príncipe (R-4445)

UAM Ediciones

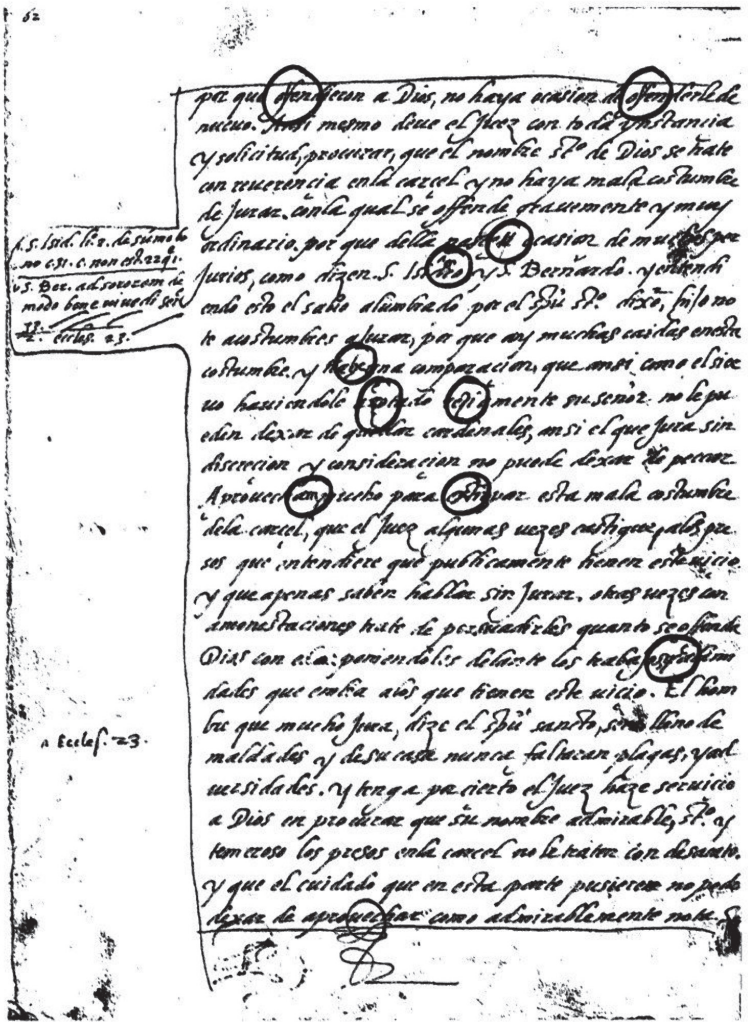


3. Añadidos «extraoficiales»

UAM Ediciones



4. Correcciones de autor



5. Corrector

Yerros de la impreſsion y al-
gunos no eſtan en todos los volumines, en-
tiendeſe por.p. pagina por.r. renglon
y por.l. leaſe.

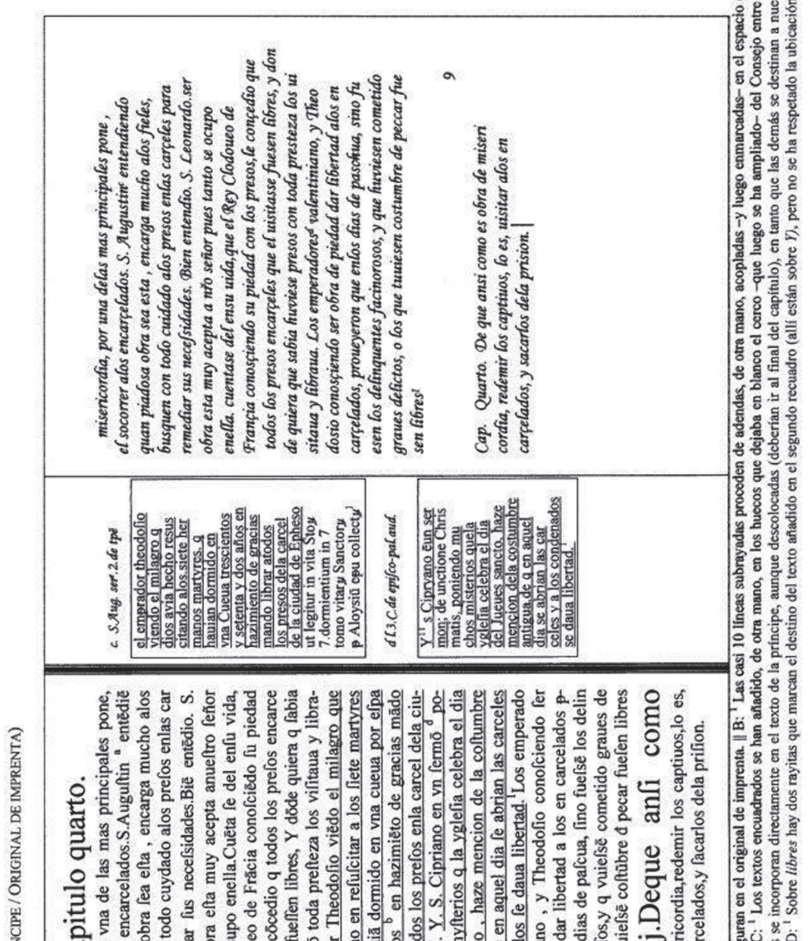
FOja.2.p.1.r.22.e hombre.l.el.f.4.p.1.r.11.le.
l.les.f.6.p.1.r.18.en la margen ſobra.libr.2.y
donde dize.c.28.diga.24.f.10.p.2.r.3.Beth.l.
Heth,f.11.p.1.r.1.diga y otras vezes (plega a dios
no ſea aſsi, mal ocupados.f.14.p.2.la allegaciõ de
la pragmatica.40. ha de eſtar enel poſtrero.r. de
la plana.1.f.18.p.1.r.11.trabejo.l.trabajo. f.24.p.
2.r.15.tiẽplo.l.tiempo.f.27.p.1.r.5.padezca.l.pa
dezcan.f.27.p.2.r.11.nos has.l. nos ha.f.32.p.1.
en la margen abreuiatur.l.abreuiator.f.42.p.2.r.
26.al juez.l.el juez.f.51.p.1.r.21.en la margen.
do dize conſtat etiam.c.3.inter canones apoſtolo
rũ:quiteſe y diga.vide.c.3.canonũ apoſtolorũ,quo
cõſtat oleum incẽdelabrum offerri ſolitum: et per
ceram etiam tempore apoſtolorum luminarium
vſum fuiſſe apparet.c.71.eorumdem canonum.

BIBLIOTECA NACIONAL

6. Yerros de la impresión

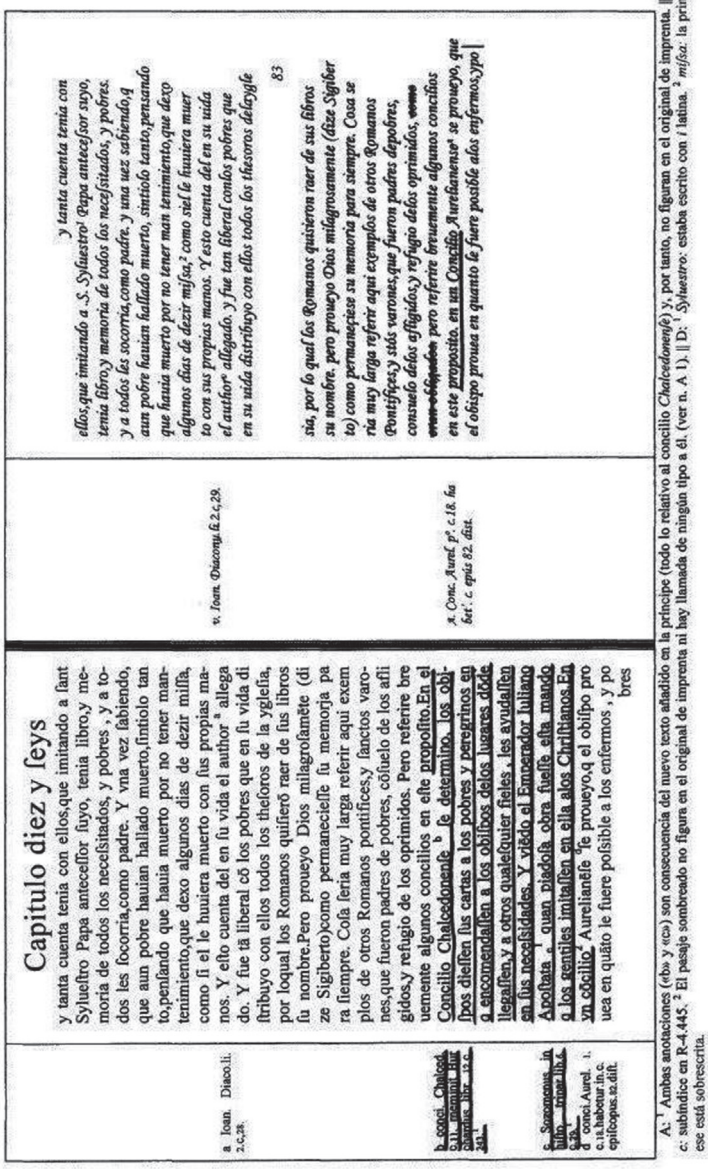
UAM Ediciones

7. SIMULACIÓN ELECTRÓNICA (EDICIÓN PRÍNCIPE / ORIGINAL DE IMPRENTA)



A: [1] Los fragmento sombreados no figuran en el original de imprenta. || B: [1] Las casi 10 líneas subrayadas proceden de adendas, de otra mano, acopladas –y luego enmarcadas– en el espacio que quedaba entre los ladillos primitivos. || C: [1] Los textos encuadrados se han añadido, de otra mano, en los huecos que dejaba en blanco el cerco –que luego se ha ampliado– del Consejo entre los ladillos «c» y «d»: las partes subrayadas se incorporan directamente en el texto de la príncipe, aunque descolocadas (deberían ir al final del capítulo), en tanto que las demás se destinan a nuevos ladillos («c» y «d», respectivamente). || D: [1] Sobre *libres* hay dos rayitas que marcan el destino del texto añadido en el segundo recuadro (allí están sobre *Y*), pero no se ha respetado la ubicación de la llamada.

UAM Ediciones



Capitulo diez y feys

y tanta cuenta tenia con ellos,que imitando a ſant Syluefiro Papa anteceſſor ſuyo, tenia libro,y memoria de todos los neceſsitados, y pobres , y a todos les ſocorria,como padre. Y vna vez ſabiendo, que aun pobre hauian hallado muerto,ſintiolo tanto,penſando que hauia muerto por no tener mantenimiento,que dexo algunos dias de dezir miſſa, como ſi el le huuiera muerto con ſus propias manos. Y eſto cuenta del en ſu vida el author [a] allega do. Y fue tã liberal cõ los pobres que en ſu vida diſtribuyo con ellos todos los theſoros de la yglefia, por loqual los Romanos quiſieró raer de ſus libros ſu nombre.Pero prouoyo Dios milagroſamẽte (di ze Sigiberto)como permaneciefſe ſu memorja para ſiempre. Coſa feria muy larga referir aqui exemplos de otros Romanos pontifices,y ſanctos varones,que fueron padres de pobres, cõſuelo de los afligidos,y refugio de los oprimidos. Pero referire bremente algunos concilios en eſte propoſito.En el Concilio Chalcedonenſe [b] ſe determino, los obiſpos dieſſen ſus cartas a los pobres y peregrinos en q encomendaſſen a los obiſpos delos lugares dõde llegaſſen,y a otros qualeſquier fieles , les ayudaſſen en ſus neceſsidades. Y viẽdo el Emperador Iuliano Apoſtata , quan piadoſa obra fueſſe eſta mando q los gentiles imitaſſen en ella alos Chriſtianos.En vn cõcilio [c] Aurelianenſe [d] le prouey o,q el obiſpo pro uea en quãto le fuere poſsible a los enfermos , y pobres

y tanta cuenta tenia con ellos,que imitando a .S. Syluestro[1] Papa anteceſſor suyo, tenia libro,y memoria de todos los neceſsitados, y pobres, y a todos les socorria,como padre. y una uez sabiendo,q aun pobre hauian hallado muerto, sintiolo tanto,pensando que hauia muerto por no tener man tenimiento,que dexo algunos dias de dezir miſſa,[2] como sieſſe le huuiera muer to con sus propias manos. Y esto cuenta deſſ en su uida el author allegado. y fue tan liberal conlos pobres que en su uida distribuyo con ellos todos los thesoros deſcyglſe

83

sia, por lo qual los Romanos quisieron raer de sus libros su nombre. pero prouoyo Dios milagrosamente (dize Sigiber to) como permaneciese su memoria para siempre. Cosa se ria muy larga referir aqui exemplos de otros Romanos Pontifices,y siós varones,que fueron padres depobres, consuelo delos affligidos,y refugio delos oprimidos, ꝛ en este proposito. en un Concilio Aurelianense[3] se prouey o, que el obispo prouea en quanto le fuere posible alos enfermos,ypo|

a. Ioan. Diaco.li. 2.c.28.

b. concil. Chalcod. 9.1b. memini Hist. tripartite libr. 12.c. 28.

c. Sozomenus in lib. 6.lib.c. 38.

d. concil.Aurel. 1. c.14.habetur 16.c. epiſcopus.12.dist.

v. Ioan. Diaconus. li.2.c.29.

x. Conc. Aurel. 1ª. c.18. lus fet'. c. epis 82. dist.

A: [1] Ambas anotaciones («ba y «ca») son consecuencia del nuevo texto añadido en la príncipe (todo lo relativo al concilio *Chalcedonense*) y, por tanto, no figuran en el original de imprenta. || B [1] c. subíndice en R-4.445. [2] El pasaje sombreado no figura en el original de imprenta ni hay llamada de ningún tipo a él. (ver n. A 1). || D: [1] *Sylvestro*: estaba escrito con *i* latina. [2] *misa*: la primera ese está sobrescrita.

8. Añadidos príncipe

UAM Ediciones

LA INTERVENCIÓN DE LA IMPRENTA EN EL TEXTO DEL TERCER *QUIJOTE* DE CUESTA (1608)

FLORENCIO SEVILLA
(Universidad Autónoma de Madrid)

Tras el éxito inmediato de las primeras andanzas quijotescas (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1605), causante de la reedición del libro a los pocos meses de su puesta en circulación, parece que su demanda cayó considerablemente, pues Francisco de Robles, el librero encargado de su explotación, no volvió a editarlo hasta tres años después de su segunda entrega[1]. Sin embargo, a

[1] Jaime Moll nos ofrece un buen compendio de las primeras andanzas del *Ingenioso hidalgo* tras su salida al mercado, así como de su relativo triunfo inicial: «Francisco de Robles aún tenía ejemplares de su reedición de 1608, que podían venderse con la segunda parte de 1615. Ocho años después, en 1623, todavía no se había agotado la reedición de 1608. En la partición de los bienes entre sus herederos, realizada en dicho año, encontramos entre los libros en 4.°, encuadernados, que se hallaban en la tienda, tres ejemplares de las partes I y II, a diez reales los dos volúmenes, y un ejemplar de la primera parte, a cinco reales. Entre los libros en papel, en este caso el fondo editorial que conservaba, figuran 145 ejemplares de la primera parte, a 4 reales, y 366 de la 2.ª parte, también a 4 reales. El éxito de la primera edición de la primera parte, que había obligado a reeditar la obra el mismo año, ya se había reducido, pues hasta 1608 no hubo necesidad de nueva reedición, de la que quince años después todavía quedaban 145 ejemplares. La segunda parte, tuvo un éxito considerablemente menor, pues ocho años después quedaban 366 ejemplares. Hasta 1637 no se reeditó el *Quijote* en Madrid», «El éxito inicial del *Quijote*», en *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVII*, Madrid: Arco Libros, 1994, págs. 21-7 (la cita en pág. 26). La relación concreta de ediciones salidas en esos primeros años puede verse en el panorama de José Montero Reguera, *El «Quijote» durante cuatro siglos. Lecturas y lectores*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005. Por nuestra parte, nos ocupamos del

Edad de Oro, XXVIII (2009), págs. 359-400

la altura de 1608 la segunda edición debía de estar prácticamente agotada y aún debía de ser rentable su comercialización —el año anterior había aparecido, en Bruselas, la edición de Roger Velpius—, de modo que Robles encargó al mismo sello editorial, «Juan de la Cuesta», la estampación de una tercera edición de *El ingenioso hidalgo*. Se trataba, obviamente, de un encargo puramente comercial, sin mayor pretensión que aprovechar la ya escasa rentabilidad del producto, por lo que no cabía esperar demasiado del resultado impreso: otro cuarto conjugado, ahora hecho a imagen y semejanza de la segunda edición salida del mismo taller en 1605, pero en caja tipográfica más grande para ahorrar papel y poder abaratar el precio.

Sin embargo, la cortedad de miras y la penuria material del nuevo libro no le restan, ni muchísimo menos, interés crítico a esta tercera edición de Cuesta. Al contrario, son bastantes los aspectos y las circunstancias que le confieren especial importancia: por un lado, la proximidad del autor tanto al librero como a la imprenta legitima suponer —otra vez, como pasaba con la segunda edición— la participación de Cervantes en la elaboración de la nueva copia impresa; por otra parte, la utilización de la segunda edición del mismo taller como original de imprenta nos brinda una segunda oportunidad, de excepcional relevancia, para volver a indagar e intentar esclarecer un poco más los usos de los cajistas, máxime cuando se trata de un planteamiento nuevo (aquí no se compondrá a plana y renglón, como se hiciera la segunda vez, sino intentando ahorrar espacio tipográfico a toda costa); y, en fin, la utilización de la nueva entrega como texto base de muchas ediciones dignas de ser tenidas en cuenta, debido a la gran cantidad de variantes significativas que ofrece, o, simplemente, la autoridad crítica de la que viene disfrutando desde muy antiguo, convierten a esta tercera edición en un testimonio muy especialmente representativo del primer *Quijote*[2].

---

asunto en «Lecturas del *Quijote* de ayer a hoy», en *Vida, literatura e «imaginario» en la España del Quijote*. *Armas y Letras*, J. Mª. Díez Borque, comisario, Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005, págs. 061-078 y también en «La edición y las ediciones del *Quijote*», en *El «Quijote» desde el siglo xxi*, eds. N. Salvador Miguel y S. López-Ríos, Alcalá de Henares: CEC, 2005, págs. 25-34. Apuntamos, no obstante, las principales: Lisboa: Iorge Rodriguez, 1605 (BNE Cerv.1820; en 4º, a dos columnas, con caja de 105 x 15); Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1605 (BNE R-32.301 [en 8º, con caja de 68 x 113] | BNE Cerv.1273); Madrid: Juan de la Cuesta, 1605[2] (BNE Cerv. 128 | BNE R-10282 | BNE R-32189 | BNE Cerv. 791 | BNE R-23767 | RAE R-30 | BC Cerv.4-VIII-2 | BC Cerv.4 | HS | WC PQ6323. Al.1605b); Valencia: Pedro Patricio Mey, 1605 (BNE Cerv.358 | Cerv.400); Bruselas: Roger Velpius, 1607 (BNM R-32202 | BNM Cerv. 215 | BNM R-11934 | BC Vitr. I-9 | CEC | BM G.10144 | HS | PN Y210858 | UIMP R-V-4-24 | WC PQ6323.Al.1607); Madrid: Juan de la Cuesta, 1608[3] (BNE R-32178 | BNM U-596 | BM C.59.b.19 | HS | OU A-T-8 | PN Rés.Y2832/833 | WC PQ6323.Al.1608).

[2] De hecho, así como la primera y la segunda edición fueron confundidas durante muchísimos años, teniendo a la segunda como verdadera *princeps* y editando a partir de ella (así ocurrió, cuando menos, hasta que el reverendo John Bowle llamó la atención del hecho, por vía epistolar, a Thomas Percy en

Más en concreto, lo que en verdad singulariza a esta tercera entrega quijotesca del taller de Cuesta es el magnífico número de enmiendas, retoques y, en definitiva, nuevas lecturas que ofrece respecto a su original de imprenta, la segunda de 1605, incomparablemente mayor y de más calado que las detectables en aquélla respecto a la príncipe. Son tantas, que aquí ni siquiera podremos registrarlas en su totalidad, ni pretenderemos sentar cátedra sobre la responsabilidad cervantina en las mismas, pero sí replantearemos el problema en toda su extensión centrándonos en las evidencias tanto textuales como tipográficas que nos suministran los cuadernos finales del libro.


EL INGENIOSO
HIDALGO DON QVI-
XOTE DE LA MANCHA.
Compuesto por Miguel de Cervantes
Saauedra.
DIRIGIDO AL DVQVE DE BEIAR,
Marques de Gibraleon, Conde de Benalcaçar, y Bañares, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de las villas de Capilla, Curiel, y Burgillos.
Año 1608.
Con priuilegio de Castilla, Aragon, y Portugal.
EN MADRID, Por Iuan de la Cuesta.
Vendese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey nro señor.

El libro

En efecto, de esta tercera edición sólo cabía esperar, desde un punto de vista bibliográfico, el deterioro —si cabía—, de los resultados obtenidos tres años antes en la misma imprenta: el mismo formato, los mismos medios, los mismos responsables…, condicionados todos ahora por el

1776, si bien la auténtica príncipe no se recuperaría hasta la primera edición de Hartzenbush, pasada la mitad del siglo XIX), la de 1608 se consideró desde antiguo retocada directamente por Cervantes, llegando a ser preferida como texto base por muchos especialistas y grandes editores: Bowle, Pellicer, Navarrete, Clemencín, etc. Sin llegar a tanto, Francisco Rico sigue convencido de dicha participación cervantina y, hoy por hoy, es el más firme valedor de tales posturas: «La autoridad, que no bula, de la segunda edición viene del celo profesional con que se preparó y de la certeza de que Cervantes intervino en su gestación aportando cuando menos las intercalaciones del rucio. La tercera edición de Robles, en 1608 y con Cuesta ya sólo en el nombre, nos pone ante una situación en parte idéntica y en parte inédita. […] En efecto, en 1608 Cervantes residía en el barrio de Atocha, a cuatro pasos del taller donde hacia mayo se imprimía el *Quijote* […] Con este transfondo, no es sostenible que no supo lo que se guisaba en sus mismísimas narices. Por el contrario, hay que dar por supuesto que estaría puntualmente informado de la marcha del proyecto y tener por probable en extremo que visitara la imprenta con alguna asiduidad […] echando cuando se terciara una ojeada a las *probas* y aclarando dudas ocasionales» (*El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Valladolid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, MMV [2006] y Barcelona: Destino, 2005 [2006], págs. 280 y sigs.). *Vid*., también, su «Historia del texto», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, Barcelona: I.C.-Crítica, 1998, vol. I, págs. CXCII-CCXLII (y Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-CECE, 2004, vol. I, págs. CCXXI-CCLXXVI); y «Aparato crítico», en vol. II, págs. 669-816 (y Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-CECE, 2004, vol. II, págs. 667-838).

UAM Ediciones

agravante de abaratar el producto ahorrando papel, no auguraban nada prometedor. Y lo único realmente diferencial del nuevo libro respecto a su modelo, la segunda edición, es, en efecto, la reducción de pliegos con el subsiguiente abaratamiento: los 83 pliegos de la tirada antecedente se han comprimido en 73, que arrojan un precio de venta al público de 255,5 maravedís, con un ahorro de cinco cuadernos conjugados (Nn, Oo, Pp, Qq y Rr), diez pliegos, cuarenta folios u ochenta páginas y 35 maravedís (las dos primeras costaban 290,5) por ejemplar. Todo lo demás discurre casi por los mismos cauces que en los dos casos anteriores.

También ahora se trata, entonces, de un cuarto conjugado con el mismo planteamiento tipográfico que la segunda edición —los dos primeros cuadernos (¶ y ¶¶) y casi la totalidad del último (poemas argamasillescos y Tabla) se componen a plana y renglón del original—, si bien con líneas y planas más largas (unos 45 caracteres de media por renglón y 34 líneas por plana, sobre una caja de 101 por 164) que acaban absorbiendo la totalidad del texto en el cuaderno Mm. Su registro sería, pues: ¶^{4} ¶¶^{8} A-Mm^{8} (*1-12* + 1-280), con un total de 292 folios y 584 páginas [ejemplares: BNE: R/32.178 y Usoz-596].

Al igual que la segunda, tratándose de una reedición, incorpora las credenciales legales de sus antecesoras, ahora combinándolas: sigue sin aprobación alguna; lleva la misma *Tasa* que aquéllas (20 de diciembre de 1604, Juan Gallo de Andrada), salvo en los cómputos; figuran idénticas licencias, con las mismas fechas, tanto para Castilla (26 de septiembre de 1604) como para Portugal (9 de febrero de 1605), pero tampoco para Aragón; y —cómo no— vuelve a constar, sin epígrafe tan siquiera, la ausencia de erratas garantizada por Murcia de la Llana con fecha 25 de junio de 1608.

Por lo demás, cabe destacar que en esta ocasión las prisas no debieron de ser factor determinante para el acabado del libro, según había ocurrido en los dos casos anteriores, así como la *cuenta del original* no tenía por qué entrañar mayores problemas ni acarrear nuevos desaguisados. Ahora había tiempo de sobra para reajustar la historia al nuevo diseño, cuyo texto, además, se conocía perfectamente e incluso se sabía bien qué manipulaciones había sufrido hasta entonces y a qué altura se habían cometido los atropellos más graves. De hecho, en líneas generales, el viejo texto fluye con más naturalidad a lo largo de los setenta y tres nuevos pliegos y se acopla con menos desequilibrios y estridencias a la *impresión por formas*[3]. Pese a ello, no podemos decir que

[3] Todas estas operaciones, típicas de la producción del libro en la etapa de la imprenta manual, han sido cabalmente descritas por la Bibliografía Textual, según puede verse en los trabajos que recogemos en la bibliografía final. Son fundamentales los siguientes: Ronald B. McKerrow, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford: The Clarendon Press, 1927 (trad. cast.: *Introducción a la bibliografía material*, introd. de D. McKitterick, trad. de I. Moyano Andrés, revisión de J. Martín Abad,

el esmero de los operarios fuese llamativamente mayor que en los cometidos anteriores, pues también ahora asoman las licencias tipográficas de vez en cuando y —sobre todo— proliferan los retoques textuales sospechosos a lo largo de todos los cuadernos, sin que se deje adivinar inapelablemente —tampoco ahora— la participación cervantina. Lamentablemente, además, se dejó pasar la oportunidad —que era en verdad «única y sola»— para desfacer los grandes tuertos cometidos en 1605: siguen desubicadas las adendas del rucio (en XXIII y XXX), aunque se intenta subsanar alguna contradicción esporádica, perdura el epígrafe trastocado del capítulo XLIII y se dejan en el tintero múltiples deturpaciones textuales.

Repaso material

Siendo así, la consecuencia más inmediata del nuevo planteamiento editorial se traduce en un progresivo desplazamiento del texto desde su posición original hacia adelante, para terminar cuadrando el folio 280^{v}, del cuaderno Mm, con el 320^{v} del viejo cuaderno Rr, logrando ahorrar las cuarenta hojas dichas, de modo que ahora no se da la correspondencia entre planas y formas constatable entre sendas entregas de 1605. Para ello, hubo de procederse a *contar* —quizás sólo a *estimar*— de nuevo el original de imprenta mencionado, pasando por encima de las constantes irregularidades ofrecidas por su distribución primitiva, sumadas ahora a los desacoplamientos provocados por los pasajes del robo del asno, de donde se siguen frecuentes maniobras tipográficas en la línea de las practicadas tres años antes: blancos, tildes, divisiones, epígrafes, pies de copa… se prestan servicialmente a compensar tanto las faltas como las sobras del acoplamiento entre ambas «composiciones».

Con tal de lograr el deseado acortamiento del espacio tipográfico, lo primero que se hace es, lógicamente, ampliar tanto el número de caracteres por línea como la cantidad de líneas por plana: el primero se incrementa en unos 5 tipos sólidos por renglón de media, pasando de los cuarenta y alguno a los cuarenta y

Madrid: Arco Libros, 1998); Philip Gaskell, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford: University Press, 1972 (y The Clarendon Press, 1979; trad. cast.: *Nueva introducción a la bibliografía material*, trad. de C. Fernández Cuartas y F. Álvarez Álvarez, con prólogo de J. Martínez de Sousa, Gijón: Trea, 1998); Jaime Moll, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LIX (1979), págs. 49-107; *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, dir. F. Rico, eds. P. Andrés y S. Garza, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000; Manuel José Pedraza, Yolanda Clemente y Fermín de los Reyes, *El libro antiguo*, Madrid: Síntesis, 2003; Sonia Garza Merino, «La cuenta del original», en *Imprenta y crítica textual*…, págs. 65-95; Julián Martín Abad, *Los libros impresos antiguos*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004; José Manuel Lucía Megías, *Aquí se imprimen libros. La imprenta en la época del Quijote*, Madrid: Imprenta Artesanal-Ollero y Ramos, 2005; *Filologia dei testi a stampa (Area Iberica)*, a cura di P. Botta, Modena: Mucchi Editore, 2005.

UAM Ediciones

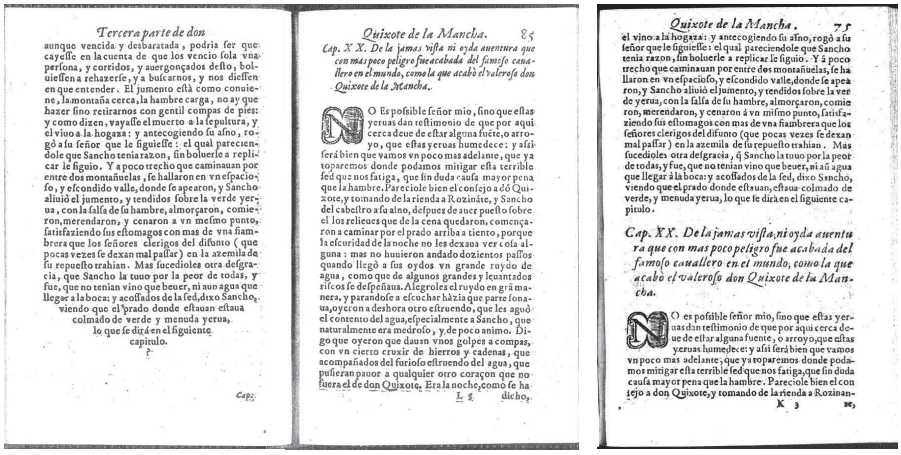
cinco aproximadamente, mientras que las líneas por página se fijan en 34 como medida estándar, sumando dos a las empleadas como matriz en 1605. Digamos que, *mutatis mutandis*, se generaliza como plantilla la *rama*, bastante más espaciosa, empleada para los dos primeros cuadernos en las ediciones primitivas (esos dos se componen, de hecho, casi a plana y renglón en 1608). Así, mientras que entonces empezaban a resultar sobrecargadas las líneas a partir de los 45 caracteres sólidos, ahora no lo hacen hasta los 50, al par que aquí las planas con 33 líneas —que las hay, naturalmente—, allí largas, resultan cortas. Palpablemente, el resultado no es otro que el deseado: de entrada, se van ganando unas 3,5 líneas aproximadamente por plana, de modo que el nuevo cuaderno A termina absorbiendo 51 renglones (más de plana y media) del antiguo B de acuerdo con la siguiente secuencia por plana: 1,5 / 4 / 6,5 / 10 / 13 / 16 / 20 / 24 / 27 / 31 / 32,5 / 35 / 39 / 42 / 45 / 51. Está claro, además, que cuando el original de imprenta llevaba 32 líneas por cara, y no 33 como pasaba con los cuadernos A y B, la reducción se incrementa: por ejemplo, el nuevo cuaderno C alberga, en el folio 17^{r}, 23 líneas del antiguo 18^{v} más 14,5 del 19^{r}, asumiendo 37,5 en total, mientras que en el 24^{r} carga 37 líneas del modelo (13,5 del 26^{v} y 23,5 del 27^{r}), de manera que acaba ganando 6 planas del cuaderno D (25^{r}-27^{v}, menos 4 líneas) de la segunda edición: sus 8 folios originales (17^{r}-24^{v}) quedan comprendidos entre los nuevos 15^{v}-22^{r} (y aun dejan espacio para 3 líneas del 16^{v} y 1 del 25^{r}). Y así sucesivamente hasta lograr el cabal solapamiento de los dos cuadernos finales.

El transvase vendrá acompañado —como bien puede suponerse— de las maniobras acoplatorias de siempre,[4] si bien ahora con menos estropicio que en la segunda edición, pues allí la necesidad de mantener la totalidad de las planas originales, contrapuesta a la absorción de los pasajes añadidos del robo del rucio y del epígrafe del capítulo XLIII, exigía malabarismos compositivos más bruscos. La nueva maqueta evita muchas de las distorsiones apreciables en los resultados impresos de 1605, pero no por ello dejan de hacer acto de presencia las artimañas acostumbradas. Así, por ejemplo, los finales de capítulo y parte de la novela en pie de copa, aquí sensiblemente más puntiagudos (varios alcanzan hasta los 8 renglones, si bien nunca se recurre a los tacos ornamentales) que en el modelo: mientras que los respetados son escasísimos (¶¶4^{v}, final prólogo; 51^{v}, final XIV; 130^{r}, final del capítulo XXVII; 213^{r}, final del XL, y 277^{r}, final obra), la tendencia general es a deshacerlos para ganar líneas (7^{r}, 27^{r}, 32^{r}, 38^{vbis}, 75^{r}, 94^{v}, 113^{v}, 139^{r}, 201^{v} y 230^{r});

[4] Me he ocupado de tales operaciones tipográficas en un trabajo aparecido muy recientemente: «La 'cuenta del original en el primer *Quijote*': consecuencias textuales», *Anuario de Estudios Cervantinos*, IV (2008), págs. 69-104.

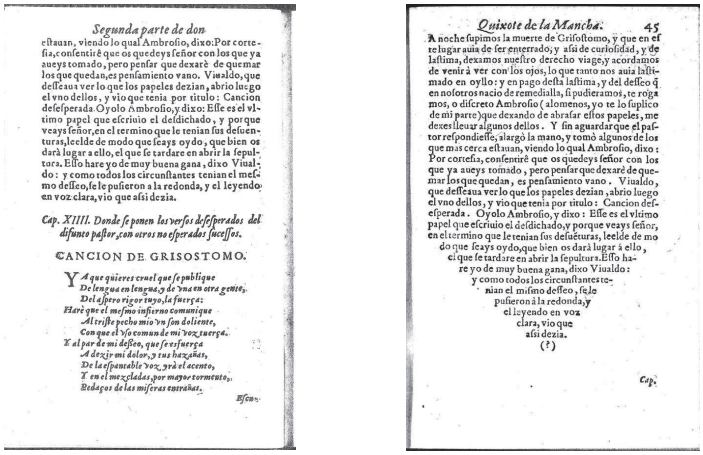
UAM Ediciones

SEGUNDA EDICIÓN (84v-85r) TERCERA EDICIÓN (75r)



pero son también frecuentes los añadidos para acoplar mejor el texto a la nueva maquetación (34v, 45r, 60r, 101r, 120r, 173v, 234v y 266v):

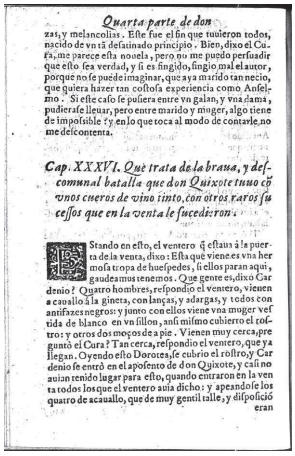
SEGUNDA EDICIÓN (52v) TERCERA EDICIÓN (45r)



Y en la misma línea se manipulan los epígrafes, ya para abrir líneas (75r ó 187v) o bien para eliminar blancas (7r, 94v), tanto en los capítulos de la novela

UAM Ediciones

TERCERA EDICIÓN (187v, 7r y 94v)

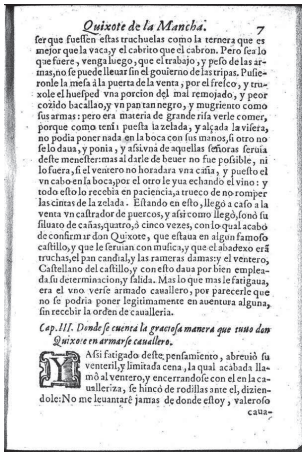


Quarta parte de don

zas, y melancolias. Este fue el fin que tuuieron todos, nacido de vn tã desatinado principio. Bien, dixo el Cura, me parece esta nouela, pero no me puedo perfuadir que esto sea verdad, y si es fingido, fingio mal el autor, porque no se puede imaginar, que aya marido tan necio, que quiera hazer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre vn galan, y vna dama, pudiera ser lleuar, pero entre marido y muger, algo tiene de imposible: y en lo que toca al modo de contarle, no me dexcontenta.

Cap. XXXVI. Que trata de la braua, y descomunal batalla que don Quixote tuuo cõ vnos cueros de vino tinto, con otros raros sucessos que en la venta le sucedieron.

Stando en esto, el ventero q̃ estaua à la puerta de la venta, dixo: Esta que viene es vna hermosa tropa de huespedes, si ellos paran aqui, gaudeamus tenemos. Que gente es, dixo Cardenio? Quatro hombres, respondio el ventero, vienen a caualloà la ginera, con lanças, y adargas, y todos con antifaces negros: y junto con ellos viene vna muger vestida de blanco en vn sillon, assi mismo cubierto el rostro: y otros dos mocos de a pie. Vienen muy cerca, que junto el Cura? Tan cerca, respondio el ventero, que ya llegan. Oyendo esto Dorotea, se cubrio el rostro, y Cardenio se entrò en el apossento de don Quixote, y casi no auian tenido lugar para esto, quando entraron en la venta todos los que el ventero auia dicho: y apeandose los quatro de acaballo, que de muy gentil talle, y disposicion eran

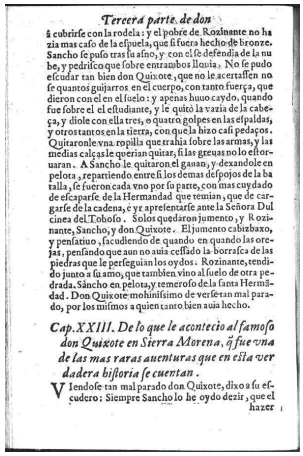


Quixote de la Mancha. 7

fer que fuessen estas truchuelas como la ternera que es mejor que la vaca, y el cabrito que el cabron. Pero sea lo que fuere, venga luego, que el trabajo, y passo de las armas, no se puede lleuar sin el gouierno de las tripas. Pusieronle la mesa à la puerta de la vena, por el fresco, y truxole el huesped vna porcion del mal remojado, y peor cozido bacallao, y vn pan tan negro, y mugriento como sus armas: pero era materia de grande risa verle comer, porque como tenia puesta la celada, y alçada la viseira, no podia poner nada en la boca con sus manos, si otro no se lo daua, y ponia, y afixiua de aquellas señoras feruia deste menester: mas al darle de beuer no fue posible, ni lo fuera, si el ventero no horadara vna caña, y puesto el vn cabo en la boca, por el otro le yua echando el vino: y todo esto lo recebia en paciencia, a trueco de no romper las cintas de la celada. Estando en esto, llegò a caso a la venta vn castrador de puercos, y assi como llegò, sonò su siluato de cañas, quatro, ò cinco vezes, con lo qual acabò de confirmar don Quixote, que estaua en algun famoso castillo, y que le seruian con musica, y que el aladerico era truchas, el pan candial, y las rameras damas: y el ventero, Castellano del castillo, y con esto daua por bien empleada su determinacion, y falida. Mas lo que mas le fatigaua, era el vno verle armado cauallero, por parecerle que no se podria poner legitimamente en auentura alguna, sin recebir la orden de caualleria.

Cap. III. Donde se cuenta la graciosa manera que tuuo don Quixote en armarse cauallero.

Assi fatigado deste pensamiento, abreuiò su venteril, y limitada cena, la qual acabada llamò al ventero, y encerrandose con el en la caballeriza, se hincò de rodillas ante el, diziendole: No me leuantaré jamas de donde estoy, valeroso caua-



Tercera parte de don

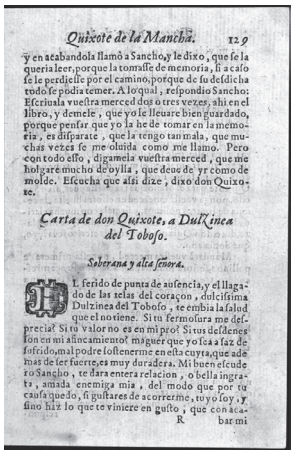
à cubrirse con la rodela: y el pobre de Rozinante no hazia mas caso de la espuela, que si fuera hecho de bronze. Sancho se puso tras su asno, y con esse defendia de la nube, y perdigo que sobre entrambos llouia. No se pudo escusar tan bien don Quixote, que no le acertassen no se quantos guijarros en el cuerpo, con tanto fuerça, que dieron con el en el suelo: y apenas huuo caydo, quando fue sobre el el estudiante, y le quitò la vazia de la cabeça, y diole con ella tres, o quatro golpes en las espaldas, y otros tantos en la tierra, con que la hizo casi pedaços. Quitaronle vna ropilla que trahia sobre las armas, y las medias calças le querian quitar, si las greuas no lo estoruaran. A Sancho le quitaron el gaan, y dexandole en pelota, repartiendo entre si los demas despojos de la batalla, se fueron cada vno por su parte, con mas cuydado de escaparse de la Hermandad que temian, que de cargarse de la cadena, y el aprehentarse ante la Señora Dulcinea del Toboso. Solos quedaron Jumence, y Rozinante, Sancho, y don Quixote. El jumento cabizbaxo, y pensatiuo, sacudiendo de quando en quando las orejas, pensando que aun no auia cessado la borrasca de las piedras que le perseguian los oydos. Rozinante, tendido junto a su amo, que tambien vino al suelo de otra pedrada. Sancho en pelota, y temeroso de la santa Hermãdad. Don Quixote mohinissimo de verse tan mal parado, por los mismos a quien tanto bien auia hecho.

Cap. XXIII. De lo que le acontecio al famoso don Quixote en Sierra Morena, q̃ fue vna de las mas raras auenturas que en esta ver dadera historia se cuentan.

Viendose tan mal parado don Quixote, dixo a su escudero: Siempre Sancho lo he oydo dezir, que el hazer

como en algún otro titulillo, según evidencia el tratamiento que se da al de la carta de don Quijote a Dulcinea del Toboso en las tres ediciones de Juan de la Cuesta; por orden cronológico:

PRIMERA EDICIÓN



Quixote de la Mancha. 129

y en acabandola llamò a Sancho, y le dixo, que se la queria leer, porque la tomasse de memoria, si a caso se le perdiesse por el camino, porque de su deldicha todo se podia temer. A lo qual, respondio Sancho: Escriuala vuestra merced dos o tres vezes, assi en el libro, y demele, que yo le llenare bien guardado, porque pensar que yo la he de tomar en la memoria, es disparate, que la tengo tan mala, que muchas vezes se me oluida como me llamo. Pero con todo esso, digamela vuestra merced, que me holgaré mucho de oyilla, que deue de yr como de molde. Escucha que assi dize, dixo don Quixote.

Carta de don Quixote, a Dulcinea del Toboso.

Soberana y alta señora.

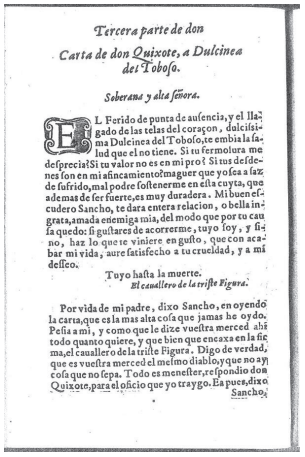
EL ferido de punta de ausencia, y el llagado de las telas del coraçon, dulcissima Dulcinea del Toboso, te embia la salud que el no tiene. Si tu fermosura me desprecia? Si tu valor no es en mi pro? Si tus desdenes son en mi afincamiento? maguer que yo sea a faz de sufrido, mal podre sostenerme en esta cuyta, que ademas de ser fuerte, es muy duradera. Mi buen escudero Sancho, te dara entera relacion, o bella ingrata, y amada enemiga mia, del modo que por tu causa quedo, si gustares de acorrerme, tuyo soy, y fino, haz lo que te viniere en gusto, que con acabar mi vida, aure satisfecho a tu crueldad, y a mi desseo.

Tuyo hasta la muerte.

El cauallero de la triste Figura.

Por vida de mi padre, dixo Sancho, en oyendo la carta, que es la mas alta cosa que jamas he oydo. Pessa a mi, y como que le dize vuestra merced ahi todo quanto quiere, y que bien que encaxa en la firma, el cauallero de la triste Figura. Digo de verdad, que es vuestra merced el mismo diablo, y que no ay cosa que no sepa. Todo es menester, respondio don Quixote, para el oficio q̃ yo traygo. Esa puede, dixo Sancho, bar mi

SEGUNDA EDICIÓN



Tercera parte de don

Carta de don Quixote, a Dulcinea del Toboso.

Soberana y alta señora.

EL Ferido de punta de ausencia, y el llagado de las telas del coraçon, dulcissima Dulcinea del Toboso, te embia la salud que el no tiene. Si tu fermosura me desprecia? Si tu valor no es en mi pro? Si tus desdenes son en mi afincamiento? maguer que yo sea a faz de sufrido, mal podre sostenerme en esta cuyta, que ademas de ser fuerte, es muy duradera. Mi buen escudero Sancho, te dara entera relacion, o bella ingrata, amada enemiga mia, del modo que por tu causa quedo: si gustares de acorrerme, tuyo soy, y si no, haz lo que te viniere en gusto, que con acabar mi vida aure satisfecho a tu crueldad, y a mi desseo.

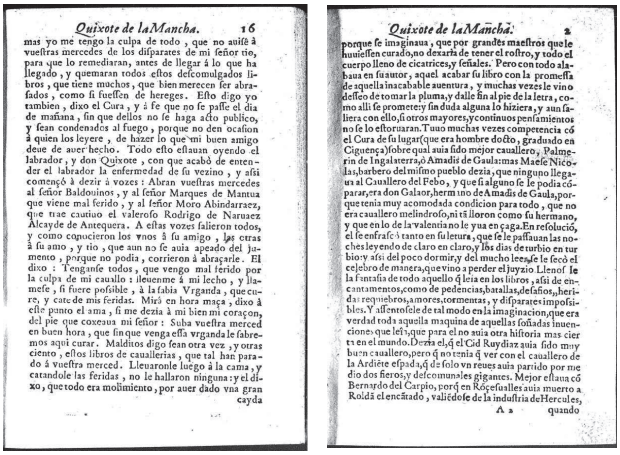
Tuyo hasta la muerte.

El cauallero de la triste Figura.

Por vida de mi padre, dixo Sancho, en oyendo la carta, que es la mas alta cosa que jamas he oydo. Pessa a mi, y como que le dize vuestra merced ahi todo quanto quiere, y que bien que encaxa en la firma, el cauallero de la triste Figura. Digo de verdad, que es vuestra merced el mismo diablo, y que no ay cosa que no sepa. Todo es menester, respondio el

33 (16r, 71v, 74r, 164v-166r, 219v, 222r, 224r, 264r, 266r, etc.), sin pasar nunca de las 34 regulares. También se encontrarán planas cuajadas de abreviaturas y, por tanto más cerradas (por ejemplo, 2r, con 1.594 caractres; 56v, con 1.557 ó 113r, con 1.568), frente a aquellas otras mucho más generosas con los blancos y, de resultas, ampliamente abiertas (6r, con 1.482; 16r, con 1.362 ó 227r, con 1.513), sin olvidarnos del uso abusivo de las divisiones (74r lleva más de 20) y demás licencias tipográficas. He aquí algunas, a título puramente ilustrativo:

TERCERA EDICIÓN: ABIERTA / CERRADA



Quixote de la Mancha. 16

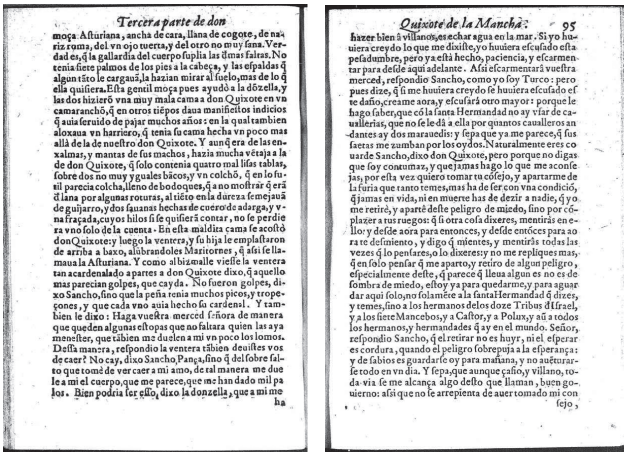
mas yo me tengo la culpa de todo, que no auiſe à vueſtras mercedes de los diſparates de mi ſeñor rio, para que lo remediaran, antes de llegar á lo que ha llegado, y quemaran todos eſtos deſcomulgados libros, que tienẽ muchos, que bien merecen ſer abraſados, como ſi fueſſen de hereges. Eſto digo yo tambien, dixo el Cura, y á fe que no ſe paſſe el dia de mañana, ſin que dellos no ſe haga acto publico, y ſean condenados al fuego, porque no den ocaſion á quien los leyere, de hazer lo que mi buen amigo deue de auer hecho. Todo eſto eſtauan oyendo el labrador, y don Quixote, con que acabó de entender el labrador la enfermedad de ſu vezino, y aſsi començó à dezir à vozes: Abran vueſtras mercedes al ſeñor Baldouinos, y al ſeñor Marques de Mantua que viene mal ferido, y al ſeñor Moro Abindarraez, que trae cautiuo el valeroſo Rodrigo de Naruaez Alcayde de Antequera. A eſtas vozes falieron todos, y como conocieron los vnos à ſu amigo, los otras à ſu amo, y tio, que aun no ſe auia apeado del Jumento, porque no podia, corrieron à abraçarle. El dixo: Tenganſe todos, que vengo mal ferido por la culpa de mi caualllo: ileuenme á mi lecho, y llameſe, ſi fuere poſsible, à la ſabia Vrganda, que cure, y cate de mis feridas. Mirá en hora maça, dixo à eſte punto el ama, ſi me dezia à mi bien mi coraçon, del pie que coxeaua mi ſeñor: Suba vueſtra merced en buen hora, que ſin que venga eſſa vrganda le ſabremos aqui curar. Maldiros digo ſean otra vez, y otras ciento, eſtos libros de caualllerias, que tal han parado á vueſtra merced. Lleuaronle luego à la cama, y catandole las feridas, no le hallaron ninguna: y el dixo, que todo era molimiento, por auer dado vna gran cayda

Quixote de la Mancha. 2

porque ſe imaginaua, que por grandes maeſtros que le huuieſſen curado, no dexaria de tener el roſtro, y todo el cuerpo lleno de cicatrices, y ſeñales. Pero con todo alabaua en ſu auor, aquel acabar ſu libro con la promeſſa de aquella inacabable auentura, y muchas vezes le vino deſſeo de tomar la pluma, y dalle fin al pie de la letra, como alli ſe prometeiy ſin duda alguna lo hiziera, y aun ſaliera con ello, ſi otros mayores, y continuos penſamientos no ſe lo eſtoruaran. Tuuo muchas vezes competencia cõ el Cura de ſu lugar (que era hombre docto, graduado en Ciguença) ſobre qual auia ſido mejor caualllero, Palmerin de Inglaterra, ó Amadis de Gaula: mas Maeſe Nicolas, barbero del miſmo pueblo dezia, que ninguno llegaua al Caualllero del Febo, y que ſi alguno ſe le podia cõparar, era don Galaor, hermano de Amadis de Gaula, porque tenia muy acomodada condicion para todo, que no era caualllero melindroſo, ni ti lloron como ſu hermano, y que en lo de la valentia no le yua en çaga. En reſolució, el ſe enfraſcó tanto en ſu lectura, que ſe le paſſauan las noches leyendo de claro en claro, y los dias de turbio en turbio: y aſsi del poco dormir, y del mucho leer, ſe le ſecó el ceſebro de manera, que vino a perder el juyzio. Llenoſe la fantaſia de todo aquello q̃ leia en los libros, aſsi de encantamentos, como de pedencias, batallas, deſafios, heridas: requiebros, amores, tormentas, y diſparates imposſibles. Y aſſentoſele de tal modo en la imaginacion, que era verdad toda aquella maquina de aquellas ſoñadas inuenciones que leſa, que para el no auia otra hiſtoria mas cierta en el mundo. Deziа el, q̃ el Cid Ruydiaz auia ſido muy buen caualllero, pero q̃ no tenia q̃ ver con el caualllero de la Ardiẽte eſpada, q̃ de ſolo vn reues auia partido por medio dos fieros, y deſcomunales gigantes. Mejor eſtaua cõ Bernardo del Carpio, porq̃ en Roçeſualles auia muerto a Roldá el encãtado, valiẽdoſe de la induſtria de Hercules,

A 2 quando

TERCERA EDICIÓN: ABUSO DE ABREVIATURAS (56v y 95r)



Tercera parte de don

moça Aſturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del vn ojo tuerta, y del otro no muy ſana. Verdad es, q̃ la gallardia del cuerpo ſuplia las ẽmas faltas. No tenia ſiete palmos de los pies a la cabeça, y las eſpaldas q̃ algun tãto le cargauã, la hazian mirar al ſuelo, mas de lo q̃ ella quiſiera. Eſta gentil moça pues ayudó a la dõzella, y las dos hizieró vna muy mala cama a don Quixote en vn camaranchõ, q̃ en otros tiẽpos daua manifieſtos indicios q̃ auia ſeruido de pajar muchos años: en la qual tambien aloxaua vn harriero, q̃ tenia ſu cama hecha vn poco mas allà de la de nueſtro don Quixote. Y aunq̃ era de las enxalmas, y mantas de ſus machos, hazia mucha ventaja a la de don Quixote, q̃ ſolo contenia quatro mal liſas tablas, ſobre dos no muy yguales bãcos, y vn colchõ, q̃ en lo ſutil parecia colcha, lleno de bodoques, q̃ a no moſtrar q̃ erã d lana por algunas rouras, al tiẽpo en la dureza ſemejauã de guijarro, y dos ſauanas hechas de cuero de adarga, y vna raçada, cuyos hilos ſi ſe quiſieró contar, no ſe perdiera vno ſolo de la cuenta. En eſta maldita cama ſe acoſtó don Quixote, y luego la ventera, y ſu hija le emplaſtraron de arriba a baxo, alubrandoles Maritornes, q̃ aſsi ſe llamaua la Aſturiana. Y como al bizmalle vieſſe la ventera tan acardenalado a partes a don Quixote dixo, q̃ aquello mas parecian golpes, que cayda. No fueron golpes, dixo Sancho, ſino que la peña tenia muchos picos, y tropeçones, y que cada vno auia hecho ſu cardenal. Y tambien le dixo: Haga vueſtra merced ſeñora de manera que queden algunas eſtopas que no faltara quien las aya menester, que ſabiem me duelen a mi vn poco los lomos. Deſſa manera, reſpondio la ventera ſ̃bien deuiſtes vos de caer? No cay, dixo Sancho, Paṇça, ſino q̃ del ſobre ſalto que tomé de ver caer a mi amo, de tal manera me due le a mi el cuerpo, que me parece, que me han dado mil palos. Bien podria ſer eſſo, dixo la dõzella, que a mi me ha

Quixote de la Mancha. 95

hazer bien ſi vſſanços, es echar agua en la mar. Si yo huuiera creydo lo que me diziſte, yo huuiera eſcuſado eſta peſadumbre, pero ya eſtá hecho, paciencia, y eſcarmentar para deſde aqui adelante. Aſsi eſcarmentará vueſtra merced, reſpondio Sancho, como yo ſoy Turco: pero pues dize, q̃ ſi me huuiera creydo ſe huuiera eſcuſado el te dafio, creame aora, y eſcuſará otro mayor: porque le hago ſaber, que cõ la ſanta Hermandad no ay vſar de caualllerias, que no ſe le dá a ella por quantos caualleros andantes ay dos maraudis: y ſepa que ya me parece, q̃ ſus ſaetas me zumban por los oydos. Naturalmente eres couarde Sancho, dixo don Quixote, pero porque no digas que ſoy contumaz, y que jamas hago lo que me aconſejas, por eſta vez quiero tomar tu cõſejo, y apartarme de la furia que tanto temes, mas ha de ſer con vna condició, q̃ jamas en vida, ni en mierte has de dezir a nadie, q̃ yo me retiré, y apartè deſte peligro de miedo, ſino por cõplazer a tus ruegos: q̃ ſi otra coſa dixeres, mentirás en ello: y deſde aora para entonces, y deſde entõces para aora te deſmiento, y digo q̃ mientes, y mentirás todas las vezes q̃ lo penſares, o lo dixeres: y no me repliques mas, q̃ en ſolo penſar q̃ me apartо, y retiro de algun peligro, eſpecialmente deſte, q̃ parece q̃ lleua algun es no es de ſombra de miedo, eſtoy ya para quedarme, y para aguardar aqui ſolo, no ſolamẽte a la ſanta Hermandad q̃ dizes, y temes, ſino a los hermanos delos doze Tribus d'Iſrael, y a los ſiete Mancebos, y a Caſtor, y a Polux, y aũ a todos los hermanos, y hermandades q̃ ay en el mundo. Señor, reſpondio Sancho, q̃ el retirar no es huyr, ni el eſperar es cordura, quando el peligro ſobrepuja a la eſperança: y de ſabios es guardarſe oy para mañana, y no aueturarſe todo en vn dia. Y ſepa, que aunque cañó, y villano, toda via ſe me alcança algo deſto que llaman, buen gouierno: aſsi que no ſe arrepienta de auer tomado mi con

ſejo,

UAM Ediciones

Repaso textual

Mucho más sorprendentes que el comportamiento tipográfico de la tercera edición madrileña de *El ingenioso hidalgo* son las manipulaciones textuales operadas en las lecciones de la segunda, su —ya sabemos— *original de imprenta*. En contra de lo que cabría esperar, tratándose de una simple reproducción guiada por intereses comerciales, y sin condicionantes de respeto a la anterior maqueta ni imperativos temporales, aquí no tienen cuento los retoques significativos aplicados al texto base. Así como en la segunda edición no se detectaban variantes de este tipo hasta el último cuaderno dedicado a la novela (Qq), en la de 1608 hacen su aparición a partir del segundo tercio del libro (K), aproximadamente, y ya no desaparecen hasta el último de texto principal (Mm). Siendo tan frecuentes y continuados, no extraña que se sospechase desde siempre —según dejamos dicho— la participación de Cervantes en los mismos.

Antes de ocuparnos de ellos, conviene notar que, en general, el comportamiento de los cajistas es el esperable en una reedición: la tercera edición se beneficia, obviamente, de todas las correcciones aplicadas en la segunda a las erratas y errores descubiertos en el texto de la primera, además de enmendar sobre la marcha algunos de los olvidados allí, aunque no todos, y —cómo no— de añadir otros nuevos. También ahora la *emendatio* es esporádica y accidental, sin que dependa en absoluto ni de *lugares críticos* ni de revisión concienzuda por parte de nadie. En consecuencia, se hallarán descuidos textuales de la primera edición corregidos, como en la segunda, y sin corregir, del mismo modo que habrá deslices de la segunda enmendados y sin enmendar y, en fin, podrán descubrirse otros muchos de cosecha propia. Muy rápida y sólo ilustrativamente (M1 = príncipe, M2 = segunda de Cuesta, M3 = tercera de Cuesta; localizamos las lecturas en la príncipe [folio: línea]):

1.- Erratas de M1 sin corregir en M2 ni en M3: *derumba* (85^{v}: 29), *Pandafilando* (168^{v}: 17), *vagarmos* (250^{r}: 21/22), etc.
2.- Erratas de M1 sin corregir en M2 y corregidas en M3: abrançando (11^{v}: 6/7) > *abraçando*, fedientes (31^{r}: 14) > *fendientes*, Aguſto (52^{r}: 2) > *Auguſto*, Ciſmaſticos (179^{v}: 31) > *Cismaticos*, caualla (194^{v}: 13) > *callaua*, deſſo (205^{r}: 2/3) > *digo*, Braemanes (287^{r}: 10) > *Bracmanes*, Flexmarte (297^{r}: 16) > *Felixmarte*, Fatiguoſe (310^{v}: 18/19) > *Fatigoſe*, etc.
3.- Nuevas erratas de M2 sin corregir en M3: deſpiadado (13^{v}: 32) > deſapiadado > *deſapiadado*, ſedero (32^{r}: 18) > eſcudero > *eſcudero*, acaba (229^{r}: 7) > caba > *caba*, etc.
4.- Nuevas erratas de M2 corregidas en M3: real ſobre otro (13^{r}: 13) > real ſobro otro > *real ſobre otro*, temeroſos (30^{v}: 8/9) > temoroſos > *temeroſos*, ouejas (38^{r}: 12) > auejas > *ouejas*, Sancho (88^{r}: 2) > Son-

cho > *Sancho*, tablas (169r: 19) > tablar > *tablas*, arbol (233r: 22) > arborol > *arbol*, axorcas (238r: 28) > axorcar > *axorcas*, Ipogrifo (284r: 18/19) > Ipografo > *Hopogrifo*, acabamiento (313v: 32) > acamiento > *acabamiento*, etc.

5.- Erratas introducidas por M3: ſe imprimio (3v: 7) > ſe imprimio > *ſe imprio*, hoz (7r: 12) > *hoz* > *boz*, paſtores (5v: 10) > paſtores > *paſres*, embidar (15r: 25) > embidar > *embiadar*, ama (18v: 9) > ama > *alma*, Quixote (24r: 24) > Quixote > *Quixo*, coſa (24v: 5) > coſa > *caſa*, eſtā ſujetas (26v: 15) > eſtan ſujetas > *eſtas ſujetas*, Benengeli (32v: 14) > Benengeli > *Benengegeli*, deſpiadado (55v: 2) > deſpiadado > *deſapiadado*, aquel a quien (56v: 27) > aquel a quien > *aquel aquel a quiē*, yo ſoy (82v: 24) > yo soy > *yo ſon*, que conſta (129v: 23) > que conſta > *que cō eſta*, vida, deſta (151r: 15) > vida, deſta > *vida, ma deſta*, muerte (172r: 3) > muerte > *mute*, ni mas, ni menos (180v: 24) > ni mas, ni menos > *ni mas menos*, te conozco (205r: 8) > te conozco > *te cononozco*, Sirtes (226v: 27) > Sirtes > *Siertes*, tendido (267v: 17) > tendido > *entendido*, q ya veſtido ſe auian (270r: 9/10) > q ya veſtido ſe auian > *q ya viſto ſe auian*, Falces (299r: 32) > Falces > *Falfes*, vays (305r: 31) > vays > *veays*, etc.

Semejante proceder deja lugar a pocas dudas sobre el escaso empeño puesto en la «corrección», al margen de quien la hiciese, aunque ha de reconocerse que se logra enmendar bastantes pasajes supuestamente erróneos —y no sólo erratas— de la primera que se habían pasado por alto en la segunda,

6.- Posibles errores de M1 pasados por alto en M2 y corregidos en M3: rota la eſpada (27r: 1) > *roto la espada*, Balando (93r: 9) > *baladro*, porq lleuan (101r: 20) > *por que llevaban*, de pelo en pelo (127r: 29) > *de pelo en pecho*, auran damas (128r: 29) > *alaban damas*, me tornè a embocar (158r: 23) > *me torné a emboscar*, Lendirago (174r: 3) > *endriago*, conſejos para entre ellos (184v: 17/18) > *consuelo para entretenellos*, de mi ſacra religion (186v: 11) > *de nuestra sacra religión*, alta, y famoſa ſeñora (209v: 5) > *alta y fermosa ſeñora*, qualificada, no de con ſus amores (210v: 18/19) > *cualificada con sus amores*, proſupueſto todo temor (217r: 29) > *pospuesto todo temor*, inuenerable braço (222r: 31) > *invencible brazo* / *invulnerable brazo*, conuenencia (231v: 28) > *con Venecia*, lexos deſpoblado (254v: 9) > *lejos de poblado*, Teodora (262v: 12) > *Dorotea*, eſcogido, y medroso (281v: 1) > *encogido y medroso*, rumpantes garras (283r: 14) > *rampantes garras*, el oydo (288v: 16) > *he leído*, deſcubriendo naufragios (289v: 32) > *discribiendo naufragios*, Roſa (305v: 5) > *Roca*, Iaſon decreta (314v: 5) > *Jasón de Creta*, etc.

UAM Ediciones

llegando a incurrir —eso sí— en alguna que otra lectura dudosa o hipercorrecta —estuviese ya o no en la segunda— que bien podría deturpar el original del autor:

7.- Hipercorrecciones de M2 mantenidas o introducidas por M3: eſtudiantado paje (6^{v}: 17) > *eſtudiante o paje*, > vrgada (17^{v}: 30) > *vrganda*, cayado y pellico (43^{v}: 5) > *ganado y pellico*, libro llano (53^{r}: 32) > *Nilo llano*, ſe taraça y harta (94^{v}: 32) > *ſe taraça y corta*, piramide pueſta al reues (99^{r}: 27) > *piramides*, Macabeos (108^{r}: 5) > *Mancebos*, del hilo del laberinto de Perſeo (130^{v}: 24) > *del laberinto de Perſeo*, lo q leyó Felixmarte (180^{r}: 26) > *lo q leî yo de Felixmarte*, anchas manos (261^{r}: 6/7) > *las manos*, yelmo de malino (273^{v}: 17) > *yelmo de Mambrino*, con perdon ſe ha dicho de las tocadas hõradas (280^{v}: 13) > *con perdon ſea dicho de las tocas honradas*, ſeſtear (294^{r}: 10) > *ſe eſtar*, diſparatados caſos (297^{r}: 24) > *diſparatadas coſas*, a lo bruteſco adornada (301^{r}: 12/13) > *a lo bruteſco ordernada*, Dino ſeñor hizo (307^{r}: 1) > *Dificil ſeñor ſe hizo de creer*, altercaciones (319^{v}: 20) > *alteraciones*, etc.

Pero desde luego, lo más abundante en este sentido —desde un punto de vista ecdótico— es la sorprendente cantidad de *nuevas lecturas* —variantes en toda regla, y no simples variaciones tipográficas o enmiendas de errores y erratas— que el texto del primer *Quijote* estampado en 1608 arroja tras un cotejo detallado con el aparecido tres años antes. Ahora se trata de cambios en absoluto explicables por el afán de desterrar erratas y errores detectados en el modelo que se está reproduciendo para ofrecerlo en estado más limpio y fiel, sino —mucho más allá— de rectificaciones que podan, modifican o añaden texto, alterando claramente el sentido originario. La nueva tabla que sigue induciría a pensar —según venimos diciendo que ocurrió desde antaño— que estamos ante una verdadera reedición de autor; al menos, muchas de las enmiendas exigen claramente la reescritura del texto primitivo, cosa que no habíamos visto hasta ahora en el caso del *Quijote* sino era muy ocasional y excepcionalmente:

8.- Muestra de nuevas lecturas de M3:

y ni eres (1^{r}: 27)	*y pues ni eres*
ſin ponerlas en diſputa (4^{v}: 2)	*ſin diſputa*
en lo que deſſeaua, y pedia, y q (8^{r}: 31/32)	*en lo q deſſeaua, y q*
andante, y auenturero, y cautiuo (29^{v}; 7)	*andante, y cautiuo*
trabajando (48^{v}: 9)	*trabajando exceſiuamente*

UAM Ediciones

con claras, y ſuficientes razones (57ᵛ: 7)	*con claras razones*
para que gaſtar tiempo (83ᵛ: 32)	*para que ſeñor querer gaſtar tiempo*
yo he oydo predicar… bien conoce (86ʳ: 24)	*yo he oydo muchas vezes predicar … muy bien conoce*
Sierpe (97ʳ: 16)	*Serpiente*
El le reſpondio, que por enamorado yua de aquella manera (101ᵛ: 6/7)	*El le reſpondio, q por enamorado*
tres precios (101ᵛ: 18)	*tres años*
tantas (106ᵛ: 31/32)	*tantas y tantas*
la hizo pedaços (107ʳ: 11)	*la hizo caſi pedaços*
a emboſcar (112ᵛ: 6)	*a entrar*
muger para tomarſe (116ᵛ: 7)	*para tomarſe*
y a rezelarme (118ᵛ: 14)	*y con razon à rezelarme*
no que el eſtomago (126ʳ: 19/20)	*no quãnto y mas el eſtomago*
digamela vueſtra merced, que me holgare (129ʳ: 10/11)	*digamela, que holgare*
aparejeſe vueſtra merced, a echarme (130ʳ: 2)	*aparejeſe a echarme*
acto general (133ᵛ: 25)	*auto general*
las polaynas leuantadas haſta (149ᵛ: 8/9)	*las polaynas haſta*
q ſe le cayeron en el ſuelo (164ᵛ: 7)	*q ſe le cayerõ*
fingia ſu hiſtoria la diſcreta Dorotea: y lo miſmo (167ʳ: 5/6)	*fingia ſu hiſtoria: y lo miſmo*
vos, gañã faquin (170ʳ: 3/4)	*vos, faquin*
claramente conocio que ſe le yua acabando la vida (212v: 15/16)	*claramente conocio por las premiſas mortales que en ſi ſentia que ſe le yua acabando la vida*
yo rogarè al cielo (219ʳ: 9/10)	*yo de rodillas rogarê al cielo*
que ſe veſtia (221ʳ: 17/18)	*que don Quixote ſe veſtia*
a los demas las locuras (221ʳ: 18/19)	*â los demas que alli eſtauan las locuras*
repreſentaria la perſona (221ʳ: 31/32)	*repreſentaria ſuficientemente la perſona*
duermen debaxo de cubierta (226ᵛ: 18)	*durmen muy bien debaxo de cubierta*
quatro mil en dineros (231ʳ: 30)	*quatro mil ducados en dinero*
terrones (235ᵛ: 15)	*torreones*

cae ſeſenta millas de Argel (249ᵛ: 22/23)	*cae no mas que ſeſſenta millas de Argel*
Eſpaña, ſino paſſar (254ʳ: 5)	*Eſpaña, ſino yrſe luego â camino, y paſſar*
como ſi no huuieran paſſado (254ʳ: 13/14)	*como ſi propiamente no huuieran paſſado*
no conuenirle, ni eſtarle bien començar (269ᵛ: 2/3)	*no conuenirle biē comēçar*
que hagan el arte (291ʳ: 29)	*que ſigan el arte*
milagros falſos fingen (292ʳ: 31)	*milagros fingen*
ſe llegò a la xaula donde yua ſu amo, y le dixo (294ʳ: 19/20)	*ſe llegô à la jaula, le dixo*
diſparates que don Quixote auia dicho, del modo (303ʳ: 7)	*diſparates (ſi diſparates ſufren concierto) que don Quixote auia dicho, y del modo*
el famoſo cauallero don Quixote (309ʳ: 10)	*el famoſo dō Quixote*
apretò fuertemente los muſlos (310ᵛ: 4)	*apretò los muſlos*
la Virgen ſin manzilla nueſtra Señora (310ᵛ: 16/17)	*la Virgen ſin mācilla*
tan determinado, y pueſto en llegar (310ᵛ: 19/20)	*tan pueſto en llegar*
porque Sancho Pança no hizo (311ᵛ: 18)	*porque Sancho no hizo*
don Quixote, y Sancho Pança (312ᵛ: 5)	*don Quixote, y Pāça,*

Pues bien, en contra de lo que tales y tan continuadas evidencias inducen a pensar, si descartamos las variantes que no suponen alteración alguna de los espacios tipográficos —aunque prueban por sí mismas una intromisión textual impropia de los componedores—, y nos centramos en aquellas otras que los incrementan o los merman, nos encontramos con que la inmensa mayoría de las variantes textuales ocurren hacia el final, por no decir que en las tres últimas líneas, de la plana, sin que se observe ningún otro tipo de ubicación estratégica desde el punto de vista compositivo (se aplican tanto a cuadernos irregulares como regulares de la segunda edición y se introducen en todas y cada una de las cuatro formas del cuaderno [X1, X2, X3 y X4], así como en la mayoría de las cuatro planas de las mismas). Nótese la posición que ocupan en la plana las recogidas más arriba (excluimos las que no alteran el espacio tipográfico y marcamos con «+» las que añaden y con «—» las que podan texto):

UAM Ediciones

SELECCIÓN DE LECTURAS DE M3 QUE AMPLÍAN O REDUCEN TEXTO Y SU POSICIÓN EN LAS PLANAS

NUEVA LECTURA DE 1608	+ /—	LÍNEAS
y pues ni eres	+	28
ſin diſputa	—	34
en lo q deſſeaua, y q	—	23
andante, y cautiuo	—	26
trabajando exceſiuamente	+	24-25
con claras razones	—	33-34
para que ſeñor querer gaſtar tiempo	+	30
yo he oydo muchas vezes predicar … muy bien conoce	+	32-34
El le reſpondio, q por enamorado	—	19-20
tantas y tantas	+	33-34
la hizo caſi pedaços	+	10
para tomarſe	+	17
y con razon à rezelarme	+	34
no quãnto y mas el eſtomago	+	23
digamela, que holgare	—	33
aparejeſe a echarme	—	17-18
las polaynas haſta	—	34
q ſe le cayerõ	—	27
fingia ſu hiſtoria: y lo miſmo	—	8
vos, faquin	—	17
claramente […] vida	+	28-29
yo de rodillas rogarê al cielo	+	29-30
que don Quixote ſe veſtia	+	17
â los demas que alli eſtauan las locuras	+	18
repreſentaria ſuficientemente la perſona	+	30-31
durmen muy bien debaxo de cubierta	+	32-33
quatro mil ducados en dinero	+	31-32
cae no mas que ſeſſenta millas de Argel	+	31
Eſpaña, ſino yrſe luego â camino, y paſſar	+	24
como ſi propiamente no huuieran paſſado	+	33-34

UAM Ediciones

no conuenirle biē comēçar	—	23
milagros fingen	—	33
ſe llegô à la jaula, le dixo	—	3-4
diſparates […] modo	+	27-28
el famoſo dō Quixote	—	6-7
apretò los muſlos	—	16-17
la Virgen ſin mācilla	—	28
tan pueſto en llegar	—	30
porque Sancho no hizo	—	16
don Quixote, y Pāça,	—	27-28

Ello, unido a lo anodino y ripioso, semánticamente hablando, de las intervenciones —como no quiera señalarse cierto pacatismo religioso—, prueba fehacientemente que en la inmensa mayoría de los casos se trata de simples entromisiones de los cajistas encaminadas a cerrar las planas tan cómoda como irresponsablemente; y ambos extremos, sumados a lo inusual de ciertos giros en la pluma cervantina («*tuuo humos* de hazerſe Rey»,[5] por ejemplo), descartan de todo punto la participación del creador en semejantes desaguisados.

Un análisis más pormenorizado de los últimos cuadernos del libro —según anunciábamos— evidencia las manipulaciones operadas por los cajistas sobre su original de imprenta (véanse los APÉNDICES) y demuestra inapelablemente la naturaleza espuria de las alteraciones textuales detectables en *El ingenioso hidalgo* de 1608. Basta con reconstruir las estrategias desplegadas por los componedores a la hora de cerrar los últimos cuadernos de las tres ediciones, para darse cuenta de la naturaleza *typographica* de los cambios textuales tradicionalmente atribuidos a Cervantes.

EL CUADERNO Ll

Tras el último cuaderno en cuarto conjugado (Qq: fols. 305^{r}-312^{v}), la príncipe se cerraba con dos pliegos sin conjugar (*: fols. 313^{r}-316^{v} y **: fols. 317^{r}-320^{v}): el primero de ellos termina la novela en su tres primeras planas (*1^{r}, *1^{v} y *2^{r}: fols. 313^{r}-314^{r}) y dedica las demás (*2^{v}-*4^{v}: fols. 314^{v}-316^{v}) a albergar los poemas burlescos de los «Académicos de la Argamasilla»; el segundo, por su parte, se destina enteramente (**1^{r}-**4^{v}: fols. 317^{r}-320^{v}) a la «Tabla de los

[5] Sólo lo encontramos en la *Segunda parte del ingenioso caballero…*: «–Después que *tengo humos* de gobernador se me han quitado los váguidos de escudero, y no se me da por cuantas dueñas hay un cabrahígo» (XXXVI).

UAM Ediciones

capítulos», si bien la composición dejó una hoja en blanco por ambas caras y sólo a duras penas —como es sabido—[6] se logró «manchar» el recto del fol. 320r, dejando en blanco la plana final.

La segunda edición, compuesta —en líneas generales— a plana y renglón[7] de la primera salida del libro, conjuga esos dos pliegos en las 16 planas de un nuevo cuaderno (el Rr: fols. 313r-320v) que respeta con absoluta precisión la primera composición del pliego * y no pasa de airear sensiblemente los epígrafes de las cuatro subpartes de la novela para terminar desplazando cuatro líneas más a la última plana (Rr8r: fol. 320r). Sin duda alguna, los componedores de turno vieron claro el ahorro de esfuerzo que suponía encajar los dos pliegos finales de la príncipe en el nuevo cuaderno conjugado y aprovecharon, sin mayor miramiento, las ventajas de recomponerlos tal cual habían sido maquetados por sus antecesores.

Claro que eso desplazó los problemas derivados del cierre del libro al cuaderno anterior (Qq: fols. 305r-312v); y sólo a ese cuaderno, teniendo en cuenta que, ya salvados bastante más arriba los desajustes provocados por las adendas del robo del rucio de Sancho, empezaba cabalmente con su homólogo en el original (Qq1r: fol. 305r). Pero los operarios de turno no debieron percatarse de que el cuaderno en cuestión era uno de los más irregulares de la primera edición (tan sólo lo igualaba en anomalías Ii): sólo tres planas (311v, 312r y 312v) respetaban las 32 líneas de la maqueta estándar, mientras que las demás se quedaban en 31 (o en 30: 308v); recurría a un pie de copa absurdo en el fol. 308r, dejando un tercio de la plana en blanco, además de abrir incoherentemente el epígrafe del capítulo LII (fol. 308v); cargaba solamente 19.480 caracteres sólidos, mientras que la media de los cuadernos rondaba los 21.000 tipos, sin blancos (incluso Ii llevaba más: 19.762); brillaban por su ausencia las tildes o abreviaturas y no había prácticamente ninguna línea sobrecargada; etc.

Pese a ello, en la segunda entrega la composición se inicia por el pliego exterior (305r, 306v, 312r y 312v en la forma externa y 305v, 306r, 311v y 312r en la interna), sin que podamos determinar por cuál de sus formas (quizás por la externa, pues la interna empieza por guión [«ro bien», 305v], pero también lo hace el fol. 306v [«plido»], lo que antepondría a la interna), procediendo con total y absoluta regularidad: ocho planas con 32 líneas, una media de 41 caracteres sólidos por renglón y alrededor de 1.300 por página (sin uso abusivo de tildes,

[6] Véase el excelente análisis incluido por Francisco Rico en su ya mencionado *El texto del «Quijote»* (págs. 217-44) y nuestras objeciones en «'Famoso [y valiente] hidalgo': sobre conjeturas y deturpaciones textuales», *Anales Cervantinos*, XXXIX (2007), págs. 53-77; y, más en general, «'Cuenta del original' y remedios de cajista en la princeps del primer *Quijote*», *Cervantes. Bulletin of theCervantes Society of America*, [en prensa].

[7] Salvando, claro está, los desplazamientos provocados por las adendas (unas 70 líneas en total: 42 y 28, para el robo y la recuperación, respectivamente) destinadas a corregir los olvidos del jumento de Sancho, que terminan encajadas —no se pase por alto— en la mismas páginas exactamente (639) que llevaba la príncipe.

UAM Ediciones

blancos ni divisiones, claro está). De resultas, el pliego exterior absorbe unas 10 líneas más de las debidas —correspondientes sobre todo a las 4 primeras planas del cuaderno—, con lo que se desplazan los problemas de la «cuenta del original» —aquí no muy precisa— al pliego interior.

Detectado el desajuste, el pliego interior reduce una línea en sus ocho planas, dejándolas en 31, además de desterrar las abreviaturas y abrir los blancos con relativa holgura. Parece que se comienza por la forma interna (307^{v}, 308^{r}, 309^{v} y 310^{r} [302 en el original]), que se salva sin problema a costa del pie de copa ya aludido; ahora con más de media página en blanco. En la forma externa (307^{r}, 308^{v}, 309^{r} y 310^{v}) ya no hay más defensa ni remedio que recurrir a los «medios feos» denunciados por Paredes: se «mete mano apócrifa» en el original de imprenta, añadiendo ripios textuales por aquí y por allá (en los fols. 309^{r} y 310^{v}, sobre todo) para rellenar las tres líneas que debieron de quedar en blanco al cierre de la última plana compuesta (310^{v}). Las adendas (van subrayadas) no pueden ser más zafias:

Edición príncipe	Segunda edición
[310v] *Quarta parte de don* de la andante caualleria: agora digo que veredes en la libertad de aquella buena ſeñora que alli va cautiua, ſi ſe han de eſtimar los caualleros andantes: y en diziẽdo eſto apreto los muslos a Rozinãte, porque eſpuelas no las tenia, y a todo galope porque carrera tirada no ſe lee en toda eſta verdadera hiſtoria, q jamas la dieſſe Rozinãte, ſe fue a encontrar con los diciplinantes: bien que fueran el cura, y el Canonigo, y barbero a detenelle, mas no les fue poſsible, ni menos le detuuierõ las vozes que Sancho le daua, diziendo: A donde va ſeñor don Quixote, que demonios lleua en el pecho que le incitan a yr contra nueſtra Fé Catolica: aduierta mal aya yo, que aquella es proceſsion de diciplinantes, y que aquella Señora que lleuan ſobre la peana es la Imagen benditiſsima de la Virgen ſin manzilla: mire ſeñor lo que haze, que por eſta vez ſe puede dezir que no es lo que ſabe. Fatiguoſe en vano Sancho, porque ſu amo yua tan pueſto en llegar a los enſauanados, y en librar a la Señora enlutada, que no oyò palabra, y aunque la oyera no boluiera ſi el Rey ſe lo mandara. Llegò pues a la proceſsion, y paró a Rozinante que ya lleuaua deſſeo de quietarſe vn poco, y con turbada, y ronca voz dixo: Voſotros, que quiça por no ſer buenos os encubris los roſtros, atẽded, y eſcuchad lo q deziros quiero. Los primeros que ſe detuuieron fueron los que la imagen lleuauã, y vno de los quatro clerigos que cantauan las dedanias viendo la eſtraña catadura de dõ Quixote, la flaqueza de Rozinante, y otras circũſtancias de riſa que notó, y deſ-	[310v] *Quarta parte de don* en la libertad de aquella buena ſeñora que alli va cautiua, ſi ſe han de eſtimar los caualleros andantes: y en diziendo eſto apretò fuertemente los muſlos a Rozinante, porque eſpuelas no las tenia, y a todo galope porque carrera tirada no ſe lee en toda eſta verdadera hiſtoria, que jamas la dieſſe Rozinante, ſe fue a encontrar con los diciplinantes: bien que fueran el Cura, y el Canonigo, y barbero a detenelle, mas no les fue poſsible, ni menos le detuuieron las vozes que Sancho le daua, diziendole: A donde va, ſeñor don Quixote, que demonios lleua en el pecho, que le incitan a yr contra nueſtra Fé Catholica: aduierta mal aya yo, que aquella es proceſsion de diciplinantes, y que aquella Señora que lleuan ſobre la peana, es la Imagen benditiſsima de la Virgen ſin manzilla nueſtra Señora: mire ſeñor lo que haze, que por eſta vez ſe puede dezir, que no es lo que ſabe. Fatiguoſe en vano Sancho, porque ſu amo yua tan determinado, y pueſto en llegar a los enſauanados, y en librar a la Señora enlutada, q no oyò palabra, y aunque la oyera no boluiera ſi el Rey ſe lo mandara. Llegò pues a la proceſsion, y parò a Rozinante, que ya lleuaua harto deſſeo de quietarſe vn poco, y con turbada, y ronca voz dixo: Voſotros, que por ventura por no ſer buenos os encubris los roſtros, atended, y eſcuchad lo que deziros quiero. Los primeros q ſe detuuieron, fueron los que la Imagen lleuauan, y vno de los quatro clerigos que cantauan las Ledanias viendo la eſtraña catadura de don Quixote, la flaqueza de Rozinante, y otras circuntancias de riſa que notò, y deſ-

UAM Ediciones

Con semejantes antecedentes, no resulta demasiado sorprendente el comportamiento de los cajistas de la tercera edición de Cuesta, puestos a la tarea unos tres años más tarde. Realmente, hacen lo mismo que se había hecho en la segunda composición a la hora de cerrar el libro: respetan los pliegos finales y anteponen los últimos ajustes a los cuadernos precedentes, sin dejar de incurrir en los abusos de entonces.

Así, pese a haber agrandado un tanto la caja tipográfica, a fin de ahorrar papel —según dijimos—, y venir trabajando con unos 45 caracteres sólidos por línea de media, en planas regulares de 34 líneas (unos cinco tipos más por renglón y dos líneas por página), los cajistas de 1608 no vacilan en recomponer tal cual el cuaderno final (Rr) de su original de imprenta (final de la novela, poemas burlescos y tabla de capítulos) para integrarlo en el último (el Mm: fols. 273^{r}-280^{v}) del nuevo libro, llegando incluso a respetar matemáticamente los valores del modelo (ver APÉNDICE I). Tan sólo se ha aprovechado la última plana en blanco de la segunda edición (320^{r}), comenzando la Tabla en cara par (275^{v}), de modo que el cuaderno Mm absorbe en sus cuatro primeras planas (273^{r}-274^{v}), con treinta y cuatro líneas regulares ahora, hasta una página y media del anterior (Qq en la segunda).

Otra vez, en consecuencia, el cierre del libro se adelanta —o pospone, según se mire— al cuaderno antecedente (Ll: fols. 265^{r}-272^{v}), donde volvemos a las andadas ya descritas para la recomposición de 1605. El cuaderno Ll, que comienza cargando texto a la altura de la línea 18 del fol. 302^{v} (Pp6^{v}), de modo que absorbe unas 4,5 planas del mismo, parece que empieza componiéndose —en contra de lo que pasaba en Qq de la segunda— por el pliego interior (Ll3^{r}-Ll6^{v}), que arroja 8 planas de 34 líneas bastante regulares de acuerdo con la maqueta ampliada, sin que podamos establecer por cuál de sus formas; acaso por la exterior (267^{r}, 268^{v}, 269^{r} y 270^{v}), en vista de que la última plana de la interior (267^{v}, 268^{r}, 269^{v} y 270^{r}) resulta la más retocada (falta un separador tras el epígrafe y los últimos 8 renglones están llamativamente abiertos). Además, se ha salvado, tranquilamente, el pie de copa que dejaba media plana en blanco como cierre del capítulo LI (fol. 308^{r}), acaso sin percatarse de que eso podía dejar una cara en blanco en el pliego que faltaba por componer.

Ya conocemos los procedimientos de este sello editorial y bien podemos imaginar los remedios aplicables, también ahora agravados por lo abiertas que estaban las líneas y las planas en el modelo utilizado como original de imprenta. Así, la composición del pliego externo (Ll1^{r}-Ll2^{v} y Ll7^{r}-Ll8^{v}) se inicia por la forma interior (265^{v}, 266^{r}, 271^{v} y 272^{r}), que sólo presenta la anomalía de quitar una línea en sus dos primeras planas, pero mantiene las 34 regulares en las dos últimas. Ello agrava considerablemente la situación, pues acaba provocando que la forma externa (265^{r}, 266^{v}, 271^{r} y 272^{v}) quede

UAM Ediciones

con el 80% aproximadamente del fol. 266ᵛ en blanco; y no había vuelta atrás. Basta con echarle un vistazo a la primera página del APÉNDICE I para hacerse una idea clara de lo que ocurrió.

Los remedios no son menos zafios que en 1605: se cierra en pie de copa el final del capítulo L, lo mismo que antaño se había hecho con el final del LI, se abre considerablemente el texto, se renuncia a las abreviaturas, se suprime la línea final, etc. Pero lo que no se ve en la imagen es que ni aun así bastaba para dar la forma por cerrada: la plana debió de quedar tan sólo con unas 3 ó 4 líneas. Para evitarlo, se endilgaron hasta una docena de líneas, tan espurias como ripiosas, hacia el centro de la primera plana de la forma (265ʳ), como evidencia la siguiente ilustración:

SEGUNDA EDICIÓN	TERCERA EDICIÓN
No ſe eſſas filoſofias, reſpondio Sancho Pança, mas ſolo ſe, que tan preſto tuuieſſe yo el Condado, como ſabria regirle, que tanta alma tengo yo como otro, y tanto cuerpo como el que mas, y tan Rey ſeria yo de mi Eſtado, como cada vno del ſuyo: y ſiendolo, haria lo que quiſieſſe: y haziendo lo que quiſieſſe, haria mi guſto: y haziendo mi guſto, eſtaria contento: y en eſtando vno contento, no tiene mas que deſſear: y no teniendo mas que deſſear, acaboſe, y el Eſtado venga, y a Dios y veamonos, como dixo vn ciego a otro. No ſon malas filoſofias eſſas, como tu dizes Sancho, pero con todo eſſo ay mucho q dezir ſobre eſta materia de Condados. ~~A lo qual replicò don Quixote:~~ Yo no ſe q aya mas que dezir, ſolo me guio	*Quixote de la Mancha.* 265 No ſe eſſas filoſofias, reſpondio Sancho Pança, mas ſolo ſe que tan preſto tuuieſſe yo el Condado, como ſabria regirle, que tanta alma tengo yo como otro, y tãto cuerpo como el que mas, y tan Rey ſeria yo de mi eſtado, como cada vno del ſuyo: y ſiẽdolo, haria lo que quiſieſſe: y haziendo lo que quiſieſſe, haria mi guſto: y haziendo mi guſto, eſtaria contento: y en eſtando vno contento, no tiene mas que deſſear, acaboſe, y el eſtado vẽga, y a Dios, y veamonos, como dixo vn ciego a otro. A lo qual replicó don Quixote: No ſon malas filoſofias eſſas, como tu dizes, Sancho, pero cõ todo eſſo ay mucho q dezir ſobre eſta materia de Condados. Yo no ſe que aya que dezir, ſolo me guio por muchos, y diuerſos exẽplos que podria traer a eſte propoſito de caualleros de mi profeſsion, que correſpondiẽdo a los leales, y ſeñalados ſeruicios que de ſus eſcuderos auian recebido, les hizieron notables mercedes, haziendoles ſeñores abſolutos de ciudades, y inſulas: y qual huuo que llegaron ſus merecimientos a tanto grado, que tuuo humos de hazerſe Rey. Pero para que gaſto tiempo en eſto ofreciendome vn tan inſigne exemplo el grande, y nunca bien alabado Amadis de Gaula, que hizo a ſu eſcudero Conde de la Inſula Firme, y aſsi puedo yo ſin eſcrupulo de conciencia, hazer Conde a Sancho Pança, que es vno de los mejores eſcuderos que cauallero andante ha tenido. Admirado quedò el Canonigo, de los concertados diſparates (ſi diſparates ſufren concierto) que don Quixote auia dicho, y del modo con que auia pintado la auentura del cauallero del Lago, de la impreſsion q en el auian hecho las penſadas mentiras de los libros que auia leydo: y finalmente le admiraua la necedad de Sancho, que con tanto ahinco deſſeaua alcançar el Condado que ſu amo le
Quixote de la Mancha. 303 guio por el exemplo que me da el grande Amadis de Gaula, que hizo a ſu eſcudero Conde de la Inſula Firme, y aſsi puedo yo ſin eſcrupulo de conciencia, hazer Conde a Sancho Pança, que es vno de los mejores eſcuderos que cauallero andãte ha tenido. Admirado quedò el Canonigo, de los concertados diſparates que don Quixote auia dicho, del modo con que auia pintado la auentura del cauallero del Lago, de la impreſsion q en el auian hecho las penſadas mentiras de los libros que auia leydo: y finalmente le admiraua la necedad de Sancho, que con tanto ahinco deſſeaua alcançar el Condado que ſu amo le	Ll auia

UAM Ediciones

Y a los mismos fines responden los innumerables retoques textuales practicados a lo largo y ancho de todo el cuaderno, según puede verse en el APÉNDICE II que adjuntamos al final de estas páginas.

Queda, pues, incontestablemente probado que, en esta ocasión al menos, la *ratio typographica* justifica cumplidamente las variantes textuales más llamativas de nuestra tercera edición, así como demuestra la imposibilidad de que Cervantes participase en los nuevos tuertos perpetrados.

RECUPERACIÓN DE LECTURAS DE LA PRÍNCIPE

Pero no todo acaba ahí. Hemos pasado por alto deliberadamente una circunstancia detectable en el cuaderno Ll de la tercera edición que llama poderosamente la atención, aunque no haya sido estudiada con el suficiente detenimiento hasta ahora. Ocurre que, paralelamente a los numerosos retoques y a las incontables adendas que los cajistas van ingiriendo en el texto de la segunda edición, a fin de cerrar el cuaderno en cuestión, se observa una cuidadosa restitución del texto de la príncipe, suprimiendo sistemáticamente todos los cambios que la segunda había introducido en la misma. Repárese de nuevo, si no, en las últimas líneas de la última tabla de más arriba, y se apreciará dicha recuperación del texto primitivo (recogemos las páginas esenciales en el APÉNDICE II):

MUESTRA DE NUEVAS LECTURAS DE LA TERCERA EDICIÓN, RESPECTO A LA SEGUNDA, QUE RECUPERAN LECCIONES DE LA PRÍNCIPE

PRIMERA EDICIÓN	**SEGUNDA EDICIÓN**	**TERCERA EDICIÓN**
el famoſo don Quixote	el famoſo *cauallero* don Quixote	el famoſo dō Quixote
apreto los muſlos	apretò *fuertemente* los muſlos	apretò los muſlos
la Virgen ſin manzilla	la Virgen ſin manzilla *nueſtra Señora*	la Virgen ſin mācilla
tan pueſto en llegar	tan *determinado, y* pueſto en llegar	tan pueſto en llegar
porque Sancho no hizo	porque Sancho *Pança* no hizo	porque Sancho no hizo
dō Quixote, y Pāça,	don Quixote, y *Sancho* Pança	don Quixote, y Pāça,
Etc.		

Salta a la vista que alguien se ha encargado de erradicar de la edición de 1608 los atropellos textuales cometidos en la segunda edición de 1605 a la altura del cuaderno Qq, pese utilizarla en la imprenta como texto base, sin preocuparse por ello de que ahora se perpetrasen muchos otros más graves y extensos.

Naturalmente, todo ello abre de par en par las puertas a la lucubración —como suele ocurrir casi siempre en el marco de la Bibliografía Textual— sobre lo que pudo ocurrir en el taller de la viuda de Madrigal. ¿Se recurrió a un ejemplar de la príncipe para utilizarlo como original de imprenta a esa altura del texto…?

¿Detectó alguien los cambios espurios operados en el cuaderno en cuestión de la segunda edición y se encargó de suprimirlos…? ¿Fueron los propios cajistas los que erradicaron sus «medios feos» de antaño…?

Para nosotros, tanto monta… Lo importante es concluir, por un lado, que Cervantes no pudo andar de por medio en la danza: si el autor se hubiese molestado en suprimir los abusos de 1605 contra la príncipe, para restituir el texto primitivo, no habría permitido los atropellos de 1608 contra su antecesora; por otro —y mucho más importante— conviene dejar bien sentado, de una vez por todas, que la tercera edición de Cuesta se propone, sencillamente, «repetir» el texto del primer *Quijote*, sin albergar mayores pretensiones críticas: nos devuelve, incluso, al texto de la *editio princeps*, saltándose algunos cambios practicados por la recomposición de 1605. Su autoridad textual, en consecuencia, es absolutamente nula y, de nuevo, nos quedamos con la príncipe como único *Quijote* «definitivo»…

Bibliografía

Bowle, Juan, ed., Miguel de Cervantes Saavedra, *Historia del famoso caballero don Quijote de la Mancha*, Londres y Salisbury: Imprenta de Eduardo Aston, 1781 (6 vols.).

Calderón, Juan, *Cervantes vindicado en ciento y quince pasajes del texto del «Ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha», que no han entendido ó que han entendido mal, algunos de sus Comentadores ó Criticos*, Madrid: Imprenta de J. Martín Alegría, 1854.

Caramuel y Lobkowitz, Juan de, *Syntagma de arte tipographica,* ed. de P. Andrés Escapa, Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.

Cervantes (Actas del Seminario Internacional sobre el estado actual de los estudios cervantinos), pról. de C. Guillén, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1605 (1ª).

—, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1605 (2ª).

—, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Lisboa: Jorge Rodríguez, 1605.

—, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Lisboa: Pedro Craasbeck, 1605.

—, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Valencia: Pedro Patricio Mey, 1605.

—, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Bruselas: Roger Velpius, 1607.

—, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid: Juan de la Cuesta, 1608.

UAM Ediciones

CHARTIER, Roger, «Don Quijote en la imprenta», en *Imprenta, libros y lectura en la España del «Quijote»*, págs. 481-98.
CLEMENCÍN, Diego (ed.), Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid: Aguado, 1833-1839 (6 vols.; y Madrid: Castilla, 1967).
DADSON, Trevor, «El autor, la imprenta y la corrección de pruebas en el siglo XVII», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, I (1984), págs. 1053-68.
—, «Entre componedores y correctores», en *Imprenta, libros y lectura en la España del «Quijote»*, págs. 225-42.
FAHY, Conor, *Saggi di bibliografia testuale*, Padua: Antenore, 1988.
Filologia dei testi a stampa, ed. P. Stoppelli, Bolonia: Il Mulino, 1987.
Filologia dei testi a stampa (Area Iberica), a cura di P. Botta, Modena: Mucchi Editore, 2005.
FLORES, Robert M., *The Compositors of the First and Second Madrid Editions of «Don Quixote» Part I*, Londres: The Modern Humanities Research Association, 1975.
—, «El caso del epígrafe desaparecido: capítulo 43 de la edición príncipe de la primera parte del *Quijote*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVIII-2 (1979), págs. 352-60.
— (ed.), *Don Quixote de la Mancha. An Old-Spelling Control Edition Based on the First Editions of Parts I and II*, Vancouver: University of British Columbia Press, 1988 (2 vols.).
GARZA MERINO, Sonia, «La cuenta del original», en *Imprenta y crítica textual…*, págs. 65-95.
—, *Manuscritos e imprenta*, Tesis Doctoral inédita, realizada bajo la dirección del Doctor D. Carlos Alvar Ezquerra y leída en la Universidad de Alcalá en 2004.
GASKELL, Philip, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford: University Press, 1972 (y The Clarendon Press, 1979; trad. cast.: *Nueva introducción a la bibliografía material*, trad. de C. Fernández Cuartas y F. Álvarez Álvarez, con prólogo de J. Martínez de Sousa, Gijón: Trea, 1998).
GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín, «Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro», *Bibliografía Hispánica*, V (1946), págs. 761-99 (y en *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid: CSIC, 1951, vol. I, págs. 331-73).
GREG, Walter W., «The Rationale of Copy-Text», *Studies in Bibliography*, 3 (1950-1951), págs. 20-37.
HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (ed.), Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Argamasilla de Alba: Rivadeneyra, 1863 (4 vols.; y en *Obras completas de Cervantes*, Madrid: Rivadeneyra, 1863, vols. III-VI).
Imprenta, libros y lectura en la España del «Quijote», ed. J. M. Lucía Megías, Madrid: Imprenta artesanal, 2006.

Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro, dir. F. Rico, eds. P. Andrés y S. Garza, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000.
INFANTES, Víctor, *Del libro áureo*, Madrid: Calambur, 2006.
KNOWLES, Edwin B., «Notes on the Madrid, 1605, Editions of *Don Quixote*», *Hispanic Review*, XVI (1946), págs. 47-58.
LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, «¿Cómo editar textos impresos? Notas y comentarios para un manual», *La Corónica*, 30.2 (2002), págs. 279-315.
—, «Escribir, componer, corregir, reeditar, leer (o las transformaciones textuales en la imprenta)», en *Libro y lectura en la península Ibérica y América (siglos XIII al XVIII)*, ed. A. Castillo Gómez, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2003, págs. 209-42.
—, «Una mirada desde otra galaxia: bibliografía textual y edición de textos hispánicos de los siglos XVI y XVII», en *Filología dei testi a estampa* (Botta), págs. 309-33.
—, *Aquí se imprimen libros. La imprenta en la época del Quijote*, Madrid: Imprenta Artesanal-Ollero y Ramos, 2005.
—, «El texto dentro y fuera de la imprenta: cara y cruz de la edición», en *Imprenta, libros y lectura en la España del «Quijote»*, págs. 293-343.
MARSÁ, María, *La imprenta en los Siglos de Oro (1520-1700)*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001.
MARTÍN ABAD, Julián, *Los primeros tiempos de la imprenta en España*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003.
—, *Los libros impresos antiguos*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004.
MCKERROW, Ronald B., *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford: The Clarendon Press, 1927 (trad. cast.: *Introducción a la bibliografía material*, introd. de D. McKitterick, trad. de I. Moyano Andrés, revisión de J. Martín Abad, Madrid: Arco Libros, 1998).
MICÓ, José María, «Prosas y prisas en 1604: el *Quijote*, el *Guzmán* y *La Pícara Justina*», en *Hommage à Robert Jammes*, ed. F. Cerdan, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1994, vol. III, págs. 827-48.
—, «Mateo Alemán y el «Guzmán de Alfarache»: la novela, a pie de imprenta», en *Imprenta y crítica textual…*, págs. 151-69.
MOLL, Jaime, «El éxito inicial del *Quijote*», en *De la imprenta al lector…*, págs. 21-7.
—, «La imprenta manual», en *Imprenta y crítica textual…*, págs. 13-28.
—, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LIX (1979), págs. 49-107.
—, «El taller de la imprenta», en *Historia de la edición y de la lectura en España*, págs. 31-8.
—, «El taller donde se imprimió el *Quijote*», *Voz y Letra*, XVI/1 y 2 (2005), págs. 15-22.

MONTERO, Juan y Pedro RUIZ PÉREZ, «El libro en el Siglo de Oro. Estado de la investigación (1980-2005)», *Etiópicas Revista de Letras Renacentistas*, 2 (2006), págs. 1-30.

—, «Enmendar la vulgata, con sendos ejemplos en Herrera y Cervantes», *Revista de Erudición y Crítica*, 2 (2007), págs. 75-80.

MONTERO REGUERA, José, *El «Quijote» durante cuatro siglos. Lecturas y lectores*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005.

MOXON, Joseph, *Mechanick Exercises on the whole Art of Printing (1683-84)*, eds. H. Davis y H. Carter, Londres: Oxford University Press, 1962.

ORDUNA, Germán, *Fundamentos de crítica textual*, Madrid: Arco Libros, 2005.

ORDUNA, Lilia E. F. de, «Las variantes en impresos castellanos de mediados del siglo XVI: el caso de *Belianís de Grecia* (1547-1587)», en *Filología dei testi a estampa* (Botta), págs. 143-50.

PAREDES, Alonso Víctor de, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, ed. J. Moll, Madrid: Calambur, 2002.

PEDRAZA, Manuel José, Yolanda CLEMENTE SAN ROMÁN y Fermín DE LOS REYES GÓMEZ, *El libro antiguo*, Madrid: Síntesis, 2003.

PELLICER, Juan Antonio (ed.), Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid: Gabriel de Sancha, 1797-1798 (5 vols.).

PRINQEPS 1605, GRUPO DE INVESTIGACIÓN [V. Infantes, A. Martínez Pereira, F. de los Reyes Gómez y E. Torné], «Donde habita el olvido. La primera salida de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha:* el libro, el texto, la edición», *Revista de Erudición y Crítica*, 2 (2007), págs. 89-103.

RAE (ed.), Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid: Joaquín Ibarra, 1780 (4 vols.; y 1782).

REYES GÓMEZ, Fermín de los, «Leer los principios, saber los comienzos: el *Quijote* nos dice cómo se elaboró», en VARIOS, *La razón de la sinrazón que a la razón se hace*, págs. 15-25.

RICO, Francisco, «Historia del texto», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dirigida por —, Barcelona: IC-Crítica, 1998, vol. I, págs. CXCII-CCXLII y vol. II, págs. 669-816 (y Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores - CECE, 2004, vol. I, págs. CCXXI-CCLXXVI y vol. II, págs. 667-838).

—, «Componedores y grafías en el *Quijote* de 1604. (Sobre un libro de R. M. Flores)», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (III-*Cindac*), ed. A. Bernat Vistarini, Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 1998, págs. 63-83.

—, «El original del *Quijote*», *Quimera*, 173 (octubre 1998), págs. 8-11.

—, «*Don Quijote*, Madrid, 1604, en prensa», *Bulletin Hispanique*, CI-2 (1999), págs. 415-34.

UAM Ediciones

—, «A pie de imprenta. Páginas y noticias del Cervantes viejo», *Bulletin Hispanique*, CIV (2002), págs. 673-702.
—, *En torno al error. Copistas, tipógrafos, filologías*, Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004.
—, «Lectio fertilior»: tra la critica testuale e l'ecdotica», *Ecdotica*, 2 (2005), págs. 23-41.
—, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Valladolid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, MMV [2006] (y Barcelona: Destino, 2005 [2006]).
ROSENBLAT, Ángel «Las "incorrecciones" del *Quijote*», en *La lengua del «Quijote»*, Madrid: Gredos, 1978, págs. 242-345.
SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, «La novela en manuscrito en los Siglos de Oro», en *Imprenta, libros y lectura en la España del «Quijote»*, págs. 119-38.
SERÍS, Homero, «Una nueva variedad de la edición príncipe del *Quijote*», *Romanic Review*, 9 (1918), págs. 194-205.
SEVILLA ARROYO, Florencio, «La edición de las obras de Miguel de Cervantes (I)», en *Cervantes*, págs. 75-102.
—, «La edición de las obras de Miguel de Cervantes (II)», en *Cervantes*, págs. 103-35.
—, «Editar a Cervantes», *Voz y Letra*, IX.1 (1998), págs. 141-54.
— (ed.), Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras completas*, Madrid: Castalia, 1999.
— (ed.), Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Ollero y Ramos, 2002.
— (ed.), Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Lunwerg, 2004.
—, «Madrid, Juan de la Cuesta, 1605 y 1615: el *Quijote* 'definitivo'», en *Filología dei testi a estampa* (Botta), págs. 175-94.
—, «La edición y las ediciones del *Quijote*», en *El «Quijote» desde el siglo XXI*, eds. N. Salvador Miguel y S. López-Ríos, Alcalá de Henares: CEC, 2005, págs. 25-34.
—, «El texto definitivo del Quijote, según Cervantes», *Edad de Oro*, XXV (2006), págs. 581-605.
—, «'Famoso [y valiente] hidalgo': sobre conjeturas y deturpaciones textuales», *Anales Cervantinos*, XXXIX (2007), págs. 53-77.
—, «La 'cuenta del original en el primer Quijote': consecuencias textuales», *Anuario de Estudios Cervantinos*, IV (2008), págs. 69-104.
SIGÜENZA Y VERA, Juan Josef, *Mecanismo del arte de la imprenta para facilidad de los operarios que la exerzan*, Madrid: Imprenta de la Compañía, 1811 (y Madrid: Almarabu, 1992 [facs.]).
SIMÓN DÍAZ, José, *El libro español antiguo. Análisis de su estructura*, Kassel: Edition Reichenberger, 1983 (y Madrid: Ollero y Ramos, 2000).

TANSELLE, G. Thomas, «The Concept of *Ideal Copy*», *Studies in Bibliography*, 33 (1980), págs. 19-54.

TORNÉ, Emilio, «Arquitectura tipográfica del libro en el Siglo de Oro», en *Imprenta, libros y lectura en la España del «Quijote»*, págs. 243-73.

TROVATO, Paolo, *L'ordine dei tipografi. Lettori, stanpatori, correttori tra Quatro e Cinquecento*, Roma, 1998, págs. 175-95.

URBINA, Eduardo, «El *Quijote* a final de siglo: nuevas prácticas y tendencias editoriales», *Iberoamericana*, 1.2 (2001), págs. 221-32.

—, «Edición variorum electrónica del Quijote (EVE-DQ, 1605-2005)», en http://www.csdl.tamu. edu/cervantes/V2/veriorum/pres.pdf (20/06/06).

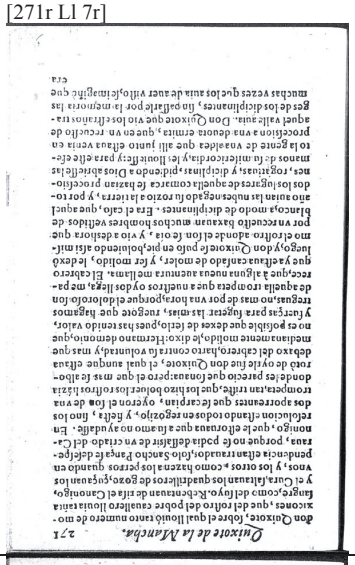
—, Richard FURUTA y Shueh-Cheng HU, «El arte nuevo de editar textos en este tiempo: Descripción de la estructura y demostración del funcionamiento de la edición electrónica virtual *variorum* del *Quijote* (EEVV-*DQ*) del *Proyecto Cervantes 2001*», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 12 (1999): http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/artenuev.html.

APÉNDICE I

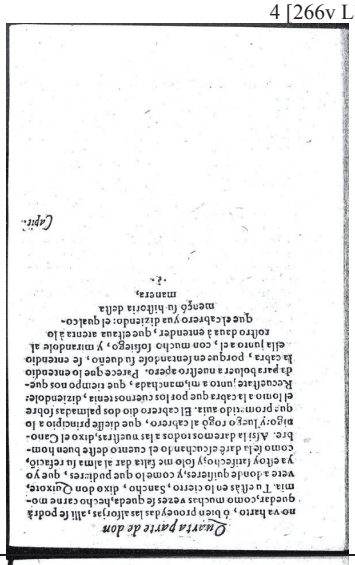
JUAN DE LA CUESTA, MADRID 1608[3]

CUADERNO Ll

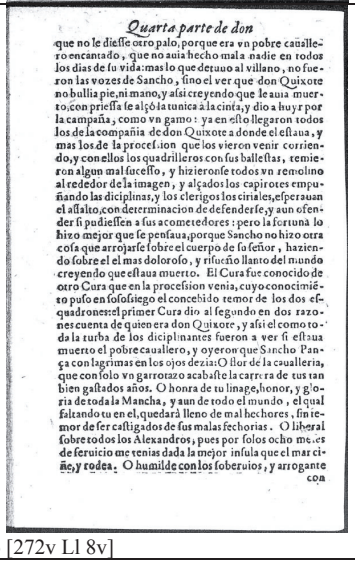
13 [271r Ll 7r]



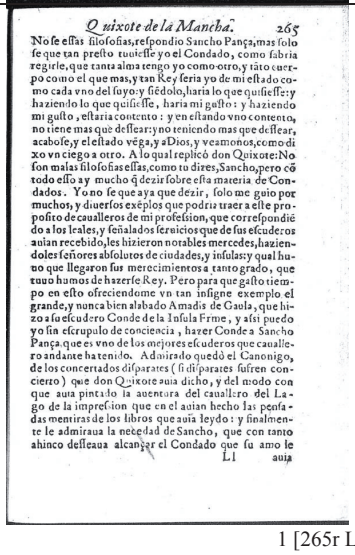
4 [266v Ll 2v]



16 [272v Ll 8v]



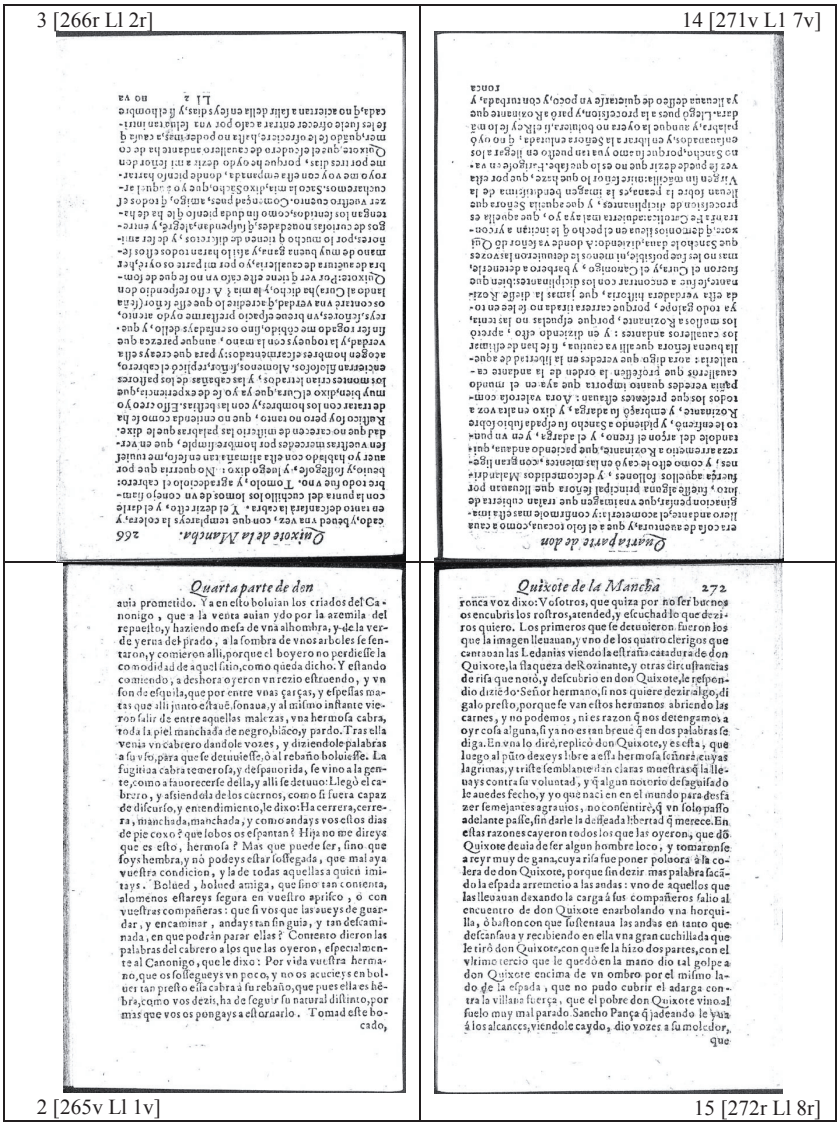
1 [265r Ll 1r]



PLIEGO EXTERNO
FORMA EXTERIOR

UAM Ediciones

JUAN DE LA CUESTA, MADRID 1608[3]
CUADERNO Ll

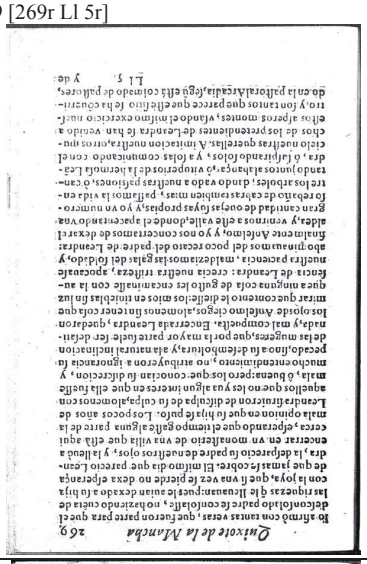


PLIEGO EXTERNO
FORMA INTERIOR

UAM Ediciones

JUAN DE LA CUESTA, MADRID 1608[3]
CUADERNO Ll

9 [269r Ll 5r]

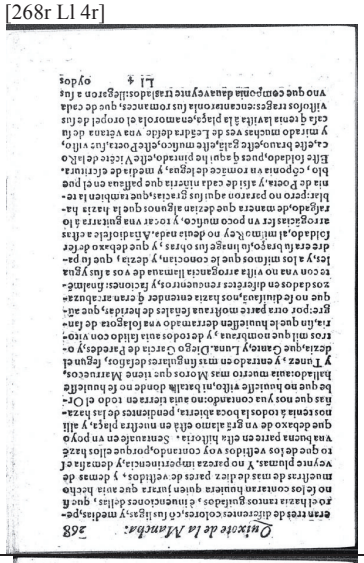


Quixote de la Mancha. 269

lo afirmò con tantas veras, que fueron parte para que el defconfolado padre le confolaffe, no haziendo cuenta de las riquezas q̃le ofrecian: pues le auian dexado a fu hija con la joya, que à vna vez le pidefe no dexa efperança de que jamas fe cobre. El mifmo dia que partio Leandra de cerca, efperando que el tiempo galle alguna parte de la mala opinion en que fu padre puso. Los pocos años de Leandra fcufaron de culpa, à los menos fin temer cofa que ofada, y mal compuefta. Encerrada Leandra, quedaron los ojos, Anfelmo, que por la mayor parte fele yan defcalificados, no à la defembolura, y à la natural inclinacion de las mugeres, que por la mayor parte fele fer

JUAN DE LA CUESTA, MADRID 1608[3]
CUADERNO Ll

7 [268r Ll 4r]



Quixote de la Mancha. 268

eran tres de diferentes colores, de las ligas, y medias, pero el lazo tantos grados, é inuenciones dellas, que á no los contaran no fuera posible quien juzgara que auia hecho mudanças de mas de diez, pares de ligas, y demas de vestir de labores, y de aparejar, y aderezar, y dotalmente. Y Sancho Panza, que estaua presente, dixo, que si aquel Caballero boluia a la Aldea, que el seria vno de los primeros, que auia de yr a visitarle, porque le auia dado gusto particular con la relacion de tan estraña historia. Sentaronse en un poyo que debaxo de un arco auia en nuestra plaça, y allí nos contó á todos la boca abierta, pendientes de las trazas que mostraua el Caballero. Quisiera yo que estuuiera presente aquel que tiene por gusto, y passatiempo, reprehender las historias, por hallar en ellas, que vna pierna es mas larga que otra, ó que el vno de los Escuderos tiene vn defecto en el gesto, que es menester boluerse la cara para el lado de la espalda, para verle, que no es otra cosa sino que se le cae el humor a los ojos, y no es mucho, que no lo vea bien, que quien mas mundos anduuo, y mas tierras pisó, mas vezes dexó de acertar en lo que veya, que no ay Rocin, por bueno que sea, que de vna, ó de otra manera no caya, y no ruede por el suelo, y que no ay Caballero, que no se vea en peligro de perder la vida, ó de quedar manco por vn dia, ó por vn año, ó por toda la vida, como quedó el Caballero del Febo, que se vio en tantos, que no se vio en otros tantos

JUAN DE LA CUESTA, MADRID 1608[3]
CUADERNO Mm

13 [279r Mm 7r]

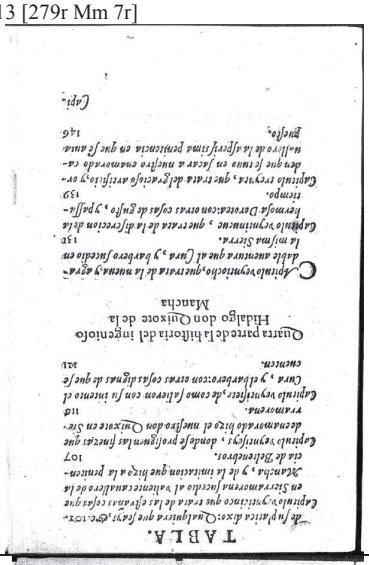


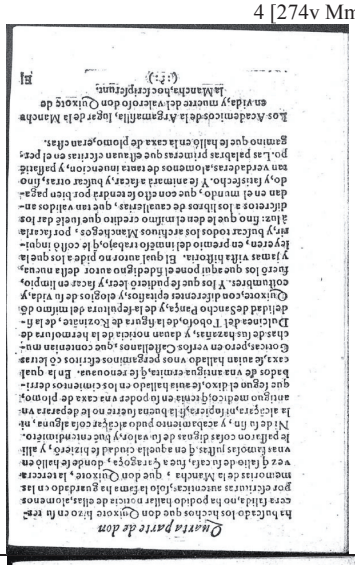
TABLA.

...de fu platica dixo. Quadragesimo quarto. 107.
Capitulo vnico.ciento y quarenta y dos. De la graue pendencia que el valiente don Quixote tuuo con el cabrero: con la rara aventura de los disciplinantes, y el felice fin de su amo. 142

Fin de la Tabla.

16 [280v Mm 8v]

4 [274v Mm 2v]

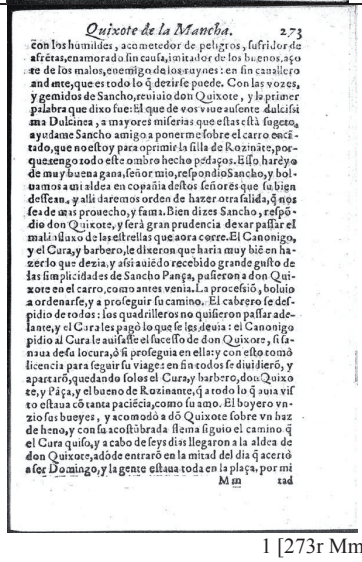


Quarta parte de don

Hallado, no he podido hallar noticia de ellas, sino nos memorias de la Mancha, que don Quixote, la visitare por curiosidad, assentó, fue en la Ciudad Real, donde le halló en vna casa de locos, fue a Granada, donde le halló en poder de Moros, y allí le pasaron cosas dignas de su valor, y bien entendimiento. Mas como fin, y acabamiento pudo alcançar cosa alguna, no la alcançara, si primero, y hasta nacer no le deparara vn antiguo medico, q tenia en su poder vna caxa de plomo, que segun el dixo, le auia hallado en los cimientos derribado de vna antigua ermita, q se renouaua. En la qual caxa, se auian hallado vnos pergaminos escritos co letras Góticas, pero en Castellano, y que contenian muchas de las hazañas, y donaires de la hermosura de Dulcinea del Toboso, de la figura de Rozinante, de la fidelidad de Sancho Pança, y de la vida, y costumbres. Y los que le pudiere leer, y hacer en limpio, fuesse los que aqui pone el fidedigno autor della nueua, y jamas vista historia. El qual autor no pide a los que la leyeren, en premio del inuencion trabajo, q le costo inquirir, y buscar todos los archiuos Manchegos, por hacerla assi: sino que le den el mismo credito que suelen dar los discretos a los libros de caualerias, que tan validos andan en el mundo, que con ello le tendra por bien pagado, y assi le dan para passar adelante, y para buscar otras, sino hoy, y mañana, todo lo que fuere menester, para acabar de sacar a luz tan verdadera historia. Las palabras primeras que estauan escritas en el pergamino que le hallo en la caxa de plomo, eran estas.

Los Academicos de la Argamasilla, lugar de la Mancha en vida, y muerte del valeroso don Quixote de la Mancha, hoc scripserunt.

1 [273r Mm 1r]



Quixote de la Mancha. 273

con los humildes, acometedor de peligros, sufridor de afrentas, enamorado sin causa, imitador de los buenos, aço te de los malos, enemiga de los ruynes: en fin caualler andante, que es todo lo q̃ dezirse puede. Con las vozes, y gemidos de Sancho, reuiuio don Quixote, y la primer palabra que dixo fue: El que de vos viue ausente dulcisi ma Dulcinea, a mayores miserias que estas está sugeto, ayudame Sancho amigo a ponerme sobre el carro encã tado, que no estoy para oprimir la silla de Rozinãte, porq tengo todo este ombro hecho pedaços. Esso hare yo de muy buena gana, señor mio, respondio Sancho, y bol uamos a mi aldea en copañia destos señores que su bien dessean, y allá daremos orden de hazer otra salida, q̃ nos sea de mas prouecho, y fama. Bien dizes Sancho, respõ dio don Quixote, y será gran prudencia dexar passar el mali influxo de las estrellas que ahora corre. El Canonigo, y el Cura, y barbero, le dixeron que haria muy biẽ en hazerlo que dezia. y assi auiẽdo recebido grande gusto de las simplicidades de Sancho Pança, pusieron a don Quixote en el carro, como antes venia. La procesiõ, boluio a ordenarse, y a proseguir su camino. El cabrero se despidio de todos: los quadrilleros no quisieron passar adelante, y el Cura les pagò lo que se les deuia: el Canonigo pidio al Cura le auisasse el sucesso de don Quixote, si fuesse locura, ò si proseguia en ella: y con esto tomò licencia para seguir su viage: en fin todos se diuidieron, y apartaron, quedando solos el Cura, y barbero, don Quixote, y Pança, y el bueno de Rozinante, q̃ a todo lo q̃ auia visto estaua cõ tanta paciẽcia, como su amo. El boyero vnzio sus bueyes, y acomodò a dõ Quixote sobre vn haz de heno, y con su acostũbrada flema siguio el camino q̃ el Cura quiso, y a cabo de seys dias llegaron a la aldea de don Quixote, adonde entraron en la mitad del dia q̃ acertó a ser Domingo, y la gente estaua toda en la plaça, por mi

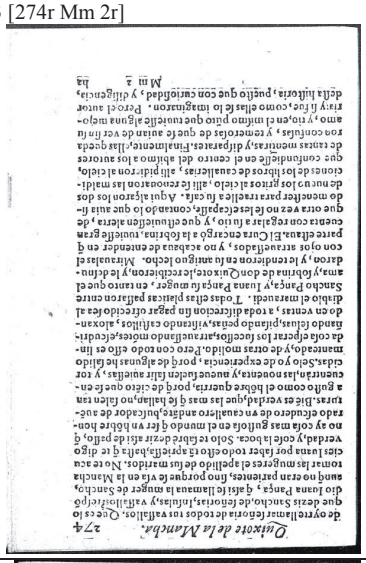
Mm 1ad

PLIEGO EXTERNO
FORMA EXTERIOR

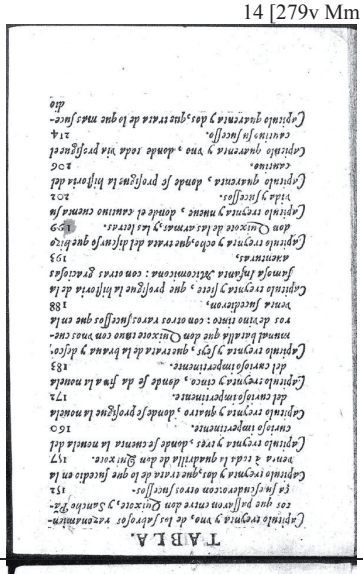
UAM Ediciones

JUAN DE LA CUESTA, MADRID 1608[3]
CUADERNO Mm

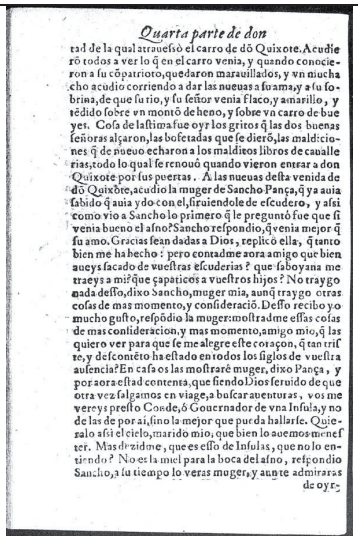
3 [274r Mm 2r]



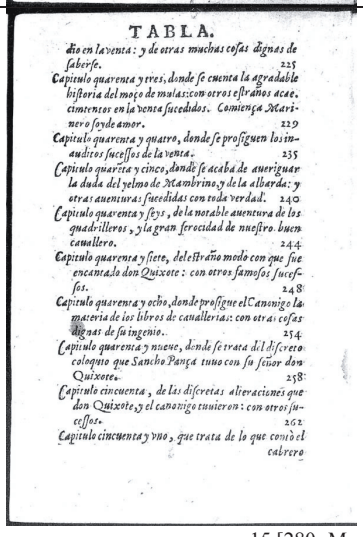
14 [279v Mm 7v]



2 [273v Mm 1v]



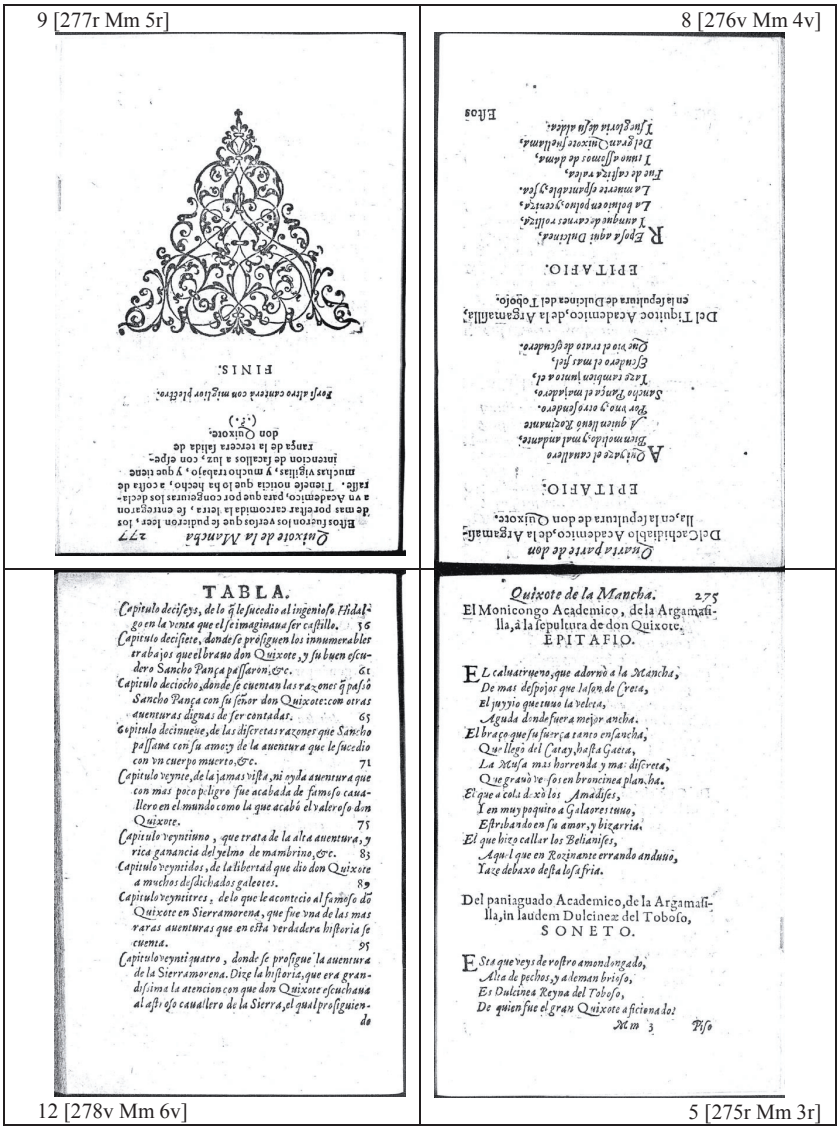
15 [280r Mm 8r]



PLIEGO EXTERNO
FORMA INTERIOR

UAM Ediciones

JUAN DE LA CUESTA, MADRID 1608[3]
CUADERNO Mm



9 [277r Mm 5r]

8 [276v Mm 4v]

12 [278v Mm 6v]

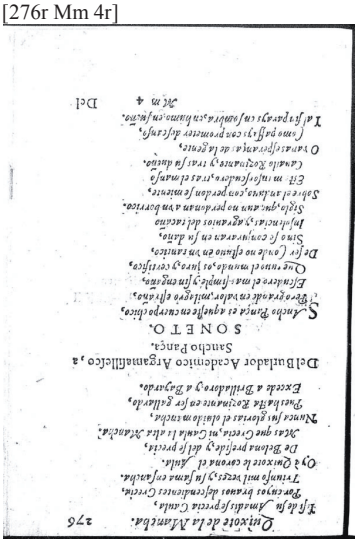
5 [275r Mm 3r]

PLIEGO INTERNO
FORMA EXTERIOR

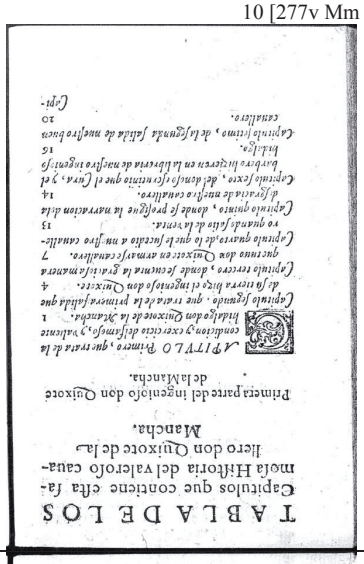
UAM Ediciones

JUAN DE LA CUESTA, MADRID 1608[3]
CUADERNO Mm

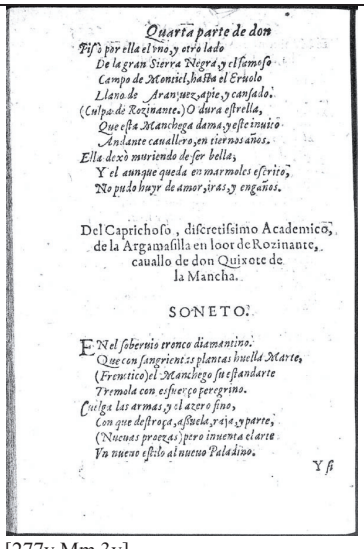
7 [276r Mm 4r]



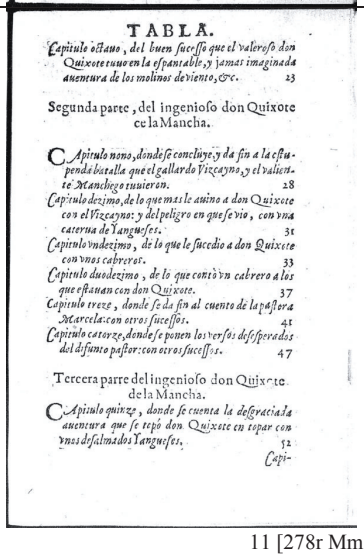
10 [277v Mm 5v]



6 [277v Mm 3v]



11 [278r Mm 6r]



PLIEGO INTERNO
FORMA INTERIOR

UAM Ediciones

APÉNDICE II

[texto alterado, cambios en 1605[2], cambios en 1608[3], **lecturas de 1605[1] recuperadas en 1608[3]**]

[302v] *Quarta parte de don*
a mi abilidad para gouernarle : y quando me faltare , yo he oydo dezir , que ay hombres en el mundo, que toman en arrendamiento los eſtados de los ſeñores,y les dan vn tanto cada año , y ellos ſe tienen cuydado del gouierno, y el ſeñor ſe eſta a pierna tendida, gozando de la renta que le dan , ſin curarſe de otra coſa : y aſsi hare yo , y no repararé en tanto mas quanto , ſino que luego me deſiſtiré de todo , y me gozarè mi renta , como vn Duque, y alla ſe lo ayan . Eſſo hermano Sancho , dixo el Canonigo , entiendeſe en quanto al gozar la renta, empero al adminiſtrar juſticia, ha de atender el ſeñor del eſtado , y aqui entra la abilidad , y buen juyzio , y principalmente la buena intencion de acertar , que ſi eſta falta en los principios , ſiempre yran errados los medios, y los fines : y aſsi ſuele Dios ayudar al buen deſſeo del ſimple , como desfauorecer al malo , del diſcreto . No ſe eſſas filoſofias , reſpondio Sancho Pança, mas ſolo ſe, que tan preſto tuuieſſe yo el Condado, como ſabria regirle, que tanta alma tengo yo como otro, y tanto cuerpo como el que mas, y tan Rey ſeria yo de mi eſtado,como cada vno del ſuyo : y ſiendolo, haria lo que quiſieſſe: y haziendo lo que quiſieſſe,haria mi guſto : y haziendo mi guſto,eſtaria contento : y en eſtando vno contento, no tiene mas que deſſear : y no teniendo mas que deſſear , acaboſe, y el eſtado venga,y a Dios y veamonos,como dixo vn ciego a otro.No ſon malas filoſofias eſſas,como tu dizes,Sancho,pero cō todo eſſo ay mucho q dezir ſobre eſta materia de Condados. A lo qual repli cò dō Quixote:Yo no ſe q aya mas q dezir, ſolo me
[Pp6v] guio

[302v] *Quarta parte de don*
a mi abilidad para gouernarle : y quando me faltare, yo he oydo dezir , que ay hombres en el mundo, que toman en arrendamiento los Eſtados de los ſeñores, y les dan vn tanto cada año, y ellos ſe tienen cuydado del gouierno, y el ſeñor ſe eſtà a pierna tendida, gozando de la renta que le dan, ſin curarſe de otra coſa : y aſsi hare yo, y no repararè en tanto mas quanto , ſino que luego me deſiſtirè de todo , y me gozarè mi renta , como vn Duque , y alla ſe lo ayan. Eſſo, hermano Sancho, dixo el Canonigo , entiendeſe en quanto al gozar la renta, empero al adminiſtrar juſticia , ha de atender el ſeñor del Eſtado, y aqui entra la abilidad, y buen juyzio , y principalmente la buena intencion de acertar , que ſi eſta falta en los principios , ſiempre yran errados los medios, y los fines: y aſsi ſuele Dios ayudar al buen deſſeo del ſimple , como desfauorecer al malo del diſcreto. No ſe eſſas filoſofias , reſpondio Sancho Pança, mas ſolo ſe, que tan preſto tuuieſſe yo el Condado , como ſabria regirle, que tanta alma tengo yo como otro, y tanto cuerpo como el que mas , y tan Rey ſeria yo de mi Eſtado, como cada vno del ſuyo: y ſiendolo, haria lo que quiſieſſe: y haziendo lo que quiſieſſe, haria mi guſto:y haziendo mi guſto,eſtaria contento: y en eſtando vno contento, no tiene mas que deſſear : y no teniendo mas que deſſear, acaboſe , y el Eſtado venga, y a Dios y veamonos, como dixo vn ciego a otro. No ſon malas filoſofias eſſas,como tu dizes Sancho,pero con todo eſſo ay mucho q dezir ſobre eſta materia de Condados. A lo qual replicò don Quixote:Yo no ſe q aya mas que dezir,ſolo me
[Pp6v] guio

a mi abilidad para gouernarle: y quãdo me faltare, yo he oydo dezir,que ay hombres en el mundo,que toman en arrendamiento los eſtados de losſeño res,y les dan vn tanto cada año, y ellos ſe tie-nen cuydado del gouierno,y el ſeñor ſe eſtà a pierna tendida, gozando de la renta que le dan, ſin curarſe de otra coſa: y aſsi hare yo,y no repararé en tanto mas quanto,ſino que luego me deſiſtirè de todo , y me gozaré mi renta, como vn Duque,y allà ſe lo ayan. **Eſſo** hermano Sancho, dixo el Canonigo, entiendeſe en quanto al gozar la ren ta , empero al adminiſtrar juſticia, ha de entender el ſeñor del eſtado,y aqui entra la abilidad , y buen juyzio, y principalmente la buena intencion de acertar, que ſi eſta falta en los principios, ſiempre yran errados los medios, y los fines: y aſsi ſuele Dios ayudar al buen deſſeo del ſimple , como desfauorecer al malo , del diſcreto.
[KK8v] No

Quixote de la Mancha. 265[r]
No ſe eſſas filoſofias,reſpondio Sancho Pança,mas ſolo ſe que tan preſto tuuieſſe yo el Condado, como ſabria regirle, que tanta alma tengo yo como otro,y tãto cuerpo como el que mas,y tan Rey ſeria yo demi eſtado como cada vno del ſuyo:y ſiẽdolo,haria lo que quiſieſſe: y haziendo lo que quiſieſſe , ha-ria mi guſto : y haziendo mi guſto , eſtaria contento : y en eſtando vno contento, no tiene mas que deſſear:y no teniendo mas que deſſear, acaboſe,y el eſtado vẽga,y a Dios, y veamonos,como dixo vn ciego a otro. A lo qual replicó don Quixote:No ſon malas filoſofias eſſas,como tu **dizes,**Sancho,pero cō todo eſſo ay mucho q dezir ſobre eſta materia de Condados. Yo no ſe que aya que dezir, ſolo me

Anterior Siguiente Buscar Imprimir Inicio Índice
UAM Ediciones

guio por el exemplo que me da el grande Amadis de Gaula,que hizo a ſu eſcudero Conde de la inſula Firme,y aſsi puedo yo ſin eſcrupulo de conciencia,hazer Conde a Sancho Pança, que es vno de los mejores eſcuderos que cauallero andãte ha tenido. Admirado quedò el Canonigo, de los concertados diſparates que don Quixote auia dicho , del modo con que auia pintado la auentura del cauallero del Lago,de la impreſsion que en el auian hecho las pẽ ſadas mentiras de los libros que auia leydo: y finalmente le admiraua,la necedad de Sancho , que con tanto ahinco deſſeaua alcançar el Condado que ſu amo le auia prometido. Ya en eſto boluian los criados del Canonigo , que a la venta auian ydo por la azemila del repueſto, y haziẽdo meſa de vna alhõbra, y de la verde yerua del prado , a la ſombra de vnos arboles ſe ſentaron, y comieron alli, porque el boyero no perdieſſe la comodidad de aquel ſitio,como queda dicho. Y eſtando comiendo, a deſhora oyeron vn rezio eſtruendo,y vn ſon de eſquila,que por entre vnas çarças , y eſpeſſas matas que alli junto eſtauan,ſonaua,y al meſmo inſtante vierõ ſalir de entre aquellas malezas, vna hermoſa cabra, toda lapiel mãchada de negro,blãco,y pardo. Tras ella venia vn cabrero dandole vozes , y diziendole palabras a ſu vſo,para que ſe detuuieſſe,o al rebaño boluieſſe.La fugitiua cabra,temeroſa, y deſpauorida,ſe vino a la gẽte,como a fauorecerſe della,y alli ſe detuuo.Llegò el cabrero, y aſiendola de los cuernos,como ſi fuera capaz de diſcurſo,y entendimiento,le dixo: A cerrera, cerrera, manchada,manchada,y cõmo andays vos eſtos dias de pie coxo , que

Quixote de la Mancha. 303[r]

guio por el exemplo que me da el grande Amadis de Gaula, que hizo a ſu eſcudero Conde de la Inſula Firme, y aſsi puedo yo ſin eſcrupulo de conciencia hazer Conde a Sancho Pança,que es vno de los mejores eſcuderos que cauallero andãte ha tenido. Admirado quedò el Canonigo, de los concertados diſparates que don Quixote auia dicho , del modo con que auia pintado la auentura del cauallero del Lago, de la impreſsion q̃ en el auian hecho las penſadas mentiras de los libros que auia leydo: y finalmente le admiraua la necedad de Sancho, que con tanto ahinco deſſeaua alcançar el Condado que ſu amo le auia prometido. Ya en eſto boluian los criados del Canonigo, que a la venta auian ydo por la azemila del repueſto, y haziẽdo meſa de vna alhõbra, y de la verde yerua del prado, a la ſombra de vnos arboles ſe ſentaron, y comieron alli, porque el boyero no perdieſſe la comodidad de aquel ſitio,como queda dicho. Y eſtando comiendo, a deſhora oyeron vn rezio eſtruendo,y vn ſon de eſquila,que por entre vnas çarças , y eſpeſſas matas que alli junto eſtauan,ſonaua,y al meſmo inſtante vierõ ſalir de entre aquellas malezas vna hermoſa cabra, toda lapiel mãchada de negro,blãco,y pardo. Tras ella venia vn cabrero dandole vozes, y diziendole palabras a ſu vſo, para que ſe detuuieſſe, o al rebaño boluieſſe. La fugitiua cabra,temeroſa,y deſpauorida,ſe vino a la gẽte,como a fauorecerſe della, y alli ſe detuuo,Llegò el cabrero, y aſiendola de los cuernos,como ſi fuera capaz de diſcurſo,y entẽdimiento,le dixo: A cerrera, cerrera, manchada, manchada, y cõmo andays vos eſtos dias de pie coxo , que

guio por muchos, y diuerſos exẽplos que podria traer a eſte propoſito de caualleros de mi profeſsion, que correſpondiẽdo a los leales,y ſeñalados ſeruicios que de ſus eſcuderos auian recebido,les hizieron notables mercedes,haziendoles ſeñores abſolutos de ciudades,y inſulas:y qual huuo que llegaron ſus merecimientos a tanto grado , que tuuo humos de hazerſe Rey. Pero para que gaſto tiemen eſto ofreciendome vn tan inſigne exemplo el grande, y nunca bien alabado Amadis de Gaula, que hizo a ſu eſcudero Conde de la Inſula Firme, y aſsi puedo yo ſin eſcrupulo de **conciencia ,** hazer Conde a Sancho Pança,que es vno de losmejores eſcuderos que cauallero andante ha tenido. Admirado quedò el Canonigo, de los concertados diſparates (ſi diſparates ſufren concierto) que don Quixote auia dicho , y del modo con que auia pintado la auentura del cauallero del Lago de la impreſsion **que** en el auian hecho las penſadas mentiras de los libros que auia leydo: y finalmente le admiraua la necedad de Sancho, que con tanto ahinco deſſeaua alcançar el Condado que ſu amo le

[265v] *Quarta parte de don*

auia prometido. Y a en eſto boluian los cria-dos del Canonigo , que a la venta auian ydo por la azemila del repueſto,y haziendo meſa de vna alhombra, y de la verde yerua del prado , a la ſombra de vnos arboles ſe ſentaron,y comieron alli,porque el boyero no perdieſſe la comodidad de aquel ſitio,como queda dicho. Y eſtando comiendo, a deshora oyeron vn rezio eſtruendo , y vn ſon de eſquila,que por entre vnas çarças, y eſpeſſas matas que alli junto eſtauẽ, ſonaua,y al miſmo inſtante vieron ſalir de entre aquellas malezas , vna hermoſa cabra, toda lapiel manchada de negro,blãco,y pardo. Trasella venia vn cabrero dandole vozes , y diziendole palabras a ſu vſo,para que ſe detuuieſſe,ô al rebaño boluieſſe. La fugitiua cabra temeroſa,y deſpauorida, ſe vino a la gente,como a fauorecerſe della,y alli ſe detuuo:Llegò el cabrero, y aſiendola de los cuernos, como ſi fuera capaz de diſcurſo,y entendimiento,le dixo:Ha cerrera, cerrera , manchada,manchada, y cõmo andays vos eſtos dias de pie coxo ?, que

Anterior Siguiente Buscar Imprimir Inicio Índice
UAM Ediciones

Quixote de la Mancha. 309[r]

pueda mas la de otro encantador mejor intẽcionado,y para entonces os prometo mi fauor, y ayuda,como me obliga mi profeſsion,que no es otra, ſi no es fauorecer a los deſualidos, y meneſteroſos. Mirole el cabrero , y como vio a don Quixote de tan mal pelage , y catadura,admiroſe, y preguntò al barbero,que cerca de ſi tenia: Señor, quien es eſte hombre que tal talle tiene, y de tal manera habla? Quien ha de ſer , reſpondio el barbero, ſino el famoſo don Quixote de la Mancha , desfazedor de agrauios , endereçador de tuertos , el amparo de las donzellas , el aſſombro de los gigantes, y el vencedor de las batallas.Eſſo me ſemeja , reſpondio el cabrero , a lo que ſe lee en los libros de caualleros andantes , que hazian todo eſſo que de eſte hombre vueſtra merced dize : pueſto que para mi tengo,ò que vueſtra merced ſe burla, ò que eſte gentil hombre deue de tener vazios los apoſentos de la cabeça. Soys vn grandiſsimo vellaco , dixo a eſta ſazon don Quixote: y vos ſoys el vazio , y el menguado , que yo eſtoy mas lleno que jamas lo eſtuuo la muy hideputa,puta que os pario, y diziendo, y hablando arrebatò de vn pan que junto a ſi tenia, y dio con el al cabrero en todo el roſtro , con tanta furia que le remacho las narizes:mas el cabrero que no ſabia de burlas,viẽdo con quantasveras le maltratauan,ſin tener reſpeto a la alhombra,ni a los manteles,ni a todos aquellos que comiendo eſtauan,ſaltò ſobre don Quixote,y aſſiendole del cuello con entrambas manos,no dudara de ahogalle,

Qq5[r] ſi

pueda mas la de otro encan-

[Qq4v] tador

Quixote de la Mancha. 309[r]

tador mejor intẽcionado , y para entonces os prometo mi fauor y ayuda, como me obliga mi profeſsion, que no es otra,ſino fauorecer a los deſualidos, meneſteroſos. Mirole el cabrero,y como vio a don Quixote de tan mal pelage, y catadura, admiroſe, y preguntó al barbero , que cerca de ſi tenia: Señor, quien es eſte hombre que tal talle tiene , y de tal manera habla? Quien ha de ſer , reſpondio el barbero , ſino el famoſo cauallero don Quixote de la Mancha, desfazedor de agrauios , endereçador de turtos, el amparador de las donzellas , el aſſombro de los Gigantes, y vencedor de las batallas. Eſſo me ſemeja , reſpondio el cabrero , a lo que ſe lee en los libros de caualleros andantes , que hazian todo eſſo que de eſte hombre vueſtra merced dize : pueſto que para mi tengo, o que vueſtra merced ſe burla, o que eſte gentil hombre deue de tener vazios los apoſentos de la cabeça . Soys vn grandiſsimo vellaco , dixo a eſta ſazon don Quixote : y vos ſoys el vazio , y el menguado , que yo eſtoy mas llene que jamas lo eſtuuo la muy hideputa , puta que os pario , y diziendo , hablando arrebató de vn pan que junto a ſi tenia, y diocon el al cabrero en todo aquel roſtro , con tanta furia que le remachò las narizes : mas el cabrero que no ſabia de burlas ,viendo con quantas veras le maltratauan , ſin tener ningun reſpeto a la alhombra , ni a losmanteles , ni a todos aquellos que co miendo eſtauan , ſaltò ſobre don Quixote , y aſſiendole del cuello con entrambas manos , no dudara de ahogalle ,

pueda mas la de

otro encantador mejor intencionado , y para entonces os prometo mi fauor , y ayuda , como me obliga

[Ll6r] mi

[270v] *Quarta parte de don*

mi profeſsion,que no es otra,ſino de fauorecer a los deſualidos,y meneſteroſos. Mirole el cabrero, y como vio a don Quixote de tan mal pelage,y catadura,admiroſe, y preguntò al barbero,que cerca de ſi tenia : Señor, quiẽ es eſte hombre que tal talle tiene, y de tal manera habla? Quien ha de ſer , reſpondio el barbero , ſino **el famoſo dõ Quixote** de la Mancha,desfazedor de agrauios,endereçador de turtos,el **amparo de las donzellas**,el aſſombro de los gigantes,**y el vencedor** de las batallas. Eſſo me ſemeja, reſpõdio el cabrero,a lo q̃ ſe lee en los libros de caualleros andãtes, que hazian todo eſſo que de eſte hombre vueſtra merced dize : pueſto que para mi tengo, ó que vueſtra merced ſe burla , ò que eſte gentil hombre deue de tener vazios los apoſentos de la cabeça.Soys vn grandiſsimo vellaco , dixo a eſta ſazon don Qui-xote , y vos ſoys el vaçio,y el menguado,queyo eſtoy mas **lleno** que jamas lo eſtuuo la muy hideputa,puta que os pario,y **diziendo, y** hablando arrebatò de vn pan que junto a ſi tenia,y dio con el al cabrero **en todo el roſtro** , cõ tanta furia que le remachó las narizes : mas el cabrero que no ſabia de burlas,viendo con quantas veras le maltrataua,ſin tener **reſpeto** ala alhombra,ni a losmanteles, ni a todos aquellos que comiendo eſtauan, ſaltó ſobre don Quixote, y aſſiendole del cuello con entrambas manos,no dudara de ahogarle ,

Anterior Siguiente Buscar Imprimir Inicio Índice
UAM Ediciones

[309v] *Quarta parte de don*

ſi Sancho Pança no llegara en aquel pũto,y le aſiera por las eſpaldas,y diera con el encima de la meſa, quebrando platos, rompiendo taças, y derramando,y eſparziendo quanto en ella eſtaua. Don Quixote que ſe vio libre,acudio a ſubirſe ſobre el cabrero,el qual lleno de ſangre el roſtro,molido a cozes de Sancho, andaua buſcando agatas algun cuchillo de la meſa para hazer alguna ſanguinolẽta vengança:pero eſtoruauanſelo el Canonigo, y el cura,mas el barbero hizo de ſuerte que el cabrero cogio debaxo de ſi a don Quixote,ſobre el qual llouio tanto numero de moxicones,que del roſtro del pobre cauallero llouia tanta ſangre,como del ſuyo.Rebentauan de riſa el Canonigo,y el cura, ſaltauan los quadrilleros de gozo, çuçauan los vnos,y los otros, como hazen a los perros quã do en pendencia eſtan trauados,ſolo Sancho Pança ſe deſeſperaua, porq no ſe podia deſaſir de vn criado del Canonigo,que le eſtoruaua que a ſu amo no ayudaſſe. En reſolucion eſtando todos en regozijo,y fieſta, ſino los dos aporreantes que ſe carpian,oyeron el ſon de vna trompeta, tan triſte,que les hizo boluer los roſtros hãzia donde les parecio que ſonaua : pero el que mas ſe alborotò de oyrle fue don Quixote , el qual aunque eſtaua debaxo del cabrero,harto contra ſu voluutad , y mas que medianamente molido, le dixo: Hermano demonio,que no es poſsible que dexes de ſerlo,pues has tenido valor,y fuerças para ſujetar las mias,ruegote que hagamos treguas,no mas de por vna hora,porque el doloroſo ſon de aquella trõ-

[Qq5v] peta

ſi Sancho Pança no llegara en aquel

Qq 5[r] punto,

[309v] *Quarta parte de don*

punto,y le aſiera por las eſpaldas,y diera con el encima de la meſa, quebrantando platos , rompiendo taças, y derramando , y eſparziendo quanto en ella eſtaua. Don Quixote, que ſe vio libre, acudio a ſubirſe ſobre el cabrero , el qual lleno de ſangre el roſtro, molido a cozes de Sancho,andaua buſcando agatas algun cuchillo de la meſa para hazer alguna ſanguinolenta vengança: pero eſtoruauãſelo el Canonigo,y el cura,mas el barbero hizo de ſuerte que el cabrero cogio de baxo de ſi a don Quixote, ſobre el qual llouio tanto numero de moxicones, q delroſtro del pobre cauallero llouia tanta ſangre, como del ſuyo. Rebentauan de riſa el Canonigo, y el cura, ſaltauan los quadrilleros de gozo, çuçauan los vnos, y los otros, como hazẽ a los perros quando en pendencia eſtan trauados , ſolo Sancho Pança ſe deſeſperaua , porque no ſe podia deſaſir de vn criado de el Canonigo , que le eſtoruaua que a ſu amo no ayudaſſe. En reſolucion eſtando todos en regozijo , y fieſta , ſino los dos aporreantes que ſe carpian , oyeron el ſon de vna trompeta , tan triſte, que les hizo boluer los roſtros hãzia donde les parecio que ſonaua : pero el que mas ſe alborotò de oyrle fue don Quixote , el qual aunque eſtaua debaxo del cabrero , harto contra ſu voluntad , y mas que medianamente molido, le dixo : Hermano demonio, que no es poſsible que dexes de ſerlo,pues has tenido valor, y fuerças para ſujetar las mias, ruegote que hagamos treguas, no mas de por vna hora, porque el doloroſo ſon de aquella trom-

ſi Sancho Pança no llegara en aquel punto,y le aſiera por las eſpaldas,y diera con el encima de la meſa,**quebrando platos**, rompiendo taças,y derramando , y eſparciendo quanto en ella eſtaua. Don **Quixote** q ſe vio libre, acudio a ſubirſe ſobre el cabrero , el qual lleno de ſangre el roſtro, molido a cozes de Sancho , andaua buſcando a gatas algun cuchillo de la meſa para hazer alguna ſanguinolenta vengança: pero eſtoruaronſelo el Canonigo,y el Cura,mas el barbero hizo de ſuerte que el cabrero cogio de baxo de ſi a

[Ll6v] don

Quixote de la Mancha. 271[r]

don Quixote, ſobre el qual llouió tanto numero de moxicones , que del roſtro del pobre cauallero llouia tanta ſangre,como del ſuyo.Rebentauan de riſa el Canonigo, y el Cura, ſaltauan los quadrilleros de gozo,çuçauan los vnos , y los otros , como hazen a los perros quando en pendencia eſtan trauados,ſolo Sancho Pança ſe deſeſperaua , porque no ſe podia deſſaſsir de vn criado **del** Canonigo , que le eſtoruaua que a ſu amo no ayudaſſe. En reſolucion eſtando todos en regozijo , y fieſta , ſino los dos aporreantes que ſe carpian, oyeron el ſon de vna trompeta,tan triſte, que los hizo boluer los roſtros hãzia donde les parecio que ſonaua:pero el que mas ſe alborotò de oyrle fue don Quixote, el qual aunque eſtaua debaxo del cabrero,harto contra ſu voluntad,ymas que medianamente molido,le dixo:Hermano demonio,que no es poſsible que dexes de ſerlo,pues has tenido valor, y fuerças para ſujetar las mias, ruegote que hagamos treguas,no mas de por vna hora,porque el doloroſo ſon de aquella trom

Anterior Siguiente Buscar Imprimir Inicio Índice
UAM Ediciones

[310v] *Quarta parte de don*

de la andante caualleria: agora digo que veredes en la libertad de aquella buena ſeñora que alli và cautiua, ſi ſe han de eſtimar los caualleros andantes:y en diziẽdo eſto apreto los muslos a Rozinãte,porque eſpuelas no las tenia , y a todo galope, porque carrera tirada no ſe lee en toda eſta verdadera hiſtoria, q̃ jamas la dieſſe Rozinãte, ſe fue a encontrar con los diciplinantes:bien que fueran el ̃cura,y el Canonigo, y barbero a detenelle, mas no les fue poſsible, ni menos le detuuierõ las vozes que Sancho le daua,diziendo:A donde va ſeñor don Quixote,que demonios lleua en el pecho que le incitan a yr contra nueſtra Fé Catolica:aduierta mal aya yo,que aquella es proceſsion de diciplinantes,y que aquella Señora que lleuan ſobre la peana es la Imagen benditiſsima de la Virgen ſin manzilla:mire ſeñor lo que haze, que por eſta vez ſe puede dezir que no es lo que ſabe. Fatiguoſe en vano Sancho , porque ſu amo yua tan pueſto en llegar a los enſauanados,y en librar a la Señora enlutada,que no oyò palabra, y aunque la oyera no boluiera ſi el Rey ſe lo mandara. Llegò pues a la proceſsion,y parò a Rozinãte que ya lleuaua deſſeo de quietarſe vn poco,y con turbada,y ronca voz dixo: Voſotros, que quiça por no ſer buenos os encubris los roſtros, atẽded,y eſcuchad lo q̃ deziros quiero.Los primeros que ſe detuuieron fueron los que la imagen lleuauã,y vno de los quatro clerigos que cantauan las dedanias viendo la eſtraña catadura de dõ Quixote, la flaqueza de Rozinante,y otras circũſtancias de riſa que notó,

[Qq6v] y deſ-

de la andante caualleria: agora digo, que veredes

[Qq6r] en

[310v] *Quarta parte de don*

en la libertad de aquella buena ſeñora que alli va cautiua , ſi ſe han de eſtimar los caualleros andantes:y en diziendo eſto apretò fuertemenete los muſlos a Rozinante , porque eſpuelas no las tenia, y a todo galope , porque carrera tirada no ſe lee en toda eſta verdadera hiſtoria , que jamas la dieſſe Rozinante , ſe fue a encontrar con los diciplinantes: bien que fueran el Cura, y el Canonigo, y barbero a detenelle, mas no les fue poſsible, ni menos le detuuieron las vozes que Sancho daua, diziendole: Adonde va, ſeñor don Quixote , que demonios lleua en el pecho, que le incitan a yr contra nueſtra Fé Catholica : aduierta, mal aya yo, que aquella es proceſsion de diciplinantes , y que aquella Señora que lleuan ſobre la peana , es la Imagen benditiſsima de la Virgen ſin manzilla nueſtra Señora : mire ſeñor lo que haze , que por eſta vez ſe puede dezir, que no es lo que ſabe. Fatiguoſe en vano Sancho, porque ſu amo yua tan determinado , y pueſto en llegar a los enſauanados,y en librar a la Señora enlutada , q̃ no oyò palabra, y aunque laoyera no boluiera ſi el Rey ſe lo mandara. Llegó pues a la proceſsion , y parò a Rozinante , que ya lleuaua harto deſſeo de quietarſe vn poco, y con turbada, y ronca voz dixo: Voſotros, que por ventura por no ſer buenos os encubris los roſtros, atended,y eſcuchad lo que deziros quiero. Los primeros q̃ ſe detuuieron,fueron los que la Imagen lleuauan,y vno de los quatro clerigos que cantauan las Ledanias , viendo la eſtraña catadura de don Quixote , la flaqueza de Rozinante , y otras circuntancias de riſa que notò,

[Qq6v] y deſ-

de la andante ca -

ualleria : aora **digo** que veredes en la libertad de aquella buena ſeñora que alli va cautiua , ſi ſe han de eſtimar los caualleros andantes : y en diziendo eſto , **apretò los muſlos** a Rozinante , porque eſpuelas no las tenia, y atodo galope , porque carrera tirada no ſe lee en toda eſta verdadera hiſtoria , que jamas la dieſſe Rozinante,ſe fue a encontrar con los diciplinantes:bien que fueron el Cura, y el Canonigo , y barbero a detenerle, mas no les fue poſsible,ni menos le detuuieron las vozes que Sancho **le daua, diziendo**:A donde **va** ſeñor dõ Quixote, q̃ demonios lleua en el **pecho** q̃ le incitan a yr contra nr̃a Fe Catolica: **aduierta** mal aya yo , que aquella es proceſsion de diciplinantes , y que aquella Señora que lleuan ſobre la peana,es la imagen benditiſsima de **la Virgen ſin mãzilla**: mireſeñor lo que haze , que por eſta vez ſe puede **dezir** que no es lo que ſabe.Fatigoſe en vano Sancho,porque ſu amo yua **tan pueſto en llegar** a los enſauanados,y en librar a la Señora enlutada, q̃ no oyò palabra,y aunque la oyera no boluiera, ſi el Rey ſe lo mã dara.Llegò pues a la proceſsion,y parò a **Rozinante** que ya **lleuaua deſſeo** de quietarſe vn poco,y con turbada, y

[Ll7v] ronca

Quixote de la Mancha. 272[r]

ronca voz dixo: Voſotros, **que quiza por no ſer** buenos os encubris los roſtros,atended,y eſcuchad lo que deziros quiero. Los primeros que ſe **detuuieron** fueron los que la imagen lleuauan,y vno de losquatro clerigos que cantauan las Ledanias viendola eſtraña catadura de don Quixote,la flaqueza deRozinante,y otras circuſtancias de riſa que notõ,

Anterior Siguiente Buscar Imprimir Inicio Índice
UAM Ediciones

[311v] *Quarta parte de don*

que no le dieſſe otro palo,porque era vn pobre ca uallero encantado , que no auia hecho mal a nadie en todos los dias de ſu vida:mas lo que detuuo al villano no,fueron las vozes de Sancho , ſino el ver que don Quixote no bullia pie , ni mano , y aſsi creyendo que le auia muerto,con prieſſa ſe alço la tunica a la cinta,y dio a huyr por la campaña,como vn gamo:ya en eſto llegarõ todos los de la cõpañia de dõ Quixo adõde el eſtaua , mas los de la proceſsion q los vieron venir corriendo , y con ellos los quadrilleros con ſus balleſtas,temieron algun mal ſucelſo y hizienronſe todos vn remolino al rededor de la imagen,y alçados los capirores empuñando las diciplinas, y los clerigos los ciriales,eſperauan el aſſalto,con determinaciõ de defenderſe,y aun ofender ſi pudieſſen a ſus aco metedores:pero la fortuna lo hizo mejor que ſe penſaua, porque Sancho no hizo otra coſa que arrojarſe ſobre el cuerpo de ſu ſeñor , haziendo ſobre el el mas doloroſo,y riſueño llanto del mũdo,creyendo que eſtaua muerto.El cura fue conocido de otro cura que en la proceſsion venia,cuyo conocimiento puſo en ſoſsiego el concebido temor de los dos eſquadrones: el primer cura dio al ſegundo en dos razones cuenta de quien era dõ Quixote,y aſsi el como toda la turba đ los dicipli nantes fueron a ver ſi eſtaua muerto el pobre cauallero, y oyeron que Sancho Pança con lagrimas en los ojos dezia: O flor de la caualleria,que con ſolo vn garrotazo acabaſte la carrera de tus tan bien gaſtados años! O honra de tu linaje,honor,y gloria de toda laMancha,y aun de todo el mundo,

[Qq7v] el

que no le dieſſe otro palo , porque era vn pobre

[Qq7r] caua-

[311v] *Quarta parte de don*

cauallero encantado , que no auia hecho mal a nadie en todos los dias de ſu vida : mas lo que detuuo al villano , no fueron las vozes de Sancho , ſino el ver que don Quixote no bullia pie , ni mano, y aſsi creyendo que le auia muerto , con prieſſa ſe alçõ la tunica a la cinta, y dio a huyr por la campaña, como vn gamo. Ya en eſto llegaron todos los de la compañia de don Quixote adonde el eſtaua, y mas losde la proceſsion, que los vieron venir corriendo,y con ellos los quadrilleros con ſus balleſtas, temieron algun mal ſucelſo , y hizienronſe todos vn remolino al rededor de la imagen, y alçados los capirotes empuñando las diciplinas, y los clerigos los ciriales, eſperauan el aſſalto,con determinacion de defenderſe, y aun ofender ſi pudieſſen a ſus acometedores : pero la fortuna lo hizo mejor que ſe penſaua, porque Sancho Pança no hizo otra coſa, que arrojarſe ſobre el cuerpo de ſu ſeñor, haziendo ſobre el el mas doloroſo , y riſueño llanto del mundo, creyendo que eſtaua muerto. El cura fue conocido de otro cura que en la proceſsion venia, cuyo conocimiento puſo en ſoſsiego el concebido temor de los dos eſquadrones : el primer cura dio al ſegundo en dos razones cuenta de quien era don Quixote,y aſsi el como toda la turba de los diciplinantes fueron a ver ſi eſtaua muerto el pobre cauallero , y oyeron que Sancho Pança con lagrimas en los ojos dezia : O flor de la caualleria, que con ſolo vn garrotazo acabaſte la carrera de tus tan bien gaſtados años! O honra de tu linaje, honor, y gloria de toda laMancha, y aun de todo el mundo,

[272v] *Quarta parte de don*

que no le dieſſe otro palo, porque era vn pobre caualle-ro encantado , que no auia hecho mal a nadie en todos los dias de ſu vida:mas lo que detuuo al villano , no fueron las vozes de Sancho , ſino el ver que don Quixote no bullia pie,ni mano,y aſsi creyendo que le auia muerto,con prieſſa ſe alçõ la tunica a la cinta,y dio a huyr por la campaña , como vn **gamo : ya** en eſto llegaron todos los de lacompañia de don Quixote a donde el eſtaua , y mas los de la proceſsion **que** los vieron venir corriendo,y con ellos los quadrilleros con ſus balleſtas, temieron algun mal ſucelſo , y hizieronſe todos vn remolino al rededor de la imagen , y alçados los capirotes empuñando las diciplinas,y los clerigos los ciriales,eſperauan el aſſalto,con determinacion de defenderſe,y aun ofender ſi pudieſſen a ſus acometedores : pero la fortuna lo hizo mejor que ſe penſaua,porque **Sancho no hizo** otra **coſa** que arrojarſe ſobre el cuerpo de ſu ſeñor , haziendo ſobre el el mas doloroſo , y riſueño llanto del mundo creyendo que eſtaua muerto. El Cura fue conocido de otro Cura que en la proceſsion venia,cuyo conocimiẽto puſo en ſoſoſsiego el concebido temor de los dos eſquadrones:el primer Cura dio al ſegundo en dos razones cuenta de quien era don Quixote , y aſsi el como toda la turba de los diciplinantes fueron a ver ſi eſtaua muerto el pobrecauallero, y oyeron que Sancho Pança con lagrimas en los ojos dezia:O flor de la caualleria, que conſolo vn garrotazo acabaſte la carrera de tus tan bien gaſtados años. O honra de tu linage,honor, y gloria detoda laMancha, y aun de todo el mundo ,

Anterior Siguiente Buscar Imprimir Inicio Índice
UAM Ediciones

[312v] *Quarta parte de don*

cura le auiſaſſe el ſuceſſo de dõ Quixote, ſi ſanaua de ſu locura,o ſi proſeguia en ella:y cõ eſto tomò licẽcia para ſeguir ſu viaje:en fin todos ſe didiuierõ,y apartarõ,quedando ſolos el cura, y barbero, dõ **Quixote**, y Pãça,y el bueno de Rozinãte,q a todo lo q auia viſto eſtaua cõ tãta paciẽcia, como ſu amo.El boyero vnzio ſus bueyes,y acomodò a dõ Quixote ſobre vn haz de heno,y cõ ſu acoſtũbrada flema ſiguio el camino q el cura quiſo, y a cabo de ſeis dias llegarõ a la aldea de dõQuixote,adõde entrarõ en la mitad del dia q acerto a ſer Domingo, y la gente eſtaua toda en la plaça , por mitad de la qual atraueſſò el carro de dõQuixote. Acudieron todos a ver lo q en el carro venia , y quãdo conocierõ a ſu cõpatrioto, quedarõ marauillados,y vn muchacho acudio corriendo a dar las nueuas a ſu ama,y a ſu ſobrina, de que ſu tio,y ſu ſeñor venia, flaco,y amarillo,y tẽdido ſobre vn monton de heno,y ſobre vn carro de bueyes.Coſa de laſtima fue oyr los gritos que las dos buenas ſeñoras alçaron, las bofetadas que ſe **dieron**, las maldiciones que de nueuo echaron a los malditos libros de cauallerias,todo lo qual ſe renouõ quando vieron entrar a dõQuixote por ſus puertas.A las nueuas deſta venida de don Quixote, acudio la muger de Sãcho Pança,que ya auia ſabido que auia ydo con el ſiruiendole de eſcudero,y aſsi como vio a Sancho lo primero q le pregũto fue,q ſi venia bueno el aſno?Sãcho reſpõdio, q venia mejor q ſu amo. Gracias ſeã dadas a Dios,replicò ella, q tãto biẽ me ha hecho:pero cõtadme agora amigo q biẽ aueis ſacado de vueſtras eſcuderias? q ſaboyana me traeis?

[Qq8v] que

Cura le auiſaſſe el ſuceſſo de don Quixote,ſi ſanaua

[Qq8r] de

[312v] *Quarta parte de don*

de ſu locura, o ſi proſeguia en ella: y con eſto tomò licencia para ſeguir ſu viaje: en fin todos ſe diuidieron y apartaron,quedando ſolos el cura,y barbero, don Quixote,y Sancho Pança, y el bueno de Rozinante,que a todo lo que auia viſto eſtaua con tanta paciencia como ſu amo. El boyero vnzio ſus bueyes , y acomodò a don Quixote ſobre vn haz de heno, y cõ ſu acoſtumbrada flema ſiguio el camino q el cura quiſo,y a cabo de ſeys dias llegaron a la aldea de don Quixote, adonde entraron en la mitad del dia, que acerto a ſer Domingo, y la gente eſtaua toda en la plaça , por mitad de la qual atraueſſo el carro de don Quixote. Acudieron todos a ver lo que en el carro venia , y quando conocieron a ſu compatrioto, quedaron marauillados, y vn muchacho acudio corriendo a dar las nueuas a ſu ama, y a ſu ſobrina, de que ſu tio , y ſu ſeñor venia, flaco, y amarillo,y tendido ſobre vn monton de heno,y ſobre vn carro de bueyes. Coſa de laſtima fue oyr los gritos q las dos buenas ſeñoras alçaron, las bofetadas que ſe quieron, las maldiciones que de nueuo echaron a los malditos libros de cauallerias, todo lo qual ſe renouõ quando vieron entrar a don Quixote por ſus puertas. A las nueuas deſta venida de don Quixote , acudio la muger de Sancho Pança, que ya auia ſabido q auia ydo con el ſiruiendole de eſcudero,y aſsi como vio a Sancho,lo primero que le preguntò fue, que ſi venia bueno el aſno? Sancho reſpondio, que venia mejor q ſu amo. Gracias ſean dadas a Dios,replicõ ella, que tanto bien me ha hecho. Pero contadme agora, amigo, que bien aueys ſacado de vras eſcuderias? que ſaboyana me traeys

[Qq8v] a mi?

Cura le auiſaſſe el ſuceſſo de don Quixote , ſi ſanaua de ſu locura,ò ſi proſeguia en ella:y con eſto tomò licencia para ſeguir ſu viage : en fin todos ſe diuidierõ, y apartarõ,quedando ſolos el Cura,y barbero,**donQuixote,y Pãça**,y el bueno de Rozinante,q a todo lo q auia viſto eſtaua cõ tanta **paciẽcia**,como ſu amo. El boyero vnzio ſus bueyes , y acomodò a dõ Quixote ſobre vn haz de heno,y con ſu acoſtũbrada flema ſiguio el camino q el Cura quiſo,y a cabo de ſeys dias llegaron a la aldea de don Quixote, adõde entrarõ en la mitad del **dia q** acertò a ſer Domingo,y la gente eſtaua toda en la plaça, por mi

Mm[1r] tad

[273v] *Quarta parte de don*

tad de la qual atraueſsò el carro de dõ Quixote.Acudierõ todos a ver lo q en el carro venia, y quando conocieron a ſu cõpatrioto,quedaron marauillados, y vn mucha cho acudio corriendo a dar las nueuas a ſu ama,y a ſu ſobrina,de que ſu tio, y ſu ſeñor venia flaco,yamarillo , y tẽdido ſobre vn montõ de heno, y ſobre vn carro de bue yes. Coſa de laſtima fue oyr los gritos q las dos buenas ſeñoras alçaron,las bofetadas que **ſe dieron**,las maldiciones q de nueuo echaron a los malditos libros de caualle rias,todo lo qual ſe renouõ quando vieron entrar a don Quixote por ſus puertas. A las nueuas deſta venida de dõ Quixote,acudio la muger de Sancho Pança,q ya auia ſabido q auia ydo con el, ſiruiendole de eſcudero, y aſsi como vio a **Sancho** lo primero q le preguntó fue que ſi venia bueno el aſno?Sancho reſpondio,q venia mejor q ſu amo.Gracias ſean dadas a Dios, replicõ ella, q tanto bien me ha **hecho : pero** contadme agora, amigo, que bien aueys ſacado de vueſtras eſcuderias ? que ſaboyana me traeys

Anterior Siguiente Buscar Imprimir Inicio Índice
UAM Ediciones

LA EDICIÓN DE TRADUCCIONES MEDIEVALES EN LA EDAD DE ORO. TEXTOS E IMPRESOS DE LA MATERIA ARTÚRICA HISPÁNICA[1]

José Ramón Trujillo
(Universidad Autónoma de Madrid)

1. Introducción

El romanceamiento de textos en lenguas clásicas, griega y latina, o traducción vertical[2], es una constante significativa durante el período 1500-1680. A lo largo del siglo XVI, a las traducciones de los clásicos (Cicerón, Tácito, Marcial, Epicteto, Aristóteles)[3] se añade el esfuerzo de numerosos humanistas que se vuelven

[1] Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación HUM2006-06393, del Ministerio de Educación y Ciencia, Digitalización de la *Gran Enciclopedia Cervantina*, y de las actividades del grupo de investigación «Seminario de Filología Medieval y Renacentista» de la Universidad de Alcalá, CCG06-UAH/HUM-0680.

[2] Lore Terracini, «Unas calas en el concepto de traducción en el Siglo de Oro español», en *Actas del tercer Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, eds. A. Alonso González et al., Madrid: Arco Libros/Fundación Duques de Soria, 1996, págs. 939-54.

[3] El interés por los autores clásicos lleva a que algunos, como Tácito, se impriman sin cesar en los primeros treinta años del siglo XVII. Especialmente relevante será también la traducción de la *Poética* de Aristóteles por Alonso Ordóñez das Seijas y Tobar en 1626. *Vid*. Theodore S. Beardsley, *Hispano-classical Translations Printed between 1482 and 1699*, Pittsburgh: Duquesne University Press, 1970; «The Classics in Spain: The Sixteenth versus the Seventeenth Century», en *Studies in Honor of Gustavo Correa*, eds. Ch. B Faulhaber, Richard P. Kinkade y A. T. Perry, Potomac, Maryland: Scripta humanista, 1986, págs. 11-27; Beatriz Antón, «*Arcana dominationis nequaquam vulgo sunt efferenda*. El problema de la traducción de Tácito al romance en la España del Siglo de Oro», en *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LV, 1993, págs. 603-9.

Anterior Siguiente Buscar Imprimir Inicio Índice
UAM Ediciones

hacia otros textos morales, filosóficos y de espiritualidad y los traducen con el fin de difundirlos de manera efectiva a través de la imprenta. A ellos se suma la traducción de los textos religiosos, empezando por los Evangelios y terminando por la obra erasmista, como parte de un nuevo impulso evangelizador.

De manera habitual, el desconocimiento generalizado del griego[4] llevó a emplear textos intermedios latinos o, incluso, en otras lenguas romances[5]. En el caso del latín, las traducciones forman parte de un proceso complejo: permiten incorporar nuevos contenidos; conducen a elevar la lengua castellana hasta el nivel mismo de la lengua de partida; y son un recurso indispensable en la búsqueda del máximo número posible de lectores en el nuevo negocio editorial. En este último sentido, la traducción aporta un caudal esencial al conjunto de productos impresos, multiplicando el impacto en la lectura y configurando sus nuevos hábitos; en los sentidos anteriores, las traducciones refuerzan y enriquecen la cultura en castellano del momento con conceptos nuevos[6], «como sustitución del latín, al que no continúan, sino que expolian y traducen como para mejor prescindir de él»[7]. En síntesis,

> a imagen de lo que los romanos hicieron con la cultura de los griegos, los escritores piensan que la mejor manera de igualar las lenguas vulgares con las clásicas es transformar las obras de estas últimas en alimento: devorarlas, digerirlas, convertirlas en parte de la nueva lengua, que adquiere de esta forma una profundidad, elasticidad y resonancias inéditas. En definitiva, apropiarse del mundo clásico —ideas y recursos expresivos— a través de sus lenguas vulgares, pero transformarlo de forma tal que no recuerde su procedencia. Romancear, en este sentido, significa *servir manjares antiguos en nueva vajilla*; unos manjares que dotan de contenidos fundamentales a una cultura en su infancia.[8]

---

[4] Lo que conduce a tomarlo como sinónimo de incomprensible: «Todo esto para los labradores era *hablarles en griego* o jerigonza» (*Quijote*, II-XIX). Todas las citas (con disposición de título, parte, capítulo) del *Quijote* corresponden a la edición de Florencio Sevilla, Madrid: Sial, 2004, con prólogo de Antonio Rey Hazas.

[5] Julio César Santoyo (ed.), *Teoría y crítica de la traducción. Antología*, Bellaterra: Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1987, págs. 63-4.

[6] Garcilaso lo había expresado en sus justos términos en torno a treinta, aunque refiriéndose a la traducción desde cualquier lengua: «tengo por muy principal el beneficio que se hace a la lengua castellana en poner en ella cosas que merezcan ser leídas».

[7] Domingo Ynduráin, «La invención de una lengua clásica (Literatura vulgar y Renacimiento en España)», en *Edad de Oro*, I (1986), pág. 30.

[8] José Ramón Trujillo, «La traducción en Cervantes. Lengua literaria y conciencia de autoría», en *Edad de Oro*, XXIII (2004), págs. 176-7. Cfr. Guillermo Serés, *La traducción en Italia y España durantes el siglo XV*, Salamanca: Univ. de Salamanca, 1996.

UAM Ediciones

Las diferentes formas de imitación, desde la *traslatio* hasta la *allusio*, aun a pesar de los diferentes grados de pérdida o las deturpaciones en los trabajos concretos, incorporan, adaptan y difunden los principales elementos de la cultura clásica, lo que consigue ganar para ellos un público nuevo, al mismo tiempo que se nutre al castellano, que acabará convertido en una nueva lengua de cultura[9]. El complemento indispensable de este esfuerzo lo constituyen las autotraducciones, entre las que destacan las cuidadas de Antonio de Nebrija, y las que en sentido inverso sufren los textos castellanos con el fin de obtener el reconocimiento académico y su difusión intelectual en Europa[10].

Para los literatos del momento, como apunta Ruiz Casanova, los trujamanes «son, para unos, corruptores de la lengua castellana y deturpadores de las obras que traducen y, para otros, ingenuos dedicados a una tarea imposible»[11]. Sin embargo, mientras que la opinión general en la época parece muy negativa con la tarea de traducir, ésta resulta especialmente intensa, como se ha apuntado, y algunos escritores la consideran de gran valor e incluso la editan de forma conjunta con su propia obra, como en el caso señero de Fray Luis[12].

El fenómeno de las traducciones de textos en griego y latín que se apoyan en lenguas intermedias, especialmente las neolatinas, muestra la menor dificultad de acceso a los contenidos entre lenguas próximas. Este subtipo de traducción entre lenguas vulgares —denominada horizontal—, fue considerado inferior en esfuerzo y aportación a la lengua castellana en comparación con la vertical, como se ve en Cervantes cuando don Quijote asegura en el famoso episodio de la imprenta barcelonesa que

> el traduzir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira tapices flamencos por el revés, que, aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se veen con la lisura y tez de la haz; y el traduzir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye nada el que traslada de un papel en otro papel.

---

9 Domingo Ynduráin, *op. cit., passim.*

10 El caso del primer traductor inverso documentado es el del bibliotecario Vicente Mariner de Alagón, traductor incansable que tradujo al latín la Fábula de Faetón de Villamediana.

11 Francisco Ruiz Casanova, *Aproximación a una historia de la traducción en España, Madrid*, Cátedra, Madrid, 2000, pág. 251.

12 La publicación de los textos propios conjuntamente con las obras clásicas que se imitaban fue habitual. Transfería a aquellas la autoridad de estas y mostraba el interés humanístico y filológico del autor y del momento. Fray Luis va más allá y recoge en igualdad traducciones y versos de creación: sus «obrecillas» líricas componen una sola obra, como explica en su Dedicatoria: «Son tres las partes de este libro. En la una van las cosas que yo compuse mías. En las dos postreras, las que traduje de otras lenguas, de autores así profanos como sagrados». Fray Luis de León, *Poesía*, ed. J. F. Alcina, Cátedra: Madrid, 1987, pág. 65.

UAM Ediciones

> Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio de traduzir; porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trujesen. (*Quijote*, II-LXII)

No obstante, la definición que Covarrubias ofrece en su *Tesoro* —«bolver la sentencia de una lengua en otra, como traduzir de italiano o de francés algún libro en castellano»[13]— muestra a las claras, y a la vez que avisa contra las malas traducciones, la relevancia de las traducciones entre lenguas modernas en la segunda década del siglo XVII. La traducción horizontal y las *retraducciones*[14] serán una constante a lo largo del periodo, hasta el punto de convertirse en una fuente esencial en la constitución de un acervo cultural europeo moderno. La traducción en español-italiano en ambos sentidos[15] fue constante, por disfrutar esta lengua de una gran consideración cultural y debido a la estrecha relación entre España e Italia; también fue intensa, aunque menos, con el francés o el inglés. ¿Qué se traducía entonces de forma preferente? Como recuerda Rutherford,[16] el primer libro peninsular traducido al inglés fue *The Book of the Ordre of Chivalry* (1484?), por William Caxton y el concepto inglés de «clásico español» de los siglos XVI y XVII estaba compuesto por el corpus de los libros de caballerías, algunos religiosos y los de Antonio de Guevara:[17] más de 550 títulos vertidos,

[13] «Traduzir. Del verbo latino traduco, is, por llevar de un lado a otro alguna cosa o encaminarla […] En lengua latina tiene otras algunas sinificaciones analógicas, pero en la española sinifica el bolver la sentencia de una lengua en otra, como traduzir de italiano o de francés algún libro en castellano. Traducción. Esta mesma obra, y traductor, el autor della. Si esto no se haze con primor y prudencia, sabiendo igualmente las dos lenguas, y trasladando en algunas partes, no conforme a la letra, pero según el sentido, sería lo que dixo un hombre sabio y crítico, que aquello era verter, tomándolo en sinificación de derramar y echar a perder», Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Luis Sánchez, 1611. Cit. por Barcelona: Horta, 1943, págs. 739-40.

[14] Para la función de la retraducción, *vid*. José Ramón Trujillo, «Traducir lo distante. Retraducir lo cercano», en *El Trujamán*, CVC, Instituto Cervantes, 2000; en http://www.cvc.es/trujaman.htm (consulta 15-7-2008).

[15] Por ejemplo, el Tasso consiguió traspasar inmediatamente las fronteras. Juan Sedeño y Cairasco tradujeron la *Gerusalemme liberata*; Jáuregui la *Aminta*. *Vid*. Teresa Gil-Nicolás Valdés, «*Godofredo famoso* o la traducción de la *Gerusalemme liberata* de Bartolomé Cairasco de Figueroa», en *Fidus Interpres*. *Actas de las primeras jornadas nacionales de Historia de la Traducción* I, León: Universidad de León, 1987, págs. 306-15. Para la traducción de clásicos españoles hacia el italiano, *vid*. Franco Meregelli, *Presenza della letteratura spagnola in Italia*, Milán: Sansoni, 1974; Maria Grazia Profetti, «Tradurre per la scena: un prologo sui prologhi», en *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano* II, *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Florencia: Alinca, 1996; Nicolás Valdés, «La traductografía del barroco entre España e Italia», en *Trans*, núm. 8 (2004), págs. 169-75.

[16] John Rutherford, «La traducción y recepción de los clásicos españoles en lengua inglesa», en *Vasos Comunicantes*, 15 (2000), Madrid: ACEtt, págs. 36-43

[17] Por ejemplo, el *Oráculo manual* fue vertido a través del francés. VV.AA., *Baltasar Gracián: estado de la cuestión y perspectivas*, eds. A. Egido y M.ª C. Pina, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2001, págs. 168-9.

UAM Ediciones

a los que se añadirán más tarde la picaresca y el *Quijote*. En un contexto como el descrito, el predominio de la literatura de caballerías indica las preferencias de la lectura de evasión del momento en toda Europa, un hecho que empieza a recibir en la actualidad una atención específica encaminada a su conocimiento bibliográfico y editorial como tipo de edición permanente al «tratarse como textos inexistentes con anterioridad a la imprenta»[18]. Lo paradójico del caso es que este género editorial es fruto, en su origen, de la traducción desde el francés medieval de la materia de Bretaña, alguno de cuyos textos pervivió durante siglos como paradigma de la literatura de aventuras, en una transmisión jalonada por versiones y refundiciones. El mismo hecho de que el texto sea una traducción, convertido en el tópico de una traducción imaginaria desde otra lengua, constituirá uno de los más recurridos tanto en los libros de caballerías[19], cuanto en otros textos del momento, como los humanistas.

No disponemos de un estudio de conjunto de la tarea de la traducción durante el periodo 1472-1680[20] y resulta aventurado evaluar la incidencia de los distintos tipos y el papel que desempeñó la imprenta manual. Para Emilio Blanco, la existencia de un censo de traslaciones en los Siglos de Oro permitiría comprender por qué algunas se reeditan, mientras que otras se rehacen o se vuelven a traducir. Una comprensión que daría nueva luz a los procesos de transmisión del conocimiento en Europa, la recepción de las ideologías y la conformación de los públicos a través del patrimonio escrito. En el caso de las traducciones medievales, muchas perviven durante el final del siglo XV y a lo largo del XVI y se reeditan sin cesar, en ocasiones con actualizaciones mínimas, hasta conver-

---

[18] Víctor Infantes «La tipología de las forma editoriales», en *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*, eds. V. Infantes, F. López y J.F. Botrel, Madrid: Fundación Germán Sánchez Rupérez, 2003, pág. 45.

[19] M.ª Carmen Marín Pina, «El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles», *Actas del III Congreso de las AHLM (Salamanca, 1989)*, ed. M. de Toro, Salamanca: Biblioteca Española del s. XV, 1994, págs. 541-8. Javier Guijarro Ceballos, «Biblioteca imaginada: en la teoría y en la práctica de los libros de caballerías», en *El escrito en el siglo de Oro. Prácticas y representaciones*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1999, págs. 147-62.

[20] Para el estudio de la traducción aurisecular, *vid*. el trabajo clásico y parcial de Marcelino Menéndez Pelayo, *Biblioteca de Traductores Españoles*, en *Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo*, vols. 54-57, 1952-53. También, Francisco Ruiz Casanova, *op. cit*; Valentín García Yebra, *Traducción: historia y teoría*, Madrid: Gredos; Julio César Santoyo, *op. cit.*; «Aspectos de la reflexión traductora en el Siglo de Oro español», en *Historia de la traducción. Quince apuntes*, León: Universidad de León, 1987; Julio César Santoyo y Micaela Muñoz, *Traducción, Traducciones, Traductores. Ensayo de bibliografía española*, León: Universidad de León, 1987; Esperanza Seco Serrano, *Historia de las traducciones literarias del italiano al español durante el Siglo de Oro: Influencias*, Madrid: Univ. Complutense, 1985; Roxana Recio (ed.), *La traducción en España ss. XIV-XVI*, León: Univ. de León, 1995, pág. 163 y sigs.; Guillermo Serés, *op. cit.*; Lore Terracini, *op. cit.*, págs. 939-54; José Ramón Trujillo, *op. cit*. A pesar de la acumulación de trabajos desde que existen los estudios de Traducción e Interpretación, la tarea por realizar al respecto aún es ingente.

UAM Ediciones

tirse en *vulgatas*,[21] en convivencia natural con las traslaciones quinientistas de nuevo cuño. Si resulta difícil conocer la filiación de las traducciones verticales provenientes del Medievo y la razón de la necesidad de nuevas versiones, más oscura resulta la selva de traslación horizontal. El caso paradigmático, por su repercusión en el ámbito de imprenta en el siglo XVI, es el de la materia artúrica, cuya intrincada transmisión obliga a realizar un esfuerzo excepcional a la hora de realizar una edición crítica y de comprender la pervivencia de estas traducciones medievales entre los impresos renacentistas.

2. Entre Castilla y Portugal. Los textos

La materia de Bretaña gozó de una extraordinaria difusión en Francia, donde se compuso en verso y en francés un número significativo de obras, ligadas por su estilo y por los personajes, provenientes de las historias de comienzos del siglo XII sobre Arturo, el mítico caudillo bretón[22]. Entre ellas sobresalen los *romans* caballerescos escritos por Chrétien de Troyes[23] pensando en el auditorio de la corte de María de Champaña y la obra de Robert de Boron, que ciclificó las narraciones bajo un único título y las dotó de un fuerte sentido redentorista[24]. Desde el comienzo del siglo XIII, se pasó a prosificar el conjunto de aventuras, a redactar otras nuevas y a refundirlas con las anteriores y con las de tradición

[21] Blanco ejemplifica con las *Meditaciones, soliloquios, y manual del bienauenturado Sant Augustin*, que se reeditaron sin modificaciones diez veces entre 1509 y 1598, hasta la traducción de Pedro de Rivadeneyra. *Vid*. Emilio Blanco, «El castellano y las otras lenguas: la traducción», en *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*, eds. V. Infantes, F. López y J-F. Botrel, Madrid: Fundación Germán Sánchez Rupérez, 2003, págs.180-6.

[22] Wace, *Le Roman de Brut*, ed. Ivor Arnold, París: SATF, vol. I, 1938; vol. II, 1940. Para el estudio de las fuentes y el texto de Monmouth hay que remitirse a los tres volúmenes de Edmond Faral, *La legende arthurienne. Études et documents*, París: Champion, 1993.

[23] Para la extensa bibliografía sobre la materia, *vid*. Kelly (1976), Last y Barker (1981-83). Para los textos, además de las ediciones de finales del siglo XIX de Wendelin Förster (Halle, Niemeyer, 1884-1932), disponemos de las ediciones de CFMA realizadas a partir del manuscrito 794 BNP (*olim* Guiot): *Erec Enide*, ed. M. Roques (1955); *Cligés*, ed. A. Micha (1957); *Le Chevalier de la Charrette*, ed. M. Roques (1958); *Le Chevalier au Lion* (Yvain), ed. M. Roques (1960); *Perceval,* ed. F. Lecoy (1975), así como de diversas ediciones independientes de algunos *romans*, por ejemplo *Perceval*, ed. W. Roach, realizado a partir del ms. 12.576 de la Bibliotena Nacional de Francia (1956), e incluso versiones en línea, como http:www.stanford.edu/~patricia/roach0001.html. También disponemos de traducciones españolas de todas ellas: *Erec*, trad. Alvar, Cirlot y Rossell (1987); *Cligés*, trad. Rubio Tovar (1993), *Le Chevalier de la Charrette*, trad. Cuenca y G.ª Gual (1976); *Le Chevalier au Lion*, trad. I. de Riquer (1988); *Perceval*, trad. M. de Riquer (1989) y Lucía Megías (2000).

[24] Se estima que su actividad literaria se desarrolló entre 1121 y 1212 como fechas límite. Disponemos de la edición moderna de *Le Roman de L'Estoire dou Graal*, ed. W. Nitze, París: CFMA, 1927. Boron habla de «quatre partis», a las que añadiría una quinta, el *Merlín* según Köhler, cuando sabe que Chrétien está trabajando en el motivo del Grial. Tenemos constancia de tres ramas únicamente: 1)

popular. El abandono del verso, cuya recepción era fundamentalmente cortesana, refleja un cambio ideológico, que conduce a ordenar en prosa, más cercana a los textos legislativos o historiográficos, y con fórmulas bíblicas, como el Pentateuco, los ciclos siguientes[25]. Boron intenta dotar de coherencia al conjunto de aventuras artúricas. Esta idea se aplicó de nuevo a la hora de ordenar el vasto ciclo del denominado «pseudo-Map» o «Vulgata» en torno a 1215-1230, el más conocido y difundido. En él se narra de forma conjunta el adulterio de Lanzarote, la muerte de Arturo y el origen y la búsqueda del Grial, organizado en cinco ramas de extensión diversa,[26] en las que se entrelazan numerosas aventuras. Construir a partir de episodios dejados anteriormente en suspensión y poner en marcha otros que se desarrollarán más adelante, entremezclando unos y otros mediante un *ordo artificialis*,[27] constituye una verdadera renovación de las técnicas narrativas, basada en un doble principio de multiplicidad y de cohesión, que consigue pintar inmensos frescos con multitud de personajes y aventuras. Mientras Chrétien se conformaba con presentar las líneas de fuerza de sus *romans,* sin explicar los antecedentes y secuelas, los prosistas del siglo XIII, reescribieron los motivos ya conocidos anteriormente en forma de ciclo, con una estructura que se cerraba sobre sí misma, para integrar los diferentes materiales.

Dentro de la gran labor de rescate de los *romans* medievales realizada en el último cuarto del siglo XIX, Ulrich y Paris editaron en 1886 el manuscrito Huth, *Merlin*, sin conocer hasta qué punto era importante para el conocimiento de la evolución de la materia artúrica y su difusión en la Península Ibérica. Reinhardstöttner[28] puso en relación la existencia de este *Merlin* con la del ms. portugués 2594 de la Biblioteca Nacional de Viena, intuyendo que ambos pertenecían a

Le Roman de L'Estoire dou Graal, un relato del origen y del Grial; 2) *Merlín*, que adapta libremente como la *Vita Merlini* de Montmouth y completa el espacio temporal entre Joseph y el reino de Arturo; 3) *Perceval*, un texto no conservado que narra en prosa la aventura del Grial y la destrucción de Arturo por la traición de Mordred. Solo se conserva la primera parte y 502 versos de la segunda (ms. 200047.4 de la Biblioteca Nacional de Francia).

[25] Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*, Madrid: Cátedra, 1999, pág. 1466.

[26] Se compone, por este orden, de las siguientes ramas: 1) la *Estoire del Saint Graal*, una versión ampliada del *Joseph Arimathia* de Boron; 2) la *Estoire de Merlin*, una prosificación del *Merlín* de Boron ampliada con una continuación denominada *Suite*; 3) el *Lancelot*, una rama muy extensa en torno a las aventuras de Lanzarote, Galeut y Ginebra; 4) la *Queste del Saint Graal* (en adelante, *Queste*), una rama especial del Ciclo por su carácter religioso en que la búsqueda del Grial en la que Galaz, el caballero perfecto, toma el relevo a Perceval y Lanzarote; y 5) la *Mort le roi Artu*, en la que se narra el ocaso del reino.

[27] Ferdinand Lot, *Étude sur le Lancelot en prose*, París: Champion, 1918. Cito por la reimpresión de 1954, pág. 17.

[28] *A historia dos cavalleiros da Mesa Redonda e da Demanda do Santo Graall*, handschrift núm. 2594 der K. K. Hofbibliothek zu Wien, zum ersten male verööfftlicht von ed. K. von Reinhardstöttner, Berlín: Haack, 1887, págs. 582-6.

un corpus en prosa diferente del ya conocido, denominado *Vulgata*. Así lo vio Sommer[29] en 1907, que relacionó los textos portugueses y castellanos con los manuscritos franceses 112, 340 y 343 de la Biblioteca Nacional de París y con el *Tristan*. En paralelo, Pauphilet[30] estableció la relación entre el ms. 343 y el texto portugués. El nuevo ciclo tripartito —denominado pseudo-Boron, debido a que se atribuía a Robert de Boron una imposible autoría—, se encontraría compuesto por una *Estoire de Joseph d'Arimathie*, un *Merlin* y una *Queste del Saint Graal* compilada junto con una abreviación de la *Mort le roi Artu*[31]. Sin embargo, la dificultad de reconstruir el ciclo resultaba máxima, debido a los escasos manuscritos franceses que conservan su materia.

2.1. *La materia artúrica en el Occidente peninsular*

Las referencias a nombres y temas artúricos son muy tempranos en el Occidente peninsular. Arturo y sus caballeros dejan su primera huella en textos castellanos a finales del siglo XII, posiblemente a través de los trovadores que recorrieron las cortes europeas,[32] y los lectores del siglo XIV estuvieron familiarizados con los *romans* de la materia de Bretaña. Éstos llegaron en momentos distintos y a través de dos zonas geográficas diferenciadas: el noreste peninsular, por donde se introdujo el ciclo de la Vulgata; el noroeste, por donde lo hizo la Post-Vulgata. Para Bohigas:

---

[29] H. Oskar Sommer, «The Queste of the Holy Grail forming the third part of the trilogy indicated in the suite du Merlin Huth», en *Romania*, XXXVI (1907), págs. 369-402 y 543-90.

[30] Pauphilet, *op. cit.*, (1907), págs. 591-609.

[31] P. David, «Auguste Magne. A Demanda do Santo Graal», en *Bulletin des études portugaises et de l'Institut français au Portugal*, nouvelle série, x (1945), fasc. 1, págs. 235-9.

[32] Hook ha recogido en una sucesión de trabajos los primeros nombres artúricos documentados en la Península. D. Hook, «Domnus Artux: Arthurian Nomenclature in 13th-c. Burgos», en *Romance Philology*, XLIV (1990), págs. 162-4; *The Earliest Arthurian Names in Spain and Portugal*, St. Albans: Fontaine Notre Dame, 1991. Beceiro estudia su dispersión y señala su preponderancia occidental: Galicia, León y Castilla, País Vasco y Asturias. *Vid*. Isabel Beceiro, «Modas estéticas y relaciones exteriores: la difusión de los mitos artúricos en la corona de Castilla (siglo XIII-comienzos del siglo XIV)», en *Libros, lectores y bibliotecas en la España medieval*, 2007, págs. 245-85. Alvar ha puesto en relación poesía y materia de Bretaña. *Vid*. Carlos Alvar, «Poesía gallego-portuguesa y Materia de Bretaña: algunas hipótesis», en *O Cantar dos trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, ed. M. Brea, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, págs. 31-51. Lejeune y Pirot han incidido en las alusiones trovadorescas a Tristán, subrayando la relación con las cortes catalanas y occitanas. *Vid*. R. Lejeune, «L'Allusion à Tristan chez le troubadour Cercamon», en *Romania*, LXXXIII (1962), págs. 183-209; F. Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XIIe et XIIIe siècles*, Barcelona: Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 1972. Para una síntesis de la difusión peninsular de la materia de Bretaña, Alan Deyermond, «The lost genre of medieval Spanish literature», en *Hispanic Review*, 43 (1975), págs. 231-59; *Historia de la Literatura Española*, 1, Madrid: Ariel, 1973, págs. 279-81.

UAM Ediciones

> En España penetró, como era natural, esta literatura, cuyo fondo contrastaba no poco con el de las corrientes entonces en boga: la escuela erudita del Mester de Clerecía y la tradición épica, que encarnaban las obras de los juglares. Quizás esta profunda diferencia es la única causa que pueda explicar —junto con la precaria vida de la prosa en Portugal hasta principios del siglo XIV— el que hasta comienzos de este siglo no se tengan noticias ciertas de la existencia de textos del siglo bretón en una lengua peninsular.[33]

La materia de Bretaña puede clasificarse hoy, a la luz de los manuscritos conservados, en tres grandes ciclos que circularon por toda Europa Occidental: el exitoso *Tristán* y los dos puramente artúricos, la Vulgata y la Post-Vulgata[34]. Los tres ciclos se difundieron por la Península Ibérica y de casi todos conservamos testimonios de diferente naturaleza en gallego-portugués[35], castellano y catalán,[36] que ofrecen una imagen de la distinta recepción en cada zona [*vid*. Fig. árbol de transmisión en la Península]. Del ciclo del *Tristán*, conservamos traducciones al catalán y castellano y un fragmento gallego[37]. Entró con el resto de la materia artúrica y disfrutó de un gran éxito tanto en la Edad Media como en su andanza bajo el ropaje de libro de caballerías durante el siglo XVI, como refleja el impacto

---

[33] Pere Bohigas Balaguer, *Los textos españoles y gallego-portugueses de la Demanda del Santo Grial*, Madrid: Imprenta Clásica Española, Anejo VII de la RFE, 1925, pág. 9.

[34] Fanni Bogdanow, *The Romance of the Grail. A Study of the Structure and Genesis of a Thirteenth Century Arthurian Prose Romance*, Manchester y New York: Barness & Noble, 1966; Bogdanow, *La version Post-Vulgate de la Queste del Saint Graal et de la Mort Artu. Troisième partie du Roman du Graal*, Paris: Picard, SATF, vols. I, II, IV-1, 1991; vols. III, IV-2, 1993.

[35] En torno a la denominación «gallego-portugués», Menéndez Pidal, Diego Catalán y otros la emplean para aludir al estado de la lengua de los textos gallegos y portugueses, indistinguible hasta más allá del siglo XIV. Diego Catalán, «La Crónica geral de Espanha del conde don Pedro de Barcelos (1344) y los orígenes de la historiografía portuguesa. A propósito de las conclusiones de L. F. Lindley Cintra», en *Ibérida*, 2 (1959), págs. 11-101, especialmente 43-83. Algunos autores, como Lorenzo, se muestran en desacuerdo con su uso y prefieren distinguirlas: «resulta inadmisible cuando se aplica únicamente a los textos escritos en Galicia y en gallego. No debemos olvidar que en Galicia también se escribieron bastantes textos en la Edad Media, aunque muchos menos que en Portugal, y por eso tan impropio resulta decir que es gallego-portuguesa la Crónica del Conde D. Pedro», Lorenzo, *op. cit.*, pág. 97.

[36] Harvey L. Sharrer, *A critical bibliography of Hispanic Arthurian material. I. Texts: the prose romance cycles*, Londres: Grant & Cutler Ltd, 1977, págs. 17-23. Las primeras ediciones modernas, hoy obsoletas, son las de Adolfo Bonilla y San Martín, *Libros de caballerías. Primera Parte: Ciclo artúrico-Ciclo carolingio*, Madrid: Bailly-Bailliere, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, VI, 1907.

[37] El fragmento se conserva en el Archivo Histórico Nacional, legajo 1762, núm. 82. *Vid*. Pilar Lorenzo Gradín y José Antonio Souto Cabo, *Livro de Tristan e Livro de Merlin. Estudio, edición, notas e glosario*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro para la Investigación en Humanidades, 2001; José Luis Tomé Pensado, *Fragmento de un «Livro de Tristan» galaico-portugués*, Santiago de Compostela: CSIC, Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos, 1962; Santiago Gutiérrez García y Pilar Lorenzo, *A literatura artúrica en Galicia e Portugal na Idade Media*, Santiago de Compostela: Universidade, 2001, págs. 137-42. En catalán se conservan dos fragmentos del siglo XIV.

en otros textos y en el número de reediciones que se hicieron. Cuesta Torre[38] ha realizado la edición y el estudio sistemático de la versión castellana, deslindando las versión «gallego-portuguesa» del resto[39]. Del ciclo de la Vulgata conservamos una versión fragmentaria del *Lancelot Propre* en castellano[40], la *Questa del Sant Grasal* y dos fragmentos más en catalán del *Lançalot*[41]. El último ciclo, el de la Post-Vulgata, del que apenas perviven testimonios en francés, tuvo sin embargo un éxito especial en España, sobre todo gracias a la intervención de la imprenta. Al estudio de este ciclo dedicaremos las páginas siguientes.

Las versiones impresas castellanas y los manuscritos portugueses[42] descienden, como se ha explicado, de un original único —denominado [*Z*] por Bogdanow—. Se trata de una segunda redacción de la Post-Vulgata francesa de hacia 1240, que conserva una parte de los episodios del original, pero que reformula otros. La crítica ha juzgado adversamente la Post-Vulgata. Bohigas, el primero en evaluar desde la Península los textos hispánicos, sostiene «que la obra del Falso Borron, mediocre y decadente, es en su conjunto una versión especial del Ciclo», cuyo «carácter caballeresco no se compagina bien con el fondo religioso

---

[38] Considera que los mss. 22644 y 20262/19 de la Biblioteca Nacional de España son la fuente de la primera edición del *Tristán de Leonís*, Valladolid: Juan de Burgos, 1501, que se conserva en un ejemplar en la British Library, y ésta del resto de ediciones posteriores, cinco conservadas (*Libro del esforzado cavallero don Tristán de Leonís e de sus grandes fechos en armas*, Sevilla: Juan Cromberger, 1511 y 1528; *Libro de don Tristán de Leonís*, Sevilla: Juan Varela, 1525; *Corónica nuevamente enmendada y añadida de buen cavallero don Tristán de Leonís y del rey don Tristán de Leonís, su hijo*, Sevilla: Domenico de Robertis, 1534), dos de las que se guarda noticia (*La corónica de Don Tristán de Leonías en español*, Sevilla: Juan de Varela, 1520; *Libro del esforzado cavallero don Tristán de Leonís e de sus grandes fechos en armas*, Sevilla: Juan Cromberger, 1533) y algunos folios de una edición desconocida de un *Tristán de Leonís* de 1501 ó 1511. L. Cuesta Torre (ed.), *Tristán de Leonís*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999. Para el estudio de su traducción, *vid*. Luzdivina Cuesta Torre, *Estudio literario del Tristán de Leonís*, León: Universidad de León, Tesis doctoral, 1993; «Traducción o recreación: en torno a las versiones hispánicas del Tristán en prese», en *Livius*, 3 (1993), págs. 65-75.

[39] Luzdivina Cuesta Torre, «La transmisión textual de *Don Tristán de Leonís*», en *Revista de Literatura Medieval*, v (1993), págs. 63-93.

[40] *El segundo y tercero libro de don Lançarote del Lago*, ms. 9611 de la Biblioteca Nacional de España. Es una copia del siglo XVI de un ms. perdido fechado en 1414, con 335 fols. y la adición del traductor de los seis últimos capítulos. Edición moderna, *Lanzarote del Lago*, ed. H. L. Sharrer y A. Contreras, Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos, 2006. Para su recepción, *vid*. José Manuel Lucía Megías, «Notas sobre la recepción del Lanzarote español en el siglo XVI (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 9.611)», en *Verba Hispánica*, III (1994), págs. 83-96.

[41] Se trata de dos vestigios: dos folios de hacia 1350 y un folio de fines del siglo XIV. Vicent Martínez Pérez, *La versió catalana de la Queste del Saint Graal*, estudi i edició, Tesis doctoral, Alicante: Universidad de Alicante, 1993, 3 vols. Martínez edita el Codex ambrosianus I.79. Sup. de la Biblioteca Ambrosiana de Milán, datado en 1380, de la que había una edición anticuada de 1917. Se conserva una versión impresa de la *Mort Artu* (Vulgata) catalana adaptada por Gras, Barcelona, 1496.

[42] Los textos conservados y las diferentes ediciones modernas se encuentran recogidos y descritos en el capítulo 1.2. de este trabajo.

UAM Ediciones

de la obra». Considera que su trabajo se limita a intervenir en tres sentidos: 1) suprimir mucha materia para reducir el texto a tres partes; 2) sustituir la *Suite du Merlin* por otra inventada; y 3) *desfigurar* la Vulgata, introduciendo episodios caballerescos, que hacen el texto más novelesco, y reduciendo los aspectos religiosos[43]. Este carácter caballeresco de numerosos episodios interpolados ya había sido resaltado por Pauphilet[44] cuando demostró la prioridad de la Vulgata sobre la Post-Vulgata.

La estructura trimembre de la Post-Vulgata (*Josep Abarimatea*, *Merlín* y *La Demanda del Santo Grial*) se caracteriza por una mayor coherencia y el equilibrio en la extensión entre sus ramas. Para conseguirlo, el autor o autores omitieron el *Lanzarote*, la rama más extensa de la Vulgata, y fundieron en una sola la *Queste del saint Graal* y la *Mort Artu*, incluyendo algunas contaminaciones de un *Tristán en prose*. Las profundas modificaciones obradas en la Post-Vulgata consiguen eliminar la contradicción entre la *joie de vivre* cortés, por momentos pecaminosa, y el espíritu religioso de los pasajes del Grial, dotando al nuevo conjunto de una atmósfera crepuscular, cargada de fatalidad, de una orientación a las cabalgadas y los combates caballerescos y de un significado profundamente moral y didáctico. Mientras para el editor de la *Queste*,[45] este conjunto era un puro «amasijo» incoherente en comparación con las bellas páginas simbólicas de su antecesor, la nueva orientación pudo influir positivamente en la recepción peninsular posterior. A partir de la disposición similar de la materia en los textos hispánicos, la crítica coincide en que el original se debió de traducir a una de las lenguas hispánicas y de ésta se trasladó a la otra, transmitiéndose en copias manuscritas a lo largo del siglo XIV. La versión alcanzó una gran difusión en forma de impreso durante el siglo XVI[46]. Esta tesis del origen único queda re-

[43] Bohigas, *op. cit.*, pág. 14, juzga expresivamente que la labor del *remanieur* se reduce «a desfigurar algunas partes de la *Demanda*, dando cabida en ella a multitud de episodios caballerescos y hechos de armas –de invención muy socorrida, por cierto– en los que participaban numerosos caballeros, que juegan un papel más o menos importante en el ciclo de Tristán, pero que son completamente ajenos al ciclo Lanzarote-Grial, contenida en la Vulgata. La *Muerte de Artur* quedaba sumamente compendiada y reducida a la mínima expresión». Para el caso de las obras en catalán, parece que en la vía de penetración oriental se tuvo especial interés en el ciclo de la Vulgata.

[44] Albert Pauphilet, «*La quête du saint Graal* du ms. BNFr. 343», en *Romania*, XXXVI (1907), págs. 591-609.

[45] *La Queste del Saint Graal*, ed. A. Pauphilet, París: CFMA, Champion, 1984. [Reed. 1923; Trad. esp. C. Alvar, Madrid: Alianza, 1986].

[46] Para este aspecto aún son necesarios los trabajos clásicos de Bohigas, *op. cit.*; William J. Entwistle, *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, Londres: J. M. Dent-Nueva York: E. P. Dutton, 1925. [Reimps. Nueva York: Phaeton Press, 1975; Millwood, Nueva York: Kraus, 1975]; y María Rosa Lida de Malkiel: «Arthurian Literature in Spain and Portugal», en *Arthurian Literature in the Middle Ages: A Collaborative History*, ed. R. Sherman Loomis, Oxford: Clarendon Press, 1959, págs. 406-18. [Trad. «La literatura artúrica en España y Portugal», en *Estudios de Literatura*

UAM Ediciones

forzada porque el nombre del refundidor hispánico aparece en el *Libro de José Abarimatia* gallego-portugués y en los impresos de las *Demandas* castellanas.

Estos modelos ideológicos caballerescos —modelo también de fórmulas narrativas— intervendrán en la formación por las mismas fechas del *Amadís*, cuyo objetivo sería ese mismo auditorio, creciente en número con el tiempo. La transmisión peninsular fue adaptando los textos a sus nuevos contextos de recepción y el *Amadís* y los textos artúricos franceses volvieron a coincidir posteriormente en el momento de la caracterización y desarrollo de los libros de caballerías.

El original francés de la Post-Vulgata pervive sólo en fragmentos,[47] lo que ha llevado a Bogdanow a emplear los testimonios hispánicos en su reconstrucción. De hecho, conservamos testimonios de las tres ramas del ciclo en castellano y portugués, aunque son tardíos y —en algunos casos— fragmentarios, razones que han impedido hasta el momento dilucidar aspectos como cuál es la especificidad de unos y otros, o en qué lengua se tradujeron primero. En portugués conservamos la primera rama traducida de la *Estoire del Saint Graal* en el *Livro de José de Arimateia*[48]; de la segunda, un fragmento del *Libro de*

Española y Comparada, Buenos Aires: Eudeba, 1966, págs. 134-48.]. Para la bibliografía y una visión de conjunto, deben consultarse los trabajos de Sharrer, *op. cit*., 1977; y «Arthurian Literatur, Spanish and Portuguese», en *Dictionary of the Middle Ages*, ed. J. R. Strayer, Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1982; *Textos medievales de caballerías*, ed. J. M.ª Viña Liste, Madrid: Cátedra, 1993, págs. 13-71; Paloma Gracia, «El ciclo de la Post-Vulgata artúrica y sus versiones hispánicas», en *Voz y Letra*, VII, 1, págs. 5-15. Los exhaustivos trabajos de Bogdanow son imprescindibles para entender las relaciones entre los textos franceses de la Post-Vulgata y las versiones hispánicas, entre otros: «Essai de clasement des manuscrits de la Suite du Merlin», en *Romania*, LXXXI (1960), págs. 188-98; «The relationship of the Portuguese and Spanish *Demandas* to the extant french manuscripts of the Post-Vulgate *Queste del Saint Graal*», en *Bulletin of Hispanic Studies*, LII (1975), págs. 13-32; y «L'invention du texte, intertextualité et le problème de la transmission et de la classification de manuscrits: le cas des versions de la *Queste del saint Graal* Post-Vulgate et du *Tristan en prose*», en *Romania*, 111 (1990), págs. 247-53.

[47] Se trata de los manuscritos 112 BNP (S), livre IV, fols. 1-182, que incluye episodios del comienzo de la *Demanda*; 116 BNP (S1), que contiene parte del 112, aunque está más próximo a *V* que éste; 340 (N1) BNP, con episodios del final de la *Demanda*; el manuscrito 343 (N) BNP incluye dos episodios de la *MA*; el ms. Rawlinson D874 Bodleian (O) con algunos episodios mejor conservados de la *MA* que en N; el ms. Bodmer 105 de Ginebra (Bogdanow, 1976: 189-190), que contiene un final diferente de la *MA* de la que reflejan la *Demanda* y N1. Además, Longobardi ha localizado varios fragmentos: el S2 ASB, con los caps. 169-173 y 179-183 de *V* (suprimidos en *T*), el S3 ASB, con los caps. 508-509 de *V* ([283]-[284]), el S4 ASB, con los caps. 632-633 de *V* ([314]-[315]), más cercano a la *Demanda* que a la *Queste* de la Vulgata. V. Bogdanow, «The Post-vulgate *Mort Art* and the Textual Tradition of the Vulgate *Mort Artu*», en *Estudios románicos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega*, eds. J. Montoya Paredes y J. Paredes Núñez, Granada: Depto. de Filología Románica, Univ. de Granada, I, 1995, págs. 273-90; «A Hitherto Unkown Manuscript of the Post-Vulgate Roman du Graal», en *French Studies Bulletin*, XVI, págs. 4-6.

[48] *Liuro de Josep Abarimatia intetulado a primeira parte da demanda do santo Grial ata a presente idade nunca vista*, cód. 643 del Arquivo Nacional de la Torre do Tombo, Lisboa. Es una copia realizada (o encargada) en tiempos de Juan III de Portugal (1539 y 1543) por Manuel Álvares. En el fol. 311^{v} se

UAM Ediciones

Merlín;[49] y de la tercera rama, una versión completa datada entre 1425 y 1550 [en adelante *V*], que combina la *Queste del Saint Graal* y la *Mort Artu* y que, según Freire, «trata-se de uma cópia extremadamente modernizada em que os varios cópistas imtroduzem particularidades da língua do seu tempo»[50]. En castellano se conocen una versión fragmentaria albergada en un manuscrito religioso[51], el resumen contenido en el Libro de García de Salazar[52] y los impresos del *Merlín* [en adelante *Baladro*] y de la *Demanda* [en adelante *T* y *S*], que se analizan en el apartado 3.

2.2. *La transmisión de los textos y la prioridad en las traducciones*

Mientras que se ha llegado a un acuerdo acerca de la precedencia de la Vulgata sobre la Post-Vulgata y acerca de que ésta es el origen de las versiones peninsulares, la crítica ha debatido con vehemencia durante los últimos cien años el aspecto de la *prioridad* entre traducciones —es decir, el sentido de la retraducción en la Península—, sin llegar a una solución científica. La cuestión, muy relevante a la hora de diseñar un árbol de transmisión de textos y para conocer las vías de circulación y formación de la prosa peninsular, ha quedado en ocasiones lejos del debate científico y se ha visto contaminada por cuestiones extraliterarias. La viveza de la cuestión, que expresa el concepto de «combate nacional» en torno a la autoría de las obras literarias para una

encuentra el colofón en que se data la traducción del Ciclo: «Este liuro mamdou fazer João samches mestre escolla dastorga no quimto ano que o estudo de coimbra foy feito e no tempo do papa clememte que destroio a ordem del temple e fez O comçilio geral em viana e pos ho emtredito Em castela e neste ano se finou a Rainha dona Costamça em são fagumdo E casou o ymfante dom felipe com a filha de dom a[ffonso] ano de 13ljj Anos». Edición moderna: *The Portuguese Book of Joseph of Arimathea*, ed. H. Hare Cartes, Univ. North Carolina, Chapell Hill, 1967.

[49] Dos fragmentos de manuscrito en portugués, en gótica cursiva del siglo XIV, descubiertos por Soberanas. *Vid.* J. Amadeu, «La version galaïco-portugaise de la Suite du Merlin transcription du fragment du XIV^e^ siècle de la Bibliotèque de Catalogne, ms. 2424», en *Vox Romanica*, XXXVIII, págs. 174-93.

[50] *A historia dos cavalleiros da mesa redonda e da demanda do santo Graal*, ms. 2594 de la Oesterreichische Nationalbibliotek, Viena. Ediciones modernas: *A Demanda do Santo Graal*, ed. J. María Piel, completada por F. Nunes, Impremsa Universitária de Coimbra, s/d (1988?). [Reed. Lisboa: Impremsa Nacional-Casa da Moeda, 1995]. *A Demanda do Santo Graal*, ed. A. Magne, Río de Janeiro: Instituto Nacional do Libro, Ministério da Educação e Saude, 3 vols., 1944. Para la cita, Freires, 1995, pág. 12.

[51] *Josep Abarimatia*, *Merlín* y *Lanzarote* castellanos, tres fragmentos del ms. 1877 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, en un manuscrito en castellano del escriba Petrus Ortiz fechado en 1470 (fol. 301^r^), que fue objeto de los trabajos de Klobb y Pietsch.

[52] *Libro de las bienandanzas e fortunas* de Lope García de Salazar, ms. de la Real Academia de la Historia, 9-10-2/2100. Es una compilación de entre 1471 y 1476, del que se guarda una copia de 1492 de Cristóbal de Mieres. Es un conjunto de cuatro fragmentos resumidos. Edición moderna: *The Legendary History of Britain in Lope García de Salazar´s 'Libro de las bienandanzas y fortuna'*, ed. H. L. Sharrer, Filadelfia: Philadelphia University Press, 1979.

UAM Ediciones

parte de la crítica,[53] llega hasta tiempos recientes, en los que Castro[54] habla en términos militares de otros críticos: Baist como el «campeão castelhano» y Rodrigues Lapa como del lusitano. El fervor del debate encuentra paralelismos en la defensa de la autoría del *Amadís* por Vasco de Lobeira[55]. Al respecto de la materia de Bretaña, Bohigas dejó escrita la templada opinión de que «La predisposición de un pueblo para hacerse suya una literatura, en el caso actual, es una prueba que no puede utilizarse con gran eficacia». A continuación mencionaremos de forma sucinta las tres tesis fundamentales.

La línea lusista ha defendido que el texto francés se tradujo primero al portugués y, posteriormente, al castellano desde el portugués. Tempranamente, cuando aún no se conocían en profundidad los textos, Carolina de Michaëlis[56] propuso la prioridad portuguesa, seguida en el comienzo del siglo XX por Menéndez Pelayo[57], Klob[58] y J. J. Nunes[59]. Rodrigues Lapa[60] defendió la prioridad

---

[53] Se registran numerosos ejemplos de este sentimiento de combate, especialmente desde el lado portugués, incluso con descalificaciones personales. Cuando Gottfried Baist («Der portugesische Josef von Arimathia», en *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXXI [1907], págs. 605-7) pone en duda las palabras de Manuel Alvares de la «Dedicatória do manuscrito da Torre do Tombo», el dialectólogo Leite de Vasconcelos, fundador de la *Revista Lusitana,* escribe en su ejemplar con lápiz junto a la firma de Baist: «Vá escrever para o Diablo que o leve!». *Vid*. Ivo Castro, *op. cit*., 1979, pág. 174. Del mismo modo, la emoción vibrante de algunos críticos refleja su impaciencia en los avances que transcriben: «Não resisto a falar já dele...» Castro, «Sobre a data da introdução na Península Ibérica do ciclo arturiano da Post-Vulgata», *Boletim de Filologia*, 28 (1983), pág. 93.

[54] Ivo Castro, *op. cit*., 1983, págs. 81-98. Especialmente, pág. 83.

[55] «En muchas ocasiones, el debate sobre estos problemas parece un enfrentamiento "extraliterario" entre los defensores de unas tesis apriorísticas, en las que están en juego los sentimientos "patrióticos" (?) de sus defensores, como ha sucedido entre algunos partidarios de la tesis portuguesa frente a la castellana», Juan Manuel Cacho Blecua, 1987, pág. 57.

[56] Carolina Michaëlis de Vasconcellos y Theóphilo Braga, «Geschichte der portugiesischen Litteratur», en *Gröber*, 1897, págs. 129-382. Considera que la corte de Afonso III, debido a su relación con Francia, pudo ser el lugar de entrada en torno a 1238-1245.

[57] Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela. Tomo I: Introducción. Tratado histórico sobre la primitiva novela española*, Madrid: Bailly/Bailliere e Hijos [Nueva Biblioteca de Autores Españoles, I], 1905, págs. CLIX-CLXXXIV.

[58] Realizó el cotejo entre el *Baladro*, la *Suite* y el fragmento salmantino. *Vid*. O. Klob, «Beiträge zur Kenntnis der Spanischen und Portugiesischen Gral-Litteratur», *Zeitschrift für Roman Philologie* XXVI, 1902, págs. 196-8 y 200-1.

[59] José Joaquim Nunes, «Textos antigos portugueses», en *Revista Lusitana*, 11 (1908), págs. 210-37.

[60] Manuel Rodrigues Lapa, *A «Demanda do Santo Graal». Prioridade do texto português, A Língua Portuguesa I*, 1929-1930, págs. 266-79, 305-16; separata, Lisboa: Seara Nova, 1930. (Reed. en *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguêsa Medieval*, Río de Janeiro: Instituto Nacional do Libro, Ministério de Educação e Cultura, 1965, págs. 105-33; y en *Miscelanea de língua e literatura portuguesa medieval*, Coimbra: Acta Universitatis Coembrigensis, 1982, págs. 303-40); Augusto Magne, «A Demanda do Santo Graal», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, II, 1948, págs. 285-89. (Reimp. en *Miscelanea de língua e literatura portuguesa medieval*, Coimbra: Acta Universitatis Coembrigensis, 1982, págs. 355-63.) Se cita por esta última.

portuguesa apoyándose en una serie de errores de transcripción del texto castellano de la *Demanda* y afirmó, basándose en la reiteración de galicismos del texto portugués, que la obra pudo incluso traducirse en Francia por alguien del entorno del entonces conde de Boulogne. A partir de los años sesenta, nuevos artículos apoyan la prioridad portuguesa. Pickford[61] se manifestó próximo a las tesis de Lapa y contrario a los trabajos de Entwistle por ser «d'ordre littéraire» e ignorar las fuentes francesas. Planteó el cotejo de algunos nombres propios de los textos franceses, castellanos y portugueses, y dedujo que los tres textos están emparentados, aunque los portugueses se hallan más próximos —menos corruptos— de los franceses en varios casos, aunque «les noms propres à eux seuls ne preuvent pas la priorité de la version portugaise». Ivo Castro,[62] siguiendo la intuición de Rodrigues Lapa de que el rey Afonso III el Boloñés debió de tener contacto con la materia artúrica en su estadía en Francia, buscó el Joannes Bivas, traductor mencionado en la *Demanda* castellana[63], casi un siglo antes de la datación que aparece en el propio texto. Las indagaciones lo llevaron a encontrar varios Vivas, uno de los cuales, fray João Vivas del mosteiro de Chellas, que aparece en un texto de 1263, cumple con las condiciones de saber escribir en portugués y estar en contacto con las cortes de Sancho II y Afonso III. Esta teoría hace retroceder la traducción portuguesa de la Post-Vulgata a una tempranísima fecha en torno a 1240, es decir, en las mismas fechas en que se redactó el original francés, lo que resuelve la cuestión de la prioridad a favor de Portugal y convierte la fecha de 1314 en la de traducción desde el gallego-portugués al castellano, y no al revés como se venía creyendo hasta ahora, en el ámbito de Astorga. En la actualidad, la crítica cercana a las tesis portuguesas admite esta teoría sin más análisis, como es el caso de Lorenzo o de Miranda[64].

Por último, Fanni Bogdanow consideró en primer lugar un original leonés, aunque fue decantándose más tarde hacia la prioridad portuguesa. A lo largo

---

[61] C. E. Pickford, «La priorité de la version portugaise de la "Demanda do Santo Graal"», en *Bulletin Hispanique*, 63 (1961), págs. 211-16; *L'Evolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Âge*, París, 1960, págs. 94-109. Su trabajo adolece de no ser exhaustivo y de no tener en cuenta las fechas de los textos que compara. No puede considerarse una prueba equivalente la corrupción de un texto y un error de traducción.

[62] Ivo Castro, «Sobre a data da introdução na Península Ibérica do ciclo arturiano da Post-Vulgata», *Boletim de Filologia*, 28 (1983), págs. 81-98.

[63] Es subrayable que no hay referencias al nombre del traductor en la *Demanda* gallego-portuguesa; la mención tiene lugar en el *Josep* del siglo XVI. Carter considera que Vivas no era un creador, sino un «mysterious fourteenth-century friar-scribe», es decir, un simple copista que no intervino en el texto. *Vid*. Henry Hare Carter, *The Portuguese Book of Joseph of Arimathea*, Univ. North Carolina, Chapell Hill, 1967, pág. 37.

[64] *Vid*. José Carlos Ribeiro Miranda, *A Demanda do Santo Graal e o ciclo arturiano da Vulgata*, Porto: Granito, Editores e Livreiros, 1998, pág. 16. Ramón Lorenzo, «La interconexión de Castilla, Galicia y Portugal en la confección», en *Revista de Filología Románica*, 19 (2002), págs. 115-6.

de los años, analizó en notas algunas expresiones[65] —«o bem», «em car teudos»— que parecen más próximas en portugués al original francés, aunque no las considera pruebas concluyentes. En 1975 analizó las *Demandas*[66] en conjunto y descubrió que en algunos casos la castellana estaba más cerca del original, pero que en otros comete errores debido a la incomprensión del texto. Finalmente, el hecho de que la *Demanda* portuguesa conserve la mayor parte de los contenidos, frente a las lagunas de la castellana, condujo a Bogdanow a emplearlo en su reconstrucción de la Post-Vulgata[67].

La tesis de la traducción castellana ha contado también con el respaldo de diversos críticos y ha pasado por diversos momentos. Ya en 1897, Baist[68] consideraba que *El livro de José de Arimateia* portugués derivaba del castellano. Si Baist y Carolina de Michaëlis apostaban sin datos suficientes acerca de la prioridad de las versiones, Sommer[69] planteó por primera vez que los errores de traducción permitirían aportar datos a favor de un sentido u otro. En su temprano análisis de los textos encontró varios errores de traducción en el manuscrito portugués,[70] explicables a la luz del impreso toledano. A partir de su pormenorizada compa-

---

[65] Fanni Bogdanow, «Old Portuguese seer em car teudo and the Priority of the Portuguese Demanda do Santo Graal», en *Romance Philology*, XXVIII (1974-1975), págs. 48-51; «Old Portuguese o bem: A Note on the Text of the Portuguese Demanda do Santo Graal», en *Etudes offertes à Jules Horrent à l'occasion de son soixante anniversaire*, eds. J.-M. D'Heur y N. Cherubini, Lieja: GEDIT, 1980, págs. 27-32.

[66] Fanni Bogdanow, «The relationship of the Portuguese and Spanish Demandas to the extant French manuscripts of the Post-Vulgate Queste del Saint Graal», en *Bulletin of Hispanic Studies*, LII/1, 1975, págs. 13-32. Algunos ejemplos parecen claramente errores de comprensión: 'e el rey o ergueo e beijou e diselhe' *V* | 'y el rey leuantó la mano e bendixolo e díxole' *T* (fr.: 'et le baise'); 'e rey Carados tornou a sua companha, que fezeram tam gram gaanho do aver de rey Mars e dos Sansões, per que forom ricos em toda sa vida' *V* | 'y el rey Carides, quando se partió de Galaz, fuesse para su conpaña, que auían fecho atan gran daño en el auer del rey Mares y de los Sansones, por que fueron ricos para siempre jamás' *T* (fr. 'grant gaai[n]g'); 'este milagre foy metudo na see da Camaaloc en escrito' *V* | 'y este miraglo fue metido en escrito en la silla peligrosa de Camaloc' *T*. Bogdanow concluye finalmente «very probable that the first 'Iberian' version was Galician-Portuguese», pág. 31.

[67] Bogdanow, *op. cit.*, 1991 y 1993.

[68] Gottfried Baist, «Die spanische Literatur», en *G. Gröber*, *Gründris der Romanische Philologie*, II, 1897, pág. 383 y sigs. Fue el primero en señalar la insuficiencia de la lengua literaria gallego-portuguesa en el siglo XIII.

[69] Sommer, *op. cit.*, pág. 557.

[70] Sommer, en su cotejo de textos, subraya «some strange blunders noticeable in *P*». Anoto los fundamentales a continuación: 'cavallero descocia' *T*; 'cavaleiro destoria' *V* | 'en aquella demanda' *T*; 'aquella domaa' *V* | 'ante la joyosa guarda' *T*; 'ante a jnsoa grande' *V* (548) | 'la gran hystoria de Llayn' *T*; 'na grande storia do latin' *V* (562). Además, el pasaje en que habla el autor encierra para Sommer «two estraordinary blunders» (556): el cambio de orden entre 'latim' y 'frances'; y el caso de 'filosofía' *T*; 'a dijuimdade do filho sofría' *V*. Tras un análisis de los nombres propios (550), concluye que, especialmente los portugueses, «are so much disfigured; that is impossible to identify their bearers. Others may be recognised in *S* by the help of *P*, and *vice-versa*» (561); aunque destaca la inclusión en *V* del nombre de Amida, la hija del rey Pelés (546).

ración, deduce que el texto castellano está más próximo del francés, pero que «It will be the task of the future editor of the Portuguese *Demanda* to answer the question; Is the Portuguese text a direct translation to the French, or, from a Spanish original?». Sin poseer el texto portugués completo, pues citaba desde los textos de Reinhardstöttner[71], no se sintió capaz de contestar a esta cuestión de manera definitiva. Karl Pietsch fue el primer estudioso que abordó el estado de la lengua junto con los problemas de traducción, para dilucidar el problema. Su primera impresión[72] de que los leonesismos y portuguesismos apoyaban el sentido Portugal-Castilla varió radicalmente con el tiempo. Al preparar la edición de los fragmentos del Grial[73], desvió su atención desde la materia hacia un profundo estudio lingüístico y estilístico,[74] ya que «I was interested in the Spanish text as such, not as a Grailtext. I have expended most time and effort upon lexicographical and grammatical interpretation». El análisis minucioso del texto lo llevó a la conclusión de que se trata de un texto castellano muy occidentalizado, debido al sustrato leonés del original observable en otras obras[75] en la época, y a establecer la prioridad del texto castellano sobre el portugués: «*O* (the common source) was written in a mixed language. The fundamental basis was Castilian, with which existed a strong infusion of Portuguese-Galician and Leonese elements. The merit of pointing out such a mixed language belongs to Menéndez Pidal»[76].

Steiner[77] recoge esta tesis de Pietsch de que la lengua debió de ser castellana, aunque muy contaminada por este «sabor» leonés y gallego-portugués.

[71] Reinhardstoëttner, *op. cit*., 1887.

[72] Karl Pietsch, «Concerning Ms. 2-G-5 of the palace Library at Madrid», en *Modern Philology*, XI (1913-14), págs. 1-18; «On the language of the Spanish Grail Fragments», en *Modern Philology*, vol. XIII, núms. 7 y 11, Chicago, 1915-16, págs. 369-78 y 625-46.

[73] Hoy ms. 1822 BUS. *Vid*. Karl Pietsch, *Spanish Grail Fragments. El Libro de Josep Abarimatia. La Estoria de Merlin. Lançarote, vol. I: Texts*, Chicago, Illinois: The University of Chicago Press, 1924; vol. II: *Commentary*, íd., 1925. Especialmente, 1924, págs. XXXVI-XXXVII. Los estudiosos lusistas han criticado reiteradamente que Pietsch, tras su análisis en profundidad del texto, se deslizara paulatinamente desde una opinión a favor de la prioridad portuguesa (*op. cit*., 1913-14; 1915-16) hacia la tesis contraria.

[74] Pietsch encuentra algunos errores incontestables de traducción del *Josep* gallego-portugués, que no se encuentran en el castellano y parecen derivar de éste: '*sella*'> 'silla' *S*; 'cadeira' *To* | '*amonestee*'> 'demandada' (por *demudada) *S*; 'pedida' *To* | *'coleice'*> 'colgadiça' *T*; 'toladiça' *V.*

[75] García Blanco y Fernández Llera afirman que entre 1260 y 1275, momento en que se traduce el *Fuero Juzgo* a un castellano fuertemente contaminado por el leonés, el castellano empleado en la zona occidental se encuentra muy influido por el gallego. *Vid*. García Blanco, *Dialectalismos leoneses de un códice del Fuero Juzgo*, Salamanca, 1927; *Vid*. Fernández Llera, *Gramática y vocabulario del Fuero Juzgo*, Madrid, 1929. Lapesa sostiene que a partir de 1275, debido a la redacción jurídica alfonsí, la influencia del leonés decaerá paulatinamente, aunque sigue existiendo en textos como el poema «Elena y María». *Vid*. Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid: Gredos, 1942, págs. 246-47. Para un estudio de conjunto del leonés del siglo XIII, *vid*. E. Staff, *Étude sur l'ancien dialecte léonais*, Upsala, 1907.

[76] Para estas citas, Piestch, *op. cit*., 1924, págs. X y XVI.

[77] Roger J. Steiner, «Domaa/Demanda and the Priority of the Portuguese Demanda», en *Modern Philology*, 64/1 (1966), págs. 64-7.

UAM Ediciones

Castro[78] realizó una dura crítica de esta edición de Pietsch y lo acusó de aplicar apriorísticamente su tesis de una lengua mixta de base castellana con interferencias occidentales, y a inclinar sus lecciones siempre a favor del leonés en lugar de hacia el portugués, reconstruyendo *ope codicum* y *ope ingenii* varios pasajes, es decir, falseando el resultado final. Sin embargo, los ejemplos aducidos por Castro, basados esencialmente en la comparación de los manuscritos gallego-portugués y castellano del *Josep Abarimatia*, aun siendo claros, no son concluyentes a favor de ninguna de las posiciones, por lo que no sirven para realizar un *stemma*.

Bohigas Balaguer, en su síntesis sobre el estado de la materia de Bretaña en la Península,[79] cotejó los textos editados por Sommer en 1907 en busca de indicios en uno u otro sentido. Junto a los casos inobjetables a favor de la tesis castellana aportados por Pietsch, encontró algunos otros que serían favorables a la prioridad portuguesa;[80] pero, según su opinión, sería natural que, debido al origen astorgano de la copia, «nos ofrezcan elementos comunes al gallego-portugués» (pág. 91). Desde este análisis interno, su conclusión es que

> No damos como absolutamente evidente la prioridad de la versión española sobre la gallego-portuguesa, aun cuando encontramos mayor número de probabilidades a favor de la primera. Éstas se fundan, más que en lo que dice el colofón del Josep de Lisboa, en algunas lecciones erróneas del texto portugués. (pág. 94)

En 1933 Bohigas[81] admitirá, en su recensión del trabajo de Rodrigues Lapa, algunos de los argumentos del portugués, pero mantendrá, aun con su prudencia habitual, la prioridad del *José de Arimatea* castellano y que la versión encargada por Juan Sánchez en Astorga es el origen.

Por su parte, Entwistle[82] trabajó con el entorno literario y la recepción de las obras. Rastreó primero las referencias artúricas en textos del rey Alfonso X el Sabio y posteriormente en otros textos castellanos. Analizó los rastros literarios

---

[78] Ivo Castro, «Karl Pietsch e a sua edição dos Spanish Grail Fragments», en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española, Cáceres*, eds. M. Ariza, A. Salvador y A. Viudas, Madrid: Arco Libros, págs. 1123-9. Castro (pág. 1128) sugiere que, en lugar de destruir las estatuas del ejemplo que propone Bohigas mediante una guija, debería entenderse el original como un '*aigle de clus*' (un estilete) con el que herir a las imágenes, por lo que la lección 'agulha' sería más cercana al francés.

[79] Bohigas, *op. cit.*, 1925, págs. 81-94.

[80] Entre ellas, el uso anticuado de 'echaronse a prezes', equivocado: 'se deitava a servir a nosso senhor' *To* / 'e desseava servir a Dios' *S*; el cambio de 'serão' *V,* por 'sazom' *T*; y, especialmente la confusión de *'si prist une aigle'*>'tomó una guyja' *S*; 'tomou hua agulha' *To*.

[81] Pere Bohigas Balaguer, «M. Rodrigues Lapa, A "Demanda do Santo Graal". Prioridade do texto português, Lisboa, 1930», en *Revista de Filología Española*, xx (1933), págs. 180-5.

[82] Entwistle, *op. cit.*, págs. 6-24, 121-6, 163-81. Se cita por la edición londinense.

UAM Ediciones

e historiográficos[83] y, basándose entre otros motivos en la inexistencia de una prosa literaria gallego-portuguesa en la época y en la capacidad de recepción de varias cortes castellanas de la materia de Bretaña, coincidió con la tesis de Pietsch de que el texto fue traducido primero al castellano:

> To the reign and patronage of Sancho IV, and to a date about 1291, we would assign the translation of the trilogy into Castilian by Fray Juan Bivas. To D. Juan Manuel, perhaps, to some retainer of Alfonso XI. or Maestre Antonio himself, to a contemporary of Ayala, and to later writers from the reign of Juan II. to that of Carlos Quinto, we attribute redactions of the Profecias, and so of the hole work. Two books of thi trilogy, and probably all three, were turned from Bivas' version into Portuguese during the fourtheenth century, and both survive in a relatively primitive form; but on the numerous and drastic Castilian revisions, it is clear from the indifference of the Profecias that the Portuguese texts exerted no influence.[84]

Fernando Gómez Redondo, en su exhaustivo análisis de las vías de la formación de la prosa peninsular, coincide en señalar la necesidad de una recepción, que encuentra en el entorno del molinismo:

> Las distintas redacciones de este conjunto de obras se llevaron a cabo en las primeras décadas del siglo XIV, a fin de satisfacer una creciente demanda de un incipiente núcleo de receptores a los que interesaba mostrar las especiales formas de la «cortesía nobiliaria» contenidas en estos textos, como parte esencial de la construcción de la identidad de un grupo social que no debería de estar muy lejos de los entramados cortesanos presididos primero por doña María, después por su nieto Alfonso XI.[85] (Gómez Redondo 1999: 1475-1476)

La tercera posibilidad de una vía leonesa, ha contado también con defensores relevantes. Partiendo de los trabajos anteriores, Lida de Malkiel[86] hizo hincapié en el papel intermedio de León: «A passage in *Josep Abarimatia*, which mentions the Leonese town of Astorga, and stresses occurrences of equal concern to

---

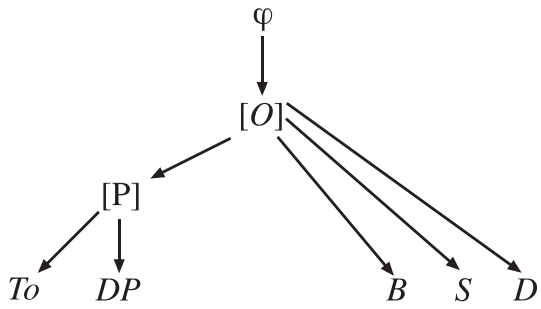
[83] Se estima que la *Gran Conquista de Ultramar* se realiza más o menos por las mismas fechas en la corte de Sancho IV (un manuscrito nombra a Alfonso X y otro a Sancho IV como promotores), con interpolaciones posteriores. *Vid*. R. P. Kinkade, «Sancho IV: puente literario entre Alfonso el Sabio y Juan Manuel», en *PMLA*, LXXXVII (1972), págs. 1039-51.

[84] Entwistle, *op. cit*., pág. 181.

[85] Gómez Redondo, *op. cit.,* (1999), págs. 1475-6.

[86] María Rosa Lida de Malkiel: «Arthurian Literature in Spain and Portugal», en *Arthurian Literature in the Middle Ages: A Collaborative History*, ed. R. Sherman Loomis, Oxford: Clarendon Press, 1959, págs. 406-18. [Trad. «La literatura artúrica en España y Portugal», en *Estudios de Literatura Española y Comparada*, Buenos Aires: Eudeba, 1966, págs. 134-48].

Portugal and Castile, suits the cultural and political role of León, and matches the dialectal flavour os Pietsch's fragments». Para Lida, la traducción tuvo como lugar de origen la frontera lingüística leonesa. También Lapesa[87] da por segura la redacción en leonés del original, aunque duda acerca de si estaba «mediatizada». Compara los occidentalismos del texto con los lusismos encontrados en la *Estoria del rey Gillelme*, la de *Otas de Roma*, los del *Poema de Alfonso Onceno* y el *Libro de miseria de omne*. En los últimos años, García de Lucas[88], bajo la dirección del profesor Carlos Alvar, ha reeditado los fragmentos artúricos manuscritos y ha vuelto a proponer una autoría leonesa radicada en Astorga. Según García de Lucas, una obra de la magnitud de la Post-Vulgata debería compilarse y traducirse lentamente; basándose en el colofón de la copia del *Jose Abarimatia* conservada y en las características del texto[89], propone para la traducción hispánica la década de los sesenta y el favorable entorno astorgano. Esta tesis —sostenida también sin pruebas fehacientes—, ofrece un árbol de transmisión muy diferente[90] de las propuestas anteriores, en el que los fragmentos son independientes de los textos impresos y de la *Demanda* portuguesa:



La *collatio* entre los textos gallego-portugueses y las ediciones castellanas realizadas en diversas ocasiones en forma de muestreo no arrojan datos con-

[87] Lapesa, *op. cit.*, pág. 255.

[88] César García de Lucas, *La materia de Bretaña del manuscrito 1877 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, tesis doctoral inédita, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997, págs. XXV-XXXIII.

[89] A los ejemplos de Pietsch añade, entre otros, el de la supresión en el *José* gallego-portugués de *'esponge'*. García de Lucas, *op. cit.*, pág. XLI.

[90] Textos castellano-leoneses: [*O*] Original; *D Demandas; B Baladros; S* ms. 1822; Textos portugueses: [*P*] original; *To Josep; DP Demanda*. Evidentemente, la prioridad portuguesa modifica el orden de este *stemma* intercambiando en él las posiciones de *[P]* y *[O]*. Si φ corresponde con el texto original francés, [*O*] corresponde con el denominado [Z] por Bogdanow.

UAM Ediciones

cluyentes. Hasta principios de este siglo, debido a su dificultad, no se habían cotejado de forma sistemática las *Demandas*, la *Queste* y la *Mort le roi Artu* y los fragmentos salmantinos. Al margen de los numerosos pequeños errores o cambios debidos al estilo, resultan apreciables lecciones divergentes en todos los textos.[91] Las lecciones convergentes y divergentes muestran de manera clara que los fragmentos del Grial salmantinos, a pesar de haber sufrido un proceso de *abbreviatio*, siguen de cerca al resto de testimonios peninsulares, hasta el punto de mostrar que no son autónomos y que descienden de un arquetipo común hispánico, no francés. Alternativamente está más próximo al castellano o al portugués, tal vez algo más cercano a este último, y presenta numerosos «occidentalismos». Como cabe esperar, los impresos difunden la versión más actualizada de los textos desde el punto de vista lingüístico; sin embargo, el texto portugués parece más alejado del francés en numerosos puntos. Del mismo modo, la supresión selectiva de diversos pasajes[92] y la alteración de los episodios religiosos y maravillosos en el impreso de la *Demanda del Sancto Grial* indican una significativa transformación ideológica que la diferencia de la traducción portuguesa y lo dota de autonomía[93]. A la luz de los diferentes estudios, y siempre pendiente de nuevos hallazgos, la figura siguiente representaría una imagen del árbol de transmisión de la materia artúrica (manuscritos e impresos) en la Península Ibérica, a partir de los testimonios conservados.

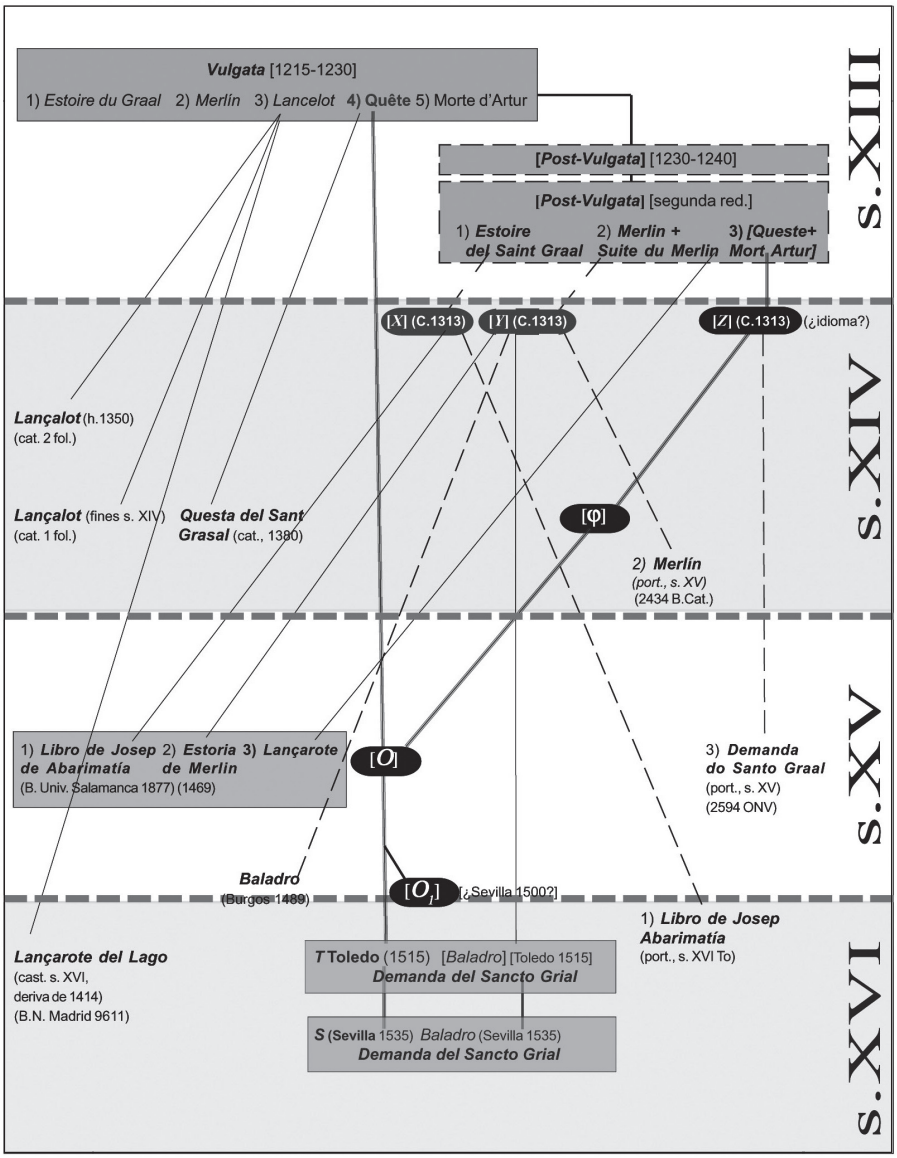
A pesar del esfuerzo realizado en el cotejo de los textos y de que existan pruebas a favor y en contra de ambas teorías, no es posible dilucidar científicamente la prioridad de una de las versiones ibéricas sobre las otras debido a que las pruebas no son concluyentes. Tampoco, por tanto, es posible fijar las fechas de introducción y traducción en la Península, más allá de las anotaciones de los propios textos o de la intuición. En general, los errores se han extraído de las confrontaciones realizadas entre el *Josep* del manuscrito salmantino y el gallego-portugués y de las *Demandas* peninsulares. El estado tardío y fragmentario de los textos castellanos —en ocasiones muy modernizados, como en los impresos—, así como el de las muy tardías copias portuguesas, obligan a tomar con mucha cautela cualquier conclusión para establecer la prioridad a partir de los errores descritos. Por otra parte, la deturpación, lagunas y errores de transmisión de

[91] Para la autonomía y la fidelidad entre las versiones en los textos castellanos y portugueses, *vid*. José Ramón Trujillo, *La versión castellana de la Demanda del Sancto Grial*, Madrid: Universidad Autónoma, 2004, págs. 97-136.

[92] Para un análisis detallado de las diferencias y omisiones en las materias castellana y portuguesa, *vid*. José Ramón Trujillo, *op. cit*., 2004, págs. 71-96.

[93] José Ramón Trujillo, «Magia y maravillas en la materia artúrica hispánica. Sueños, milagros y bestias en la *Demanda del Sancto Grial*», en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudiosa en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, eds. J. M. Lucía Megías y M.ª C. Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008, págs. 789-818.

UAM Ediciones



Árbol de transmisión de la materia artúrica peninsular

algunos pasajes no deben confundirse con el conjunto de errores debidos a la traducción, pues se trata de pruebas de muy distinta naturaleza.

Los datos historiográficos tampoco aportan pruebas sólidas. Sin embargo, en el afán por adelantar la traducción hasta 1240-1245, en el contexto de la corte del rey Afonso el Boloñés, la postura lusista más extrema ha obviado la *necesidad* de que exista una *voluntad de recepción* amplia capaz de entender y de disfrutar de una obra, de necesitar que ésta se adapte a un contexto diferente. Aun suponiendo que el traductor portugués dispusiera —casi antes de salir de las manos del copista— de la tardía segunda refundición apógrafa de la Post-Vulgata, arquetipo del que procederían los textos hispánicos en última instancia, la capacidad de la corte del conde de entender y hablar francés haría totalmente innecesaria la traducción de un producto por otra parte sentimentalmente relacionado con su estancia en Boulogne. Mucho menos de llevarlo a cabo en la propia Francia. La teoría de Rodrigues Lapa tampoco explica por qué el manuscrito que supuestamente llevaron consigo no fue el muy común y extendido de la Vulgata en esas fechas. En este sentido, resulta imprescindible tener presente el clarificador trabajo sobre la constitución de la prosa hispánica llevada a cabo por Fernando Gómez Redondo, partidario de retrasar la recepción de la traducción peninsular de la materia artúrica, quien concluye que «sólo puede suceder en la segunda o tercera década del siglo XIV, porque una cosa es que la materia artúrica sea conocida desde 1170 y absorbida, de modo fundamental, en las últimas décadas del siglo XIII, y otra que puedan cuajar las primeras traducciones en prosa en lenguas peninsulares»[94].

El esfuerzo de la crítica por reconstruir el supuesto original perdido y conocer el sentido entre lenguas de las traducciones peninsulares ha llevado a menospreciar el valor intrínseco de los textos conservados con respecto a otros ciclos y a perder de vista la función de estos textos dentro de sus sucesivos ámbitos de recepción, sus peculiaridades y la materia que transmitieron. La edición de los impresos artúricos junto con el *Amadís*, en el filo entre dos épocas, a finales del siglo XV y comienzos del XVI, dio nuevo aliento y nuevos lectores a unas traducciones provenientes de la Edad Media, al margen de su intrincada transmisión.

3. Entre dos épocas. Los impresos

> «Y también se atreverán a decir que es mentirosa la historia de Guarino Mezquino, y la de la Demanda del Santo Grial, y que son apócrifos los amores de don Tristán y la reina Iseo, como los de Ginebra y Lanzarote»[95]

De entre las múltiples versiones artúricas, el título que menciona en ocasiones Cervantes[96] y que pudieron leer sus coetáneos es, con seguridad, *La Demanda*

[94] Fernando Gómez Redondo, *op. cit.*, (1999), pág. 1545.

[95] *Quijote*, I-XLIX, pág. 309.

[96] Deturpado el nombre (Grial/Brial) ya por una errata, ya irónicamente, al sustituir la búsqueda del Santo Vaso por el de un faldón de seda, *Coloquio de los perros*, pág. 683.

del Sancto Grial con los maravillosos fechos de Lanzarote y de Galaz su fijo,[97] un infolio impreso en letra gótica libraria, que se compone de dos partes: un *Baladro del famossisimo profeta y nigromante Merlin con sus profecias*, perdido en la actualidad, y la *Demanda del Sancto Grial* propiamente dicha. Amputada en la transmisión el *José de Arimatea*,[98] la rama más problemática desde el punto de vista religioso, las otras dos ramas de la Post-Vulgata —*Merlín* y *Demanda*— centradas en la acción caballeresca, tuvieron una nueva época de difusión en el siglo XVI, gracias a su incorporación junto con los ciclos del *Tristán* y del *Amadís*, dentro del género editorial de los libros de caballerías, aunque no cabe descartar que el lector renacentista accediera a otros textos artúricos, manuscritos o impresos, hoy desconocidos[99].

3.1. *Los impresos castellanos del siglo XVI*

La segunda rama de la Post-Vulgata, además de en el manuscrito mencionado (fols. 282^{v}-296^{r}), se conserva con el mismo nombre de *Baladro del sabio Merlín* en dos versiones impresas, cuya materia y disposición difiere en parte. Se trata de dos impresos in folio castellanos —Burgos, 1498[100], Sevilla, 1535[101]— en

[97] *La Demanda del Sancto Grial: Con los marauillosos fechos de Lançarote y de Galaz su hijo*, Toledo: Juan de Villaquirán, 1515. Edición moderna: *La Demanda del Sancto Grial*, ed. J. R. Trujillo, *op. cit.*, 2004.

[98] El *Josep Abarimatea* de los textos medievales narra el origen del Grial, la intervención y prédicas de José de Arimatea y de su hijo Josefés, que es el primer obispo cristiano según el texto, entre otras historias, quizá porque la visión religiosa resultaba excesivamente heterodoxa para el siglo XVI, quizá porque el lector del momento ya esperaba acceder simplemente a un libro de caballerías, despojado de doctrina espiritual.

[99] De la misma opinión es Frontón: «sin minusvalorar el papel mediador de la refundición de Montalvo, ¿no pudieron los autores del XVI haber sido también influenciados por la lectura directa de los textos artúricos a su disposición –quizá más de los que hoy conservamos–?», Miguel Ángel Frontón, «La difusión del *Oliveros de Castilla*: apuntes para la historia editorial de una historia caballeresca», en *Dicenda. Cuadernos de Filologia Hispánica*, Madrid: UCM, 1989, pág. 41, n. 15.

[100] *El baladro del sabio Merlín con sus profecías*, Burgos: Juan de Burgos, 1498. Incunable castellano in folio. Existe una única copia en la Biblioteca Universitaria de Oviedo (R-33215). El final subraya las diferencias del texto hispánico con el texto de la *Suite du Merlin*, cuyo final es feliz (Sharrer, *op. cit.*, 1984:147-157). Bohigas sostiene que es el editor quien realiza las adiciones de Baudemagus y de las profecías, no el autor de la Post-Vulgata. Edición moderna: *El baladro del sabio Merlín según el texto de la edición de Burgos de 1498*, ed. P. Bohigas, Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 2.ª serie, 1957-62, 3 vols. *El baladro del sabio Merlín*, ed. I. Hernández y texto facsímil, Oviedo: Ediciones Trea, 1999.

[101] *El primero libro: El Baladro del famosíssimo profeta y nigromante Merlín con sus profecías*, Sevilla: s/e (Juan Varela de Salamanca), 1535. Impreso castellano in folio. Constituye la primera parte de *La Demanda del Sancto Grial*. Su materia sigue la del incunable de 1498, pero completa lagunas, elimina las intervenciones del editor al principio y al final, y añade algunas profecías acerca de la Historia de España, derivadas de un texto anterior, conservado en parte en castellano y en parte en catalán. Su análisis interno conduce a pensar en un origen común con otros textos de la Post-Vulgata. Mientras el traductor del Josep portugués lo considera la segunda parte del texto, el *Baladro* castellano forma

UAM Ediciones

los que probablemente los contemporáneos de Cervantes leyeron la historia de Merlín bajo la vestidura de un libro de caballerías, y en los que se han eliminado en parte los aspectos simbólicos y religiosos para potenciar la narratividad[102]. Ambos textos proceden de una misma fuente, y ésta comparte arquetipo con el fragmento manuscrito; sin embargo, los doscientos años transcurridos entre la introducción del arquetipo en la Península y los impresos quinientistas obligan a rechazar cualquier consideración basada en la fidelidad y a considerar éstos no como mera traducción, sino como una reelaboración que ha modificado profundamente el conjunto textual para adaptarlo a diversos ámbitos de recepción sucesivos. Así, aunque se conserven los caracteres de los personajes y el ambiente de moralidad y fatalidad del original francés, podemos entender como variaciones originales las influencias de la novela sentimental —especialmente en la leyenda de Anasteu—, la ira de Merlín, que transforma a la Dama del Lago en león para ahuyentar a Anchises, el final del propio nigromante y otras interpolaciones. Tenemos noticia, además, de que en 1515 se imprimió en Toledo, a cargo de Juan de Villaquirán, un desaparecido *Baladro,* que constituyó el *Libro primero de la Demanda del Sancto Grial*; y de que pudo imprimirse en 1500 otra *Demanda del santo Grial* de características similares.

El contenido de los *Baladros* impresos tiene como eje la vida de Merlín y su relación con el rey Uterpadragón y con el hijo de éste, el célebre rey Arturo. Merlín, «aquel francés encantador que dicen que fue hijo del diablo», en palabras de don Quijote[103], es el protagonista necesario de este entramado argumental, pues por una parte es motor directo de numerosas acciones y, por otra, el intermediario estructural entre el ámbito mágico y el caballeresco —aspecto éste que empleará satíricamente Cervantes—; entre el tiempo de la caballería cortesana y el tiempo del héroe perfecto que resolverá las maravillas del reino de Londres. Los procesos de refundición y transmisión manuscrita hacen de un argumento sencillo un elaborado trabajo, con algunas lagunas e incoherencias, que añaden oscuridad a varios pasajes y a las profecías.

Los impresos siguen la *Estoire de Merlin* de Boron, que comienza con la concepción demoníaca de Merlín: se narra la reunión de diablos, la búsqueda de Onqueveces de una mujer virtuosa en la que engendrarlo, sus primeros hechos y la conversión de Blaisen de consejero de la madre de Merlín en

---

la primera parte de la *Demanda*. Edición moderna: *El Baladro del sabio Merlín, primera parte de la Demanda del Sancto Grial. Libros de caballerías, I. Ciclo artúrico-Ciclo carolingio*, ed. A. Bonilla, NBAE, VI, Bailly-Baillière, 1907, págs. 3-162. Paloma Gracia ha anunciado que prepara una necesaria edición crítica.

[102] Para una visión general, *vid*. Pedro Cátedra y Jesús Rodríguez Velasco, *Creación y difusión de El baladro del sabio Merlín*, Salamanca: Semyr. Paloma Gracia, *Baladro del sabio Merlín. Guía de lectura*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.

[103] *Quijote*, II-XXIII.

UAM Ediciones

redactor del propio *Baladro*. La conversación entre Blaisen y el mago (cap. XIX) —en la que se anticipa el fin de Merlín, las aventuras de Lanzarote y el acabamiento de las aventuras del Grial— es una inserción hispánica que marca el tránsito entre la *Estoire de Merlin* y el inicio de la traslación de la *Suite du Merlin*. Esta *Suite* es un *Merlin* en prosa, que traslada empleando el recurso de la *abreviatio* una fuente francesa parecida a la materia del manuscrito Huth, que relata los primeros años del reinado de Arturo. Merlín se convierte en consejero real a partir del episodio de la Torre de Verenguer (Vortigern) y ayuda con su magia a Uterpadragón a concebir en Iguerna, la mujer de su enemigo, a Artur. Cuando éste nace, Merlín se lo entrega a Antor para que lo críe, lo que condicionará la coronación de Artur y su incesto con Elena, su hermana, del que nacerá Morderec. Tras estos hechos, se narra la historia de la Bestia Ladradora, el regalo de la Dama del Lago, el cuento de Baalín (Balaín), el matrimonio de Arturo con Ginebra, la instauración de la Tabla Redonda y sus ciento cuarenta y nueve asientos, la aventura triple de Galván, Pelinor y Tor, y el desafío del rey Rión. El refundidor hispánico no sigue a su fuente al pie de la letra, sino que la refunde junto con episodios extraídos del «Agravain» del *Lancelot* de la Vulgata y de la primera versión del *Tristan* en prosa, realizando variaciones por razones artísticas e incorporando episodios tras la coronación de Arturo y en medio de la historia de Balaín, algunos de los cuales sirven para anticipar los sucesos de la tercera rama, la *Demanda*. El nacimiento incestuoso de Morderer, el golpe doloroso de Balaín, el destino de Merlín motivan la inserción de estos episodios nuevos, que ofrecen al conjunto un ambiente de fatalidad muy alejado de la alegría cortés del *Lancelot* de la Vulgata. Un ejemplo de ello es que el refundidor medieval resaltó el tema del incesto, casi oculto en la Vulgata, para dotar de coherencia moral el final del reino de Londres. Otro ejemplo es el ominoso final de Merlín, que el propio mago predice.

Esta última parte del *Baladro* es una amplificación inédita, que subraya las diferencias del texto hispánico con el texto de la *Suite du Merlin*, cuyo final es feliz, pero que indujo durante mucho tiempo a la mayor parte de la crítica a pensar que éste y otros pasajes formaban parte de un perdido *Conte del Brait* mencionado en varias ocasiones en la Post-Vulgata. Una vez que Blaisen abandona Gran Bretaña, Merlín permanece junto a Niviana, con la que viaja a la Pequeña Bretaña. Se enamora de ella y le enseña sus poderes nigrománticos a cambio de la promesa de su virginidad. Niviana, que lo desama y ha aprendido sus artes mágicas, lo desposee de sus poderes y lo entierra bajo un sepulcro de mármol bermejo en una cueva. En el último pasaje, se narra cómo Bandemagus encuentra a Merlín encerrado. Pasa con él la noche, escuchando qué le había sucedido a Merlín con Niviana, cómo podía eludir el combate con Meliadús el Grande y las últimas profecías acerca de Tristán

UAM Ediciones

y Artur y su reino. Finalmente, tras la hora de nona, Merlín se entrega a los diablos mientras emite un espantoso grito[104], que se escucha a dos jornadas de distancia, razón del título de la obra.

La crítica actual[105] considera que la inserción de episodios de nuevo cuño no se debe a la interpolación de un *Conte du brait*, sino en general al refundidor o refundidores hispánicos que deseaban dotar de mayor coherencia y de un aliento moral al texto. En efecto, no se trata solo de que el nacimiento y el fin de Merlín sean coherentemente demoníacos, sino de resaltar que el amor pecaminoso es el motor de las diferentes desgracias que suceden en el reino de Londres. La decadencia de Merlín se enmarca por sus sucesivos enamoramientos de Morgaina y de Niviana (o Nemina o Dama del Lago), hasta que se ve desposeído de sus poderes. La intervención mágica en la transformación de Uterpadragón para que tome a Iguerna y su amor por Niviana, en el caso de Merlín, el incesto, en el caso de Artur, conducirán a los personajes y a su mundo a la destrucción, lo que dota al conjunto de una dimensión trágica muy alejada de las aventuras de la Vulgata. Aun siendo ambos *Baladros* castellanos similares en su materia, el incunable de Burgos abrevia la materia del modelo francés, centrándose en las peripecias de los personajes principales, y mantiene rasgos de la lengua del siglo XIV. Además, introduce un prólogo antes de la historia del íncubo y del nacimiento de Merlín, y una interpolación con las profecías de Merlín derivadas de la *Historia Regum Britanniae* de Monmouth tras el episodio de la torre de Vortigern. El infolio de 1535 sigue la materia del incunable de 1498, dispuesta en capítulos más breves, pero completa lagunas, elimina las intervenciones del editor al principio y al final, y añade algunas profecías acerca de la historia de España, conservadas en parte en el *Poema de Alfonso IX*.

Desde el punto de vista bibliológico, el *Baladro del sabio Merlín* es un título enormemente relevante por varias razones. En primer lugar, porque se trata del primer impreso caballeresco conservado y, en este sentido, debemos considerarlo sin lugar a dudas como el primer libro de caballerías castellano[106] —al margen de una hipotética impresión de un *Amadís* en 1496[107]—. Terminado

[104] En realidad, tres serán los baladros que profiera el mago antes de desparecer, graduando sus últimas profecías.

[105] Vinaver, Bogdanow, *ops. cit.*

[106] Así lo reconocen como primer texto dentro del canon de este género Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, al situar el *Baladro* como número 1 en el programa de ediciones de Los libros de Rocinante.

[107] Rafael Ramos, «Para la fecha del *Amadís de Gaula* ('Esta sancta guerra que contra los infieles començada tienen')», en *Boletín de la Real Academia Española*, 74 (1994), págs. 503-21. Publica las anotaciones de Ebert, en las que hay una referencia a una edición sevillana de 1946, lo que concuerda con los datos de la propia obra y el parecer de la crítica de que hubo ediciones anteriores a la conservada; dos en opinión de Ramos. Rafael Ramos, «La transmisión textual del Amadís de Gaula», en *Actes del VII*

de imprimir por Juan de Burgos el 10 de febrero de 1498 en «la muy noble e más leal ciudad de Burgos, cabeça de Castilla», el volumen es uno de los dos únicos incunables del género caballeresco[108] y precede a la edición del *Tristán de Leonís*, realizado por el mismo Juan de Burgos en Valladolid en 1501 y a la del *Amadís* de 1508. En segundo lugar, porque sólo la intervención de la imprenta permitió la conservación completa, aun con significativas transformaciones, de este texto artúrico del que apenas nos han llegado dos breves fragmentos manuscritos, uno en castellano, otro en gallego-portugués. En conjunto, las traducciones castellanas de la materia artúrica —Merlín, Grial y Tristán— siguen caminos paralelos: eran muy conocidas y apreciadas a lo largo de la Edad Media mediante transmisión oral y manuscrita; de sus referentes franceses no se conservan textos completos; alcanzan la posteridad, su difusión máxima y su forma definitiva gracias a su paso por la imprenta. Las sustanciales modificaciones y su adaptación al nuevo medio inducen en la práctica a considerar cada impreso como un original perteneciente al género editorial caballeresco. En tercer lugar, porque debe considerarse que la materia artúrica fue vista como un continuo de ficción que podía comercializarse en varios títulos para un mismo ámbito de recepción literaria, tan amplio y con los recursos suficientes a finales del siglo XV como para devenir en un mercado. Así, además del valor individual del *Baladro*, su impresión junto con la aparición secuenciada del resto de textos artúricos preexistentes[109], irá desarrollando el modelo industrial al mismo tiempo que perfilará un ámbito fundamental de recepción literaria, que se termina de acrisolar de manera paradigmática para los textos de nuevo cuño con el *Amadís* impreso por Jorge Coci. Las estrategias editoriales correspondientes a este hallazgo tomarán forma material en la concepción de los impresos: tamaño in folio; empleo de letrería gótica; inclusión y reutilización de grabados; pies de imprenta; desarrollo del modelo de cubiertas; etc.[110]

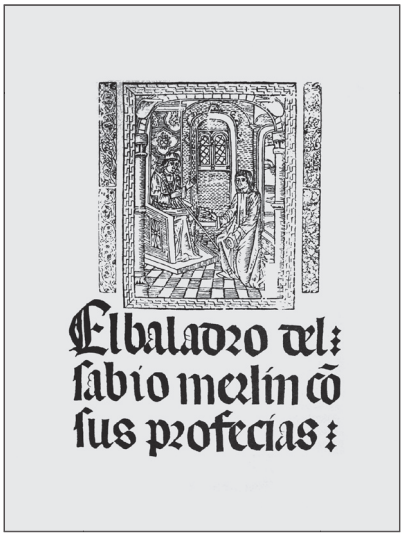
Congrés de l'Associació Hispànica de Literaatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997), eds. S. Fortuño y T. Martínez Romero, Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 1999, vol. 3, págs. 199-212.

[108] El otro es el *Oliveros de Castilla*, Burgos: Fadrique Biel de Basilea, 1499.

[109] Una secuencia muy intensa en los primeros años del siglo XVI, que irá dejando paso a obras de nuevo cuño entre reediciones de los viejos éxitos artúricos: *Amadís de Gaula* (1496?, hoy perdida), *Baladro del sabio Merlín* (1498), *La Demanda del sancto Grial* (1500?, quizá perdida), *Tristán de Leonís* (1501), *Amadís de Gaula* (1508), *Tristán de Leonís* (1511), *Amadís de Gaula* (1511?, hoy perdida), *La Demanda del sancto Grial* (1515), etc.

[110] *Vid*. José Manuel Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid: Ollero y Ramos, 2000. José M.ª Díez Borque, «Edición e ilustración de las novelas de caballerías en el siglo XVI», en *Synthesis*, VIII (1981), págs. 21-58. Para este último, el gran formato, la tipografía gótica, etc., responde a un espíritu tradicional y moralizante opuesto al humanista.

UAM Ediciones



La importancia del trabajo de Juan de Burgos radica en que anticipa muchas de los modos de actuación sobre los textos que conformarán el género caballeresco en la Edad de Oro, en evolución constante para no perder el favor del público y adaptarse a las condiciones económicas del momento. Un ejemplo evidente de ello lo constituye el empleo de ilustraciones. Los treinta y nueve capítulos del *Baladro* de 1498 —cuarenta, en el cómputo final del compilador— incluyen numerosos grabados que alternan escenas cortesanas y bélicas. El impresor burgalés reutilizará grabados preexistentes, o copias simplificadas, tanto dentro de un mismo texto como en varios libros (por ejemplo, en *Baladro* y *Tristán*), gracias a su valor referencial tipificado; en otras ocasiones, preparará grabados específicos para la obra. Por otra parte, lo que marca la inclusión y contenido de un grabado son los epígrafes, incluso cuando éstos no corresponden con el texto del capítulo.

El *Baladro* de 1535 es una obra diferente del *Baladro* de 1498; y, como se ha señalado, no sólo por sus contenidos: su comparación ilustra la rápida evolución del género editorial en los albores del siglo XVI en España. Se trata probablemente de una copia casi a plana[111] de la edición de 1515 hoy perdida y corresponde tipológicamente al modelo editorial y a las maneras de hacer que serán propias de la primera mitad del siglo XVI, con un modelo que abarata los costes de producción y se adecua al nuevo entorno de recepción. Con este fin, se suprimen los grabados interiores, aunque se mantienen las pequeñas capitulares con motivos vegetales, se dispone su materia en 352 capítulos, más breves y adecuados a la lectura —aunque en ocasiones la operación se realiza de forma descuidada—, se añade un capítulo con las profecías de Merlín referidas a la historia de España y se imprime y, aspecto esencial, se comercializa bajo el título *Primera parte* de *La Demanda del sancto Grial* de forma conjunta en un solo volumen con las aventuras del Grial y el fin de la Tabla Redonda, lo que altera algunos reenvíos entre ambos libros y añade un encabezamiento que lo subraya.

[111] Si seguimos el cómputo de la *Demanda*, variaría el número de renglones, pero no la disposición por planas de los contenidos.

UAM Ediciones

En 1515 Juan de Villaquirán imprimió en Toledo el volumen denominado *La demanda del Sancto Grial: con los maravillosos fechos de Lançarote y de Galaz su hijo* a partir de una traducción preexistente, de compleja transmisión manuscrita tal y como hemos visto. Se trata de la única copia conservada en la actualidad[112] del impreso, perteneciente a la Greenville Collection, depositado hoy en la British Library (G10241). Fue propiedad de Herber a quien Greenville se lo compró en 1834. Tanto Greenville como el resto de críticos y conservadores atribuyeron la fecha de la portada de 1535 a un error de imprenta[113]. La copia de la que habla Greenville en su nota parece la misma que menciona Gallardo[114]. El primero en darse cuenta de que no era un error o una portada copiada, sino que se trataba de una encuadernación facticia que reunía el *Baladro* sevillano de 1535 y la *Demanda* toledana de 1515, fue Sommer, quien propuso que esta técnica para mantener el texto completo —empleada de forma habitual en la Edad de Oro con los libros de caballerías e, incluso, con el *Quijote*— podría haberse realizado entre los siglos XVIII y XIX[115]. Su parecido externo, a pesar de las diferencias entre capitulares y el estado de la lengua, facilitó tanto la idea de unirlos, como la falta de reconocimiento de sus diferencias.

Villaquirán toma los textos traducidos preexistentes y los da a las prensas con el fin de allegarlos al lector de libros de caballerías del siglo XVI. Presenta unidas bajo el atractivo nombre del Grial las ramas segunda y tercera de la Post-Vulgata, como si fueran la primera y segunda, y suprime e interpola algunos pasajes. Si el complejo proceso de transmisión revela varias intervenciones, las últimas actuaciones sobre el texto que nos ha llegado proceden del ámbito de esta industria, que introduce modificaciones esenciales con respecto a las copias manuales, hasta el punto de que su aspecto formal es el de un libro de caballerías quinientista, como en el caso del *Baladro* burgalés.

El contenido de la *Demanda* propiamente dicha es próximo al del manuscrito portugués de Viena, pero suprime varias extensiones del contenido de la versión portuguesa e introduce materiales nuevos. Mientras la *Queste* de la Vulgata era

---

[112] Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana vetus et nova*, Madrid: Viuda y herederos de Ibarra, 1783-88, vol. 2, pág. 400. Incluye un «*Merlin y Demanda del Sancto Grial*, Hispali, 1500», *in folio*, hoy desconocido. Clemencín, en *su Précis historique*, 1847, menciona la presencia de un tercer volumen de la *Demanda* en la biblioteca de la reina Isabel I.

[113] Hoy aparece tachada la fecha en la portada y se ha escrito 1515 a su lado.

[114] «Primera edición conocida de este rarísimo libro, citada por Brunel en su *Manuel du libraire*. El ejemplar que allí se describe debió tener una portada copiada, pues sólo así se explica el que la fecha allí sea 1535 y en la nota final 1515», Gallardo, 1863, I, pág. 891.

[115] Sommer advierte que «The leaf followin A8 is marked a2, being the second leaf of a gathering of eight leaves, of wich one is the leaf on which the title is printed, three leaves marked a2, a3, a4, and four not marked. Now in all the early printed books I have seen, I have never come across an example of a similar case», Sommer, *op. cit.*, 1907, págs. 370-72.

UAM Ediciones

un texto espiritual, didáctico y moralizador, próximo a las enseñanzas de San Bernardo, que encajaba con dificultad la *joie de vivre* expresada en el *Lanzarote*, el impreso muestra una caballería terrena que atrae la atención del lector con sus cabalgadas y combates singulares, más que con la linealidad de la historia de Galaz. La historia comienza con la llegada de una doncella a Camaloc, donde los caballeros van a celebrar Pentecostés. Conduce a Lanzarote hasta una ermita para que arme a Galaz, joven santo predestinado a alcanzar el Grial, y que es hijo pecaminoso del caballero. Vuelven a Camaloc, donde tienen lugar una serie de prodigios, entre ellos, el advenimiento maravilloso del Santo Grial. Cuando desaparece, Galván promete ir en su búsqueda y provoca la partida de los ciento cincuenta caballeros de la Tabla Redonda en pos del Santo Vaso. A partir de ese momento, las maravillas, lances y batallas se suceden en los bosques, llanos, ermitas y palacios, de manera que los caballeros van revelando su posición en una doble escala compuesta por el valor y la cortesía, de un lado, y la gracia, de otro. Galaz, caballero casto y fuerte, accede a la contemplación de los misterios eucarísticos del Grial junto con otros nueve caballeros espirituales, Perceval y Boores. Galaz termina sus días siendo el rey de Sarraz, donde a su muerte desaparece para siempre el Grial arrebatado por una mano celestial. En el otro lado, el Galván castellano se convierte en el estereotipo del caballero violento y artero. Cuando Boores regresa a Camaloc, el adulterio de Ginebra y Lanzarote desencadena una guerra entre éste y el rey. Ginebra vuelve con Artur, pero el reino, debilitado por la Demanda, debe soportar nuevas guerras contra el rey de Roma y contra Morderec, sobrino del rey, y sus hijos. En la batalla de Salesbieres, los caballeros del rey Artur sucumben en una espantosa matanza y él parte moribundo en una barca llevado por su hermana. El rey Mares, tío de Tristán, invade el reino y destruye sus últimos vestigios, mientras Ginebra muere de amor en una abadía y Lanzarote y los últimos compañeros fenecen en gracia en una ermita[116].

La *Demanda del Santo Grial* constituye la máxima expresión de la literatura artúrica en cuanto a la arquitectura compositiva y a la puesta en escena de un inmenso número de personajes, muy aumentada al incorporar extensos fragmentos de la *Mort Artu*, que añaden o modifican numerosos caracteres previos. El impreso castellano resulta singular, además, por la supresión de los episodios de carácter abiertamente fantásticos o religiosos, la preferencia por la acción externa —en especial los hechos de armas— y por la amplificación de algunos elementos y discursos corteses[117]. Como resultado, las aventuras del

[116] Para el estudio de personajes y líneas de acción, *vid*. José Ramón Trujillo, *La Demanda del Sancto Grial (Toledo, Juan de Villaquirán, 1515), Guía de lectura*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006.

[117] El gusto por la *amplificatio* en algunos pasajes de duelo y lamentación es evidente también en otros textos caballerescos traducidos que acabaron en la imprenta, como es el caso del *Oliveros de Castilla*. Como en los textos de la *Demanda*, abundan las pequeñas adaptaciones (estilo directo, supresiones,

Grial son la manifestación singular de ese bosque poblado de caballeros, que se encuentran una y otra vez en los cruces de caminos, entrelazando sus aventuras y engarzando justas y episodios accesorios. Su propia naturaleza de «misteriosa superaventura» episódica, en la que toda la caballería mundana compite por acceder al Grial, pone en movimiento a más de dos centenares de personajes individuales, a otro centenar de personajes anónimos y a decenas de miles más en los grandes movimientos de masas de las batallas campales, lo que induce a la crítica a considerar en comparación «modestísima» la lista de 130 personajes del *Tristán* en prosa, y convierte en ardua tarea el intentar consignar a todos los personajes o sintetizar sin pérdidas su argumento. Esta proliferación de personajes y el gusto por la acción externa se convertirán en rasgos distintivos de muchos libros de caballerías castellanos posteriores, además de prefigurar la tendencia que conducirá al género desde los libros idealistas hacia el puro entretenimiento.

Los textos castellanos heredan la estructura moral concéntrica de la Vulgata, aunque el espíritu de ambas obras es muy diferente. Las actitudes y palabras individualizan a los personajes frente a los demás, añadiendo oscuros matices psicológicos al carácter heredado del molde tradicional. Nos presentan a un Artur envejecido y dubitativo, un Lanzarote de lealtad dividida, pero sin el conflicto interno de la Vulgata, una reina Ginebra enamorada y sentimental, y a los sobrinos de Artur cuyas acciones manifiestan los diferentes matices cortesanos (desde la perfidia de Galván o Mordred a la nobleza de Gariete). Se suprime prácticamente a Perceval y a Boores y se incluyen además personajes de otros *romans*, como Tristán o como Palomades el Pagano. Este último evoluciona a lo largo de las páginas, hasta convertirse, una vez cristianizado, en uno de los principales protagonistas, capaz de equipararse en su búsqueda profana a Galaz y de desplazar al mismo Lanzarote. Pero los personajes de la *Demanda,* más que arquetipos de un valor o un defecto moral, son actantes dentro de la sucesión ramificada y entrelazada de aventuras. Mientras un grupo reducido interviene en la organización del sentido simbólico del texto, que presenta a cada uno dentro de un doble escalafón de perfección, cortés y celestial, una muchedumbre de personajes episódicos se apodera de los intersticios del relato y se constituyen a su vez en breves núcleos de acción.

Para los libreros e impresores del momento, la *Demanda del Sancto Grial* (con su amalgama de contenidos Merlín-Lanzarote-Grial) ofreció la posibilidad de aprovechar el éxito del *Amadís*, junto con títulos de nuevo cuño, y completar un horizonte de lecturas de ficción. Un ejemplo clásico de cómo los lectores

adiciones) para adaptarse al público. Al respecto, ver Miguel Ángel Frontón, «Del *Olivier de Castille* al *Oliveros de Castilla:* análisis de una adaptación caballeresca», en *Criticón*, 46 (1989), Toulouse, págs. 63-76, en especial, pág. 71.

UAM Ediciones

coetáneos de Cervantes situaban a la materia artúrica dentro de la narrativa de ficción es la presencia en el *Índice y inventario de los libros que ay en la librería de don Diego Sarmiento de Acuña conde de Gondomar*, de 1623, de la *Demanda del Santo Grial*, catalogada junto con otros del mismo género, incluidos el *Amadís*, los *Quijotes* de Cervantes y el de Avellaneda, en el apartado «Libros de caualleria o historias fabulosas»[118]. Para los lectores, conocedores de otros libros de caballerías, estos impresos supusieron la posibilidad de disponer en un volumen único, a modo de imprescindible enciclopedia, del origen del «linaje de Amadís» y de sus pautas de conducta; en otras palabras, el acceso a toda la materia artúrica —excepto el ciclo del *Tristán*, que tiene su propia y exitosa historia editorial, y los orígenes heterodoxos del Grial, suprimidos por completo— y el disfrute de un amplio catálogo con las hazañas —así lo anuncia el colofón, como estrategia editorial— de «los ciento cincuenta esforzados caballeros de la Tabla Redonda».

3.2. *Los impresores y los impresos de la «Demanda»*

El impreso de 1515. Si el *Baladro* de Juan de Burgos sigue, desde el punto de vista iconográfico y de disposición en página, el patrón original que luego se verá en otros libros de caballerías, excepción hecha de la portada, las ediciones de las *Demandas* conservadas serán más económicas y no emplearán imágenes. El aspecto externo de estos volúmenes[119] —formato in folio, letrería gótica en dos columnas, la calidad de la impresión, gran grabado en la portada, número de folios— nos informa de que nos hallamos de manera evidente ante un volumen propio del género de los libros de caballerías, en boga en ese momento,[120] de aspecto similar a los «cien cuerpos de libros grandes, muy bien encuadernados» de la biblioteca del hidalgo Quijano[121]. Un género nacido gracias a «un puñado de impresores y libreros que (re)ordenan y lanzan al mercado los modelos de

[118] *Vid*. José Manuel Lucía Megías, «La biblioteca en la Teoría de la lectura coetánea: los libros de caballerías del conde de Gondomar», en *El libro y sus públicos*, Madrid: Ollero y Ramos, 2007, págs. 189-238; especialmente págs. 151-86.

[119] Para el aspecto externo perdurable del género y su contribución al éxito del género editorial en su conjunto, *vid*. Infantes, *op. cit*. (1989), y sus desarrollos en Lucía Megías, *op. cit*. (2000) y en Lucía Megías, *op. cit*. (2004), págs. 16-23 y 221-46. Para su transmisión, *vid*. Irving A. Leonard (1949), págs. 99-113, y Daniel Eisenberg (1982), págs. 89-118.

[120] Evidentemente, corresponden a las obras más conocidas, junto con los *Tristanes*, del grupo 1 establecido por Gallardo, *op. cit*. (1857): «Ciclo bretón: *Merlín y sus profecías, El libro del Baladro, La Demanda del Santo Greal, Lanzarote del Lago, Tristán de Leonís y Tristán el Joven, Tablante de Ricamonte y Jofré, hijo del conde don Ason, Sagramor y segunda Tabla Redonda*».

[121] *Quijote*, I-VI.

UAM Ediciones

una narrativa de ficción»[122]. A esta razón comercial obedece que Cromberger presente incluso el *Zifar*, un regimiento de príncipes medieval, con el formato externo estereotipado de un libro de caballerías[123].

Las ediciones de *Tristanes* y *Demandas*, cuya difusión durante centenares de años había sido manuscrita, como hemos visto, constituyó una respuesta editorial a la demanda de los compradores del *Amadís,* un número creciente de consumidores de historias caballerescas que desearían conocer los hechos artúricos que habían dado lugar al nuevo género, tanto como la necesidad de llevar a las prensas nuevos textos muy conocidos, ya disponibles y sin derechos. El hecho de partir de las traducciones medievales de marras en nada empece su lectura ni su inserción en el género, como es comprobable en la apreciación del escrutinio de la biblioteca del ingenioso hidalgo;[124] más aún cuando el tópico del falso traductor era lugar común y punto de arranque en la mayoría de ellos. Pero en esta ocasión nos encontramos ante una verdadera (re)traducción. El catálogo de los libros de caballerías en el siglo XVI restaría amputado si no se atiende a la difusión de estos textos, fundamentales por otro lado en la formulación textual del género en su inicio en el siglo XIV. Como hemos comentado, *Amadís* y *Demanda* se encuentran en esta doble cita, en la que se invierten los términos en la aceptación de sus lectores.

Juan de Villaquirán, posiblemente de origen burgalés, trabaja en Toledo entre 1512 y 1524. En esas fechas se ha hecho cargo de la imprenta toledana de Pedro

---

[122] Víctor Infantes, «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el *género editorial*», en *Journal of Hispanic Philology*, 13 (1989), págs. 115-24. En especial, pág. 122.

[123] Jose Manuel Cacho Blecua, «El género del *Cifar* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1512)», en *Thesaurus*, LIV (1999), págs. 76-105. Algo similar sucederá en la época con algunas crónicas e historias caballerescas.

[124] Lucía ha trabajado en diferentes catálogos descriptivos, donde identifica el conjunto de libros y, entre ellos, sitúa a las traducciones adaptadas del siglo XVI. *Vid*., por ejemplo, José Manuel Lucía Megías, «Catálogo descriptivo de libros de caballerías hispánicos. X. *Tirante el blanco* ante el género editorial caballeresco», accesible en http://parnaseo.uv.es/Tirant/Art.Lucia.html#N_1_ [consulta 11 nov. 2008]. Eisenberg, sin embargo, excluye las traducciones, lo que lleva a enmendar la plana a los lectores coetáneos, como Alonso Quijano, o a incluir o excluir obras según avancen las investigaciones, como en el caso del *Arderique*. «Excluimos, por tanto, *Tirante el Blanco, Palmerín de Inglaterra* o los primeros libros de *Espejo de caballerías*. No nos ocupamos tampoco del medieval *Caballero Cifar*, aunque se publicó a comienzos del siglo XVI al calor del éxito editorial de los nuevos libros de caballerías para abastecer las peticiones del público, ni de traducciones como la *Demanda del Santo Grial*», Daniel Eisenberg y M.ª Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000, pág. 9. Frontón, entre otros, discute esta reducción del canon por diversos motivos evidentes: «Igualmente es discutible la afirmación de Eisenberg de que el momento de éxito de las traducciones terminase al comenzar el auge de la caballeresca renacentista. Es verdad que, antes de la oleada iniciada con la publicación del *Amadís*, los impresores se dedicaron a editar obras castellanas anteriores y, sobre todo, traducciones, pero la primera edición conocida de muchas otras es muy posterior. Finalmente, tampoco los libros autóctonos desbancaron a las traducciones: con pocas salvedades, todas tuvieron reediciones frecuentes a lo largo del siglo», Miguel Ángel Frontón, *op. cit*., 1989, pág. 40.

UAM Ediciones

Hagenbach, un impresor alemán que inicia su andadura en Valencia y se instala en 1498 en la Ciudad Imperial para imprimir textos de carácter religioso, que regenta un hoy desconocido impresor que cambia los tipos y trabaja para el Cardenal Cisneros. Según Norton[125], Villaquirán se hace cargo de la imprenta y de sus tipografías junto con el italiano Nicolás Gazini, pero un año después el castellano se queda solo. Imprime numerosos volúmenes, entre los que destacan en las fechas de la *Demanda*, el *Contemptus mundi* de J. Gerson, *Aelii Antonii nebrisenssis gramatici in A. Persium Flacum poetam satyricus interpretatio* (1512) y *Decadas* de Tito Livio (1516). Entre 1524 y 1530 se encuentra en Valladolid; entre 1530 y 1536 vuelve a Toledo para trabajar con Juan de Ayala y realizar sus mejores obras, como las *Sergas de Esplandián* de Rodríguez Montalvo (1526),[126] en el momento en que más libros de caballerías imprime y entra en contacto con excelentes impresores castellanos, como Ayala y Castro. Alcocer y Martínez lo cita con palabras de Pérez Pastor «entre los más notables impresores de España, a quien hay necesidad de citar y alabar muchas veces al describir los libros impresos en Toledo»[127]. Los libros de caballerías que imprimió en sus talleres son los siguientes: *La Demanda del Sancto Grial* (Toledo, 1515), *Clarián de Landanís* (I parte, I libro), a costa de Gaspar de Ávila (Toledo, 1518), *Las Sergas de Esplandián* (Toledo, 1521), *Clarián de Landanís (I parte, II libro)* (Toledo, 1522), *Caballero de la Triste Figura (III libro del Clarián de Landanís)* (Toledo, 1524), *Cristalián de España* (Valladolid, 1545) y *Amadís de Gaula* (Medina del Campo, 1545). Su *Demanda,* in folio, está impresa en letra gótica dispuesta en cajas con dos columnas de 48 líneas cada una, consta de 97 folios [97v-194r], y no conserva la portada original en el ejemplar depositado en la British Library, que está unido a un *Baladro* de 1535 de 96 folios.

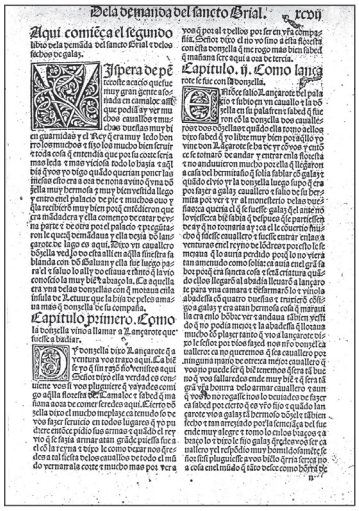
La edición toledana es una suerte de gran compendio de la materia de Bretaña. Los caballeros mencionados en otras novelas, los míticos Lanzarote y Tristán, el rey Arturo y Merlín, se encuentran allí, desde el inicio del reino hasta el ocaso terrible, tras la búsqueda del Grial. El hecho de que la materia hubiera seguido evolucionando en su tránsito por la Península jugó enormemente a su favor. La supresión de las explicaciones alegóricas, conservadas en el texto portugués, convertía a la *Demanda* en una enorme madeja de acciones puramente caballerescas, muy del

[125] F. J. Norton, *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal. 1501-1520*, Cambridge: University Press, 1978.

[126] J. Delgado Casado, *Diccionario de impresores españoles. Siglos XV-XVII*, Madrid: Arco Libros, 1996, págs. 713-4.

[127] Las referencias a la *Demanda* se hacen hasta este momento bajo el nombre de *Lanzarote del Lago*: «Efectivamente de él conocemos en 1513 el "Tratado", llamado Menor daño de Medicina, de M. Alonso Chirino. En 1515 "Lanzarote del Lago", con la anterior y siguientes, en Toledo». *Vid*. M. Alcocer y Martínez, *Catálogo razonado de obras impresas en Valladolid. 1481-1800*, Valladolid, 1926, pág. 13.

UAM Ediciones


Dela demanda del sancto Grial. xcvij

Aqui comiença el segundo libro dela demãda del sancto Grial: y dolos fechos de galas.

Capitulo. ij. Como lançarote fue fue con la donzella.

gusto del lector del momento, contrapunteadas con referencias de religiosidad sencilla.

La concatenación de acciones externas dentro de un marco, con numerosos personajes que cambian de armas y de identidad, anticipan ya el discurso narrativo de Feliciano de Silva. Con el añadido del sabor de una lengua anticuada y un armamento pasado de moda, las dos partes de la *Demanda* se convierten en un producto que, por sus características narratológicas, el lector-oyente es capaz de reconocer como un libro de ficción de puro entretenimiento para una clase de nobles cuya función militar es cada vez menor y que se refugian en su aderezo externo o en la imagen de los tiempos antiguos. Según Marín Pina:

> Directa o indirectamente, estos libros se ofrecen a un público vinculado a la monarquía y a las altas esferas del poder, a unos lectores educados en el seno de una sociedad caballeresca en vías de transformación que, al perder la función militar para la que fue creada, se refugia en la imitación ornamental de sí misma. Los lectores hallan recreado en estos libros un mundo caballeresco más o menos idealizado, repleto de aventuras amorosas y bélicas, de espléndidos torneos, justas y fiestas cortesanas, de prodigios y maravillas capaces de perpetuar la ensoñación de la antigua caballería, que pasa a ser, además de recreo con el que atrapar el tiempo pasado y sus ideales, una forma de vida. Al igual que la historiografía o la poesía de cancionero, también estos libros representan de diferente manera la ideología del Estado moderno y algunos participan activamente en la propaganda de la política imperial. Como venía siendo usual en la literatura de aquel tiempo, todos ellos transmiten el nuevo ideario a través de una serie de imágenes de representación del poder real de tipo providencialista y teocéntrico, profético y mesiánico.[128]

El impreso de 1535. Si de la *Demanda* toledana solo conservamos este ejemplar, de la sevillana conservamos varios ejemplares unidos a su primera parte, el *Baladro*[129]. Aunque en el colofón de la edición sevillana no se especi-

[128] M.ª Carmen Marín Pina, *op. cit*, 1996, pág. 92.

[129] Biblioteca Nacional de Madrid, R-r-3870 | Bibliothèque Nationale de Paris, Rés. m. y2 22 | Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, ejemplar de la condesa de Campo Alange | National Library of Scotland, Edimburgo, G.23.a.1.a | Herzog-August Bibliothek, Wolfenbüttel; 272.5 Hist. 2.º | University of Illinois at Urbana Champagna X862D39/ Od1535 (ejemplar de la Newberry Library, case YA14.21).

UAM Ediciones

fique el nombre, es posible atribuir a las prensas de Juan Varela de Salamanca la nueva impresión desde el punto de vista material. Varela (1476), posiblemente salmantino, aparece mencionado ya desde 1501 como impresor y desde 1504 como librero. Norton opina que imprime en Granada con el material de Pegnitzer, que luego pasará a J. Cromberger. En Sevilla desarrolla su actividad entre 1509 y 1539, donde imprimirá, entre otros, *Crónica troyana en romance* de Colonne (1509), *Crónica de los nobles caballeros Tablante de Ricamonte y de Jofre, hijo del conde Donasón* (1521), *Historia de Enrique hijo de doña Oliva, rey de Jerusalém* (1525) y las *Sergas de Esplandián* de Rodríguez Montalvo (1526). Entre 1501 y 1515 reside en Toledo, donde imprime bulas de cruzada para el monasterio de San Pedro Mártir[130]. Esta coincidencia con Villaquirán en Toledo en las mismas fechas podría haber proporcionado a Varela el material para su edición prácticamente a plana de 1535[131]. Sus impresiones son de gran calidad y su negocio próspero. Casa a su hija Inés con Jácome Cromberger, lo que une los dos talleres más importantes de Sevilla. La serie que imprimió en sus talleres muestra su interés por los libros de caballerías: *Lisuarte de Grecia (VII libro del Amadís)* (Sevilla, 1514), *Primaleón* (Sevilla, 1524), *Palmerín de Olivia* (Sevilla, 1525), *Las Sergas de Esplandián* (Sevilla, 1526), *Florisando* (VI libro del Amadís) (Sevilla, 1526), *La Demanda del Santo Grial* (Sevilla, 1535) y el *Caballero de la Triste Figura (III libro del Clarián de Landanís)* (Sevilla, 1536).

El texto de Sevilla no es independiente del texto toledano,[132] como en alguna ocasión se ha sugerido, sino que depende estrechamente de él, algo visible en la imitación del aspecto externo: reproducción de la disposición del texto, de los paratextos y de sus errores de impresión. La imprenta ha obrado pequeñas transformaciones para adaptar el texto[133]. Respeta los epígrafes, encabezados y tablas, aunque moderniza la lengua. Debido al empleo de un tipo algo más grande, compone con un renglón menos, por lo que en algunas páginas se ve

[130] Delgado, *op. cit.*, págs. 691-3.

[131] Puede resultar una sencilla coincidencia, o tal vez consecuencia de la demanda de algunos títulos por parte de los lectores en determinadas fechas. Villaquirán, por ejemplo, imprimirá las *Sergas* (Toledo, 1521) y el *Caballero de la Triste Figura* (1524); más tarde lo hará también Varela (Sevilla, 1526) y el *Caballero de la Triste Figura* (1536). Del cotejo de ambas *Demanda*, se deduce que *S* depende de *T*, a la que reproduce; sería interesante confrontar estas otras ediciones.

[132] «ambos impresos son versiones colaterales de una misma copia que podría haber sido el impreso perdido de Sevilla, 1500», (Gracia, 1998, pág. 318)

[133] Para estos procesos en la imprenta manual, *vid*. José Manuel Lucía Megías, *op. cit.*; «Escribir, componer, corregir, reeditar, leer (o las transformaciones textuales en la imprenta)», en *Libro y lectura en la Península Ibérica (siglos xiii a xviii)*, ed. A. Castillo Gómez, Junta de Castilla y León, 2003, págs. 209-42; «Imprenta y lengua literaria en los siglos de Oro: el caso de los libros de caballerías castellanos», en *Edad de Oro*, xxiii (2004), págs. 199-229.

UAM Ediciones

obligado a redistribuir el contenido y emplear de manera diferente las abreviaturas y los recursos ortotipográficos. Corrige algunas erratas evidentes de su predecesor e incluye otras nuevas. Además, realiza una modernización léxica profunda, cambiando voces medievales por otras actuales, fruto de la variedad geográfica o de la adaptación a los lectores, aunque mantiene íntegra su materia. De la necesidad de esta «actualización lingüística» dan fe las muestras de dificultades de lectura coetáneas en las anotaciones en los márgenes de otros libros de caballerías, e incluso de la intervención del impresor que va a realizar una reimpresión, como en el caso del *Amadís* de 1563 conservado en la Biblioteca Nacional de España[134].

La edición sevillana es una reedición en el momento en que comienza el mayor auge de la producción editorial caballeresca; un momento en el que los viejos caballeros de la Tabla Redonda han de competir con «los nietos de Amadís», cuyas aventuras son completamente extraordinarias, introducen elementos sentimentales y emplean un lenguaje diferente y retórico muy del gusto del momento. La comparación de los íncipit y de los colofones ofrece una idea de este sutil cambio ideológico entre ambas ediciones y en lo esperado por los lectores:

> Aquí comiença el segundo libro dela demanda del sancto Grial τ delos fechos de galaz. (T fol. xcvij)
> Aquí comiença el segundo libro dela demanda del sancto Grial: τ de los fechos del muy esforçado Galaz. (S fol. xcvij)

De la misma manera, personaliza el título en las aventuras de los caballeros y antepone el conocido Lanzarote a Galaz, aunque cada vez les resulte más difícil a los héroes artúricos competir con Palmerín de Olivia, Platir o Primaleón. En cuanto a los colofones,[135] ambas ediciones se abren y cierran de manera similar, aunque con variaciones:

> Aquí se acaba el segundo τ postrero libro dela demanda del sancto Grial conel baladro del famosissimo profeta τ negromante Merlin con sus profecias. Ay por consiguiente todo el libro dela demanda del sancto Grial enel qual se contiene el principio τ fin de la tabla redonda y acabamiento. y vidas de ciento cinquenta

[134] *Vid*. José Manuel Lucía Megías, «Una nueva página en la recepción de los libros de caballerías: las anotaciones marginales», en *op. cit*., (2007), págs. 189-238; especialmente págs. 207-11.

[135] El cierre del colofón es similar a otros de Villaquirán: «[...] Fue impresso el presente libro enla imperial ciudad de Toledo por Juan de villaquira*n* impressor de libros. Acabo se a ocho dias del mes de Mayo. Año del nascimiento de nuestro saluador Jesu christo de mil τ quinientos y veynte y vn años», *Sergas*, Toledo, 1521 (Mazarine, Rés. 363).

UAM Ediciones

> caualleros compañeros della El qual fue enpresso en la imperial cibdad de Toledo por Juan de villaquiran empressor de libros. Acabose a diez dias del mes de Octubre. Año del nascimiento de nuestro Redemptor τ saluador Jesu Christo de mill e quinientos τ quinze Años. (*T* fol. cxciiij vuelto)

> ¶ Aquí se acabe (sic) el primero y el segundo libro de la demanda del santo Grial: con el baladro del famosissimo poeta τ nigromante Merlin con sus profecias. Ay por consiguiente todo el libro de la demanda del santo grial: enel qual se contiene el principio τ fin dela mesa redonda τ acabamiento: τ vidas de ciento τ cincuenta caualleros compañeros della. El qual fue impresso enla muy noble y leal Ciudad de Seuilla: Y acabose enel año dela encarnacion de nuestro redemptor Jesu Christo de Mill τ quinientos τ treynta τ cinco Años. A doze dias del Mes de Octubre. | M.D.xxxv. | O + O | ☙ (*S* fol. lxxxvij vuelto)

El colofón sevillano sigue muy de cerca el toledano. Sin embargo, aquél insiste en dejar claro que el contenido del volumen consta de dos partes, el *Merlín* y la *Demanda*, que se imprimen de forma conjunta, ya que forman un único libro. La insistencia en que se ha compendiado «todo el libro dela demanda del sancto Grial enel qual se contiene el principio τ fin de la tabla redonda» nos indica la voluntad del editor de dar completo un ciclo compuesto en el siglo XVI exclusivamente por dos partes, contrariamente a las declaraciones del refundidor del siglo XIV, que habla de tres. Como se ha dicho, se trata de una estrategia editorial que ofrece al comprador la sensación de comprar 'toda' la materia de Bretaña en un volumen único. Una estrategia significativamente diferente de las que a mediados de siglo, debido a la crisis económica o a la abdicación de Carlos V, en el comienzo de la decadencia del género,[136] impondrá la venta por partes de un mismo libro para alcanzar el máximo de lectores, yendo incluso contra la unidad de la obra. Los paratextos de los encabezados refuerzan esta voluntad de conjunto (Libro primero~Libro segundo / dela Demanda del sancto grial). Pero el propio hecho de que se hayan encuadernado conjuntamente dos partes de ediciones diferentes, a la vez que subraya la conciencia de que las aventuras de Arturo son un bloque con dos ramas, indica que la transmisión y comercialización de ambas partes puede haberse realizado de manera individual.

En este contexto, la reducción a dos partes mediante la amputación de la primera rama, el *Josep Abarimatia* —que Sommer recriminaba a los impresores por deshacer el ciclo tripartito— se explicaría sencillamente debido a su fuerte contenido religioso, incompatible, no ya con respecto al gran número de relatos

[136] Chevalier (1976, págs. 65-103) es el primero en acercarse a la decadencia desde la propia lectura del género.

caballerescos que en su interior encierran las dos ramas posteriores, sino con las preferencias de sus nuevos lectores, compradores de aventuras caballerescas, que no verían con buenos ojos las explicaciones que lo asimilan a un nuevo evangelio, lo que el traductor Joannes Bivas denominará su «philosophia». Por otra parte, su eliminación ahorraría una tercera parte del coste del libro, una razón de estrategia comercial que tampoco es descartable.

Es el motivo de que se haga hincapié precisamente en el número de los caballeros: se promete la vida y la muerte de los ciento cincuenta caballeros de la Tabla Redonda, una materia conocida desde hacía siglos, tan famosa como la historia de Merlín. Pero encontramos sutiles diferencias, similares a las introducidas en la actualización léxica del texto. *S* cierra el volumen completo, en lugar de la segunda parte, como hace *T*, y altera algunas palabras (negromante>nigromante; profeta>poeta; Tabla Redonda>Mesa Redonda). En el íncipit de *S* Galaz es «muy esforzado», en consonancia ya con la retórica de los libros de caballerías castellanos del momento[137]. La omisión de nombres en el colofón implica quizá el reconocimiento de que nos encontramos ante una obra reeditada prácticamente renglón a renglón, con algunas correcciones lingüísticas para mantener comercialmente vivo el texto.

La demanda de lectores y compradores del momento exigía aventuras y hechos de armas, más que historias coherentes. El tamaño de los volúmenes hacía difícil su transporte y la lectura seguida[138], por lo que la organización en episodios resultaba muy apropiada para lecturas en voz alta en sesiones distintas. El número de los capítulos no corresponde a la división portuguesa, aunque coincide con ésta al comienzo del texto. Respeta en parte lo que podría haber sido la partición original, pero es perceptible una tendencia a unir capítulos —sobre todo a partir del capítulo [150]— buscando los engarces del entrelazamiento. A pesar de esta tendencia, algunos apartados son enormemente largos y otros muy cortos, y deja como introducción sin numerar el primer capítulo de *V*[139]. No es posible conocer si estos epígrafes existían en el manuscrito anterior a su estado como impreso,[140] pero en la mayor parte de las ocasiones, como demuestran los errores de numeración, la intervención sugiere que son añadidos evidentes del impresor. Para resaltar su fin simbólico, los 454 apartados representan los 454 años que median entre la fecha en que Cristo vino al mundo y la fecha de Pente-

---

137 El íncipit del *Florisardo* impreso por Juan de Varela en Sevilla el 28 de octubre de 1526 dice: «Aqui comiença el sexto libro *del muy esforçado* gran rey Amadis de Gaula [...]» (BNP Rés. Y² 235); y el del *Renaldos de Montalbán*, impreso por Villaquirán en Toledo, 1523: «[A]quí comienán los dos libros del muy noble y esforçado cauallero don Renaldos de montaluan [...]» (Mazarine, Rés. 369).

138 *Vid*. las obras de Margit Frenk Alatorre (1982, 1984 y 1986) y de Maxime Chevalier (1976).

139 Para el cotejo de la segmentación de capítulos entre ambas versiones *vid*. capítulo 1.4.3.

140 Incluso no sería descartable que, de existir la edición perdida de 1500, se hallaran ya allí.

UAM Ediciones

costés en que Galaz llega a la corte de Camaloc para dar fin a las maravillas del reino de Londres. Los componedores se equivocan, además, en varias ocasiones al imponer los epígrafes, que no corresponden con la materia[141]. El estado de la lengua de los paratextos es más moderno que en el texto y, en ocasiones, escribe diferente algunas palabras, que no parece comprender[142].

Contradictoriamente, frente a los habituales grabados de jinetes, combates o motivos heráldicos de los libros de caballería, la portada de 1535, la única conservada, aporta la idea de religiosidad que remite al *Josep*: un Cristo resucitando ante unos soldados romanos armados con arneses renacentistas y picas muy diferentes de los descritos en el texto, propios de la caballería del siglo XIII. La estrategia de diferenciar el volumen, aun dentro de los parámetros habituales del género, mediante un grabado alegórico es evidente. Tal vez, como lo sería para quien interpoló el episodio de la Vulgata con la llegada a Corberic y la eucaristía de los caballeros celestiales[143].

Las tablas de materia conservadas forman parte, como la portada, de la edición de 1535. Es de suponer que, como lo hace en los epígrafes, siguiera de cerca el modelo de 1515, por lo que, aunque no pertenecen a la edición propiamente dicha, pueden emplearse para una aproximación al original. Un ejemplo de la fidelidad con que *S* sigue a *T* es que mantiene incluso más allá del sentido, tanto en el epígrafe como en la Tabla, es el siguiente caso, en el que «dueña» es una transcripción defectuosa de «demanda»:

> Cómo los de la Tabla Redonda hizieron juramento de mantener la dueña (*T*)
> Cómo los de la Tabla Redonda hizieron juramento de mantener la dueña (*S*)
> Que de la Tabla Redonda hizieron juramento de mantener la dueña (*S* Tabla)

Están estructuradas en dos apartados:

> «¶ Tabla del primero libro»; y «¶ Tabla del segundo libro de | la demanda del santo Grial: y de los fechos | del aventurado cavallero Galaz»

---

[141] El texto de *V* no disponía de epígrafes desde el fol. 190b y numerosos apartados han sido divididos por los editores posteriores, lo que conduce a que la numeración de Magne y de Freire, sus editores modernos, no coincidan por completo.

[142] Por ejemplo, 'trebejo'>'torneo'. Muchos de los errores de traducción pueden derivarse de modernizaciones similares, de incomprensiones de una zona del manuscrito o, incluso, de errores de lectura en la propia composición.

[143] Tanto en el *Baladro* como en la *Demanda* no encontramos la representación acostumbrada de un caballero. La portada del *Baladro* representa un escritor que ofrece un libro a su señor, un modelo habitual en las miniaturas de la Edad Media, y en el caso de la *Demanda*, la resurrección de Cristo, que refleja su relación con contenidos religiosos. La excepcionalidad de ambas puede dar cuenta de su antigüedad o de su autonomía con respecto al modelo amadisiano.

UAM Ediciones

El cotejo de las tablas con los epígrafes del texto de 1515 indica dos procesos diferentes:

1. Abreviamiento del texto, que incluye nuevas abreviaturas y cambios, ora por razón de espacio, ora por estilo:

> De cómo un escudero traxo al rey las nuevas del espada del padrón
> Que un escudero traxo al rey las nuevas del espada del padrón
> De cómo (T) > Cómo (S)

2. Modernización y adaptación del léxico:

> truxiesse (T)>traxesse (S); partían (T)>partieron (S); erguió (T)>levantó (S); monimento(T)>monumento (S)

Por último, los impresos castellanos destacan por haber suprimido, como hemos visto, los pasajes religiosos, simbólicos y maravillosos que el manuscrito portugués conserva y por haber añadido algunas amplificaciones y correcciones, debidas en parte a los impresores. En alguna de las refundiciones medievales, el texto había sufrido especialmente en las escenas maravillosas y eucarísticas de las apariciones del Grial. Sin embargo, los impresos contienen una segunda llegada de Galaz y sus compañeros a Corbenic, en la que se narra con brillantez no usada el episodio religioso en que se manifiesta de manera descubierta el Grial, pero que no existe en el texto portugués. Mientras el grueso del texto de *V* y *T* remite a un original común [*Z*], el supuesto manuscrito de la segunda redacción de la Post-Vulgata, la escena emplea como fuente una versión variante desconocida, próxima a dos manuscritos conservados del siglo XII (R: BM Royal 19C XIII; P: BNP, fr. 751) y uno del XIV (A: BA 3.482)[144].

La interpolación es posterior a la refundición. Obra con lógica distinta del resto de las actuaciones del refundidor castellano medieval y crea el problema mal resuelto de la doble llegada a Corberic y de insertar un episodio de acendrado espíritu religioso. Tiene, sin embargo, la virtud de ofrecer un hermoso

[144] Para la localización de la versión variante, *vid*. Bogdanow, «The Spanish *Demanda del Sancto Grial* and a variant version of the Vulgate *Queste del Saint Graal* (I). The final scene at Corbenic», en *Boletim de Filologia*, Lisboa: Instituto de Investicação Científica, XXVIII, págs. 45-80; y «The Spanish *Demanda del Sancto Grial* and a variant version of the Vulgate Queste del Saint Graal (II). A hitherto unnoticed manuscript of the variant version of the vulgate *Queste del Saint Graal* and Galaad's final adventures in the Spanish *Demanda*», en *Boletim de Filologia*, Lisboa: Instituto de Investicação Científica, XXXI, págs. 79-131.

relato a los lectores que han aguardado durante las aventuras de la Demanda: contemplar el Santo Grial abiertamente; expectativas que hubieran quedado insatisfechas de otra manera. La modificación no se limita a la revelación del Grial, episodio del máximo interés para los oyentes-lectores. Se produce una alteración más amplia, al introducir el episodio del torneo maravilloso, presente también en algunos textos franceses, antes de la llegada a Corberic y la novedad de que Jesucristo dé de beber a los caballeros su propia sangre. Podemos suponer aquí la mano de un refundidor posterior, quizá incluso de los mismos impresores de comienzos del siglo XVI, que actúan de manera descuidada, pero interesada, sobre la refundición que editan, al suplir la laguna con otra versión. Para ello, resulta evidente que tuvieron a su disposición algún manuscrito cuando menos fragmentario de la *Queste* de la Vulgata, que emplearon para mejorar el texto.

A la hora de abordar la edición de los textos artúricos, no es posible olvidar que su origen es un traducción medieval realizada entre lenguas romances,[145] con todas las características y problemas habituales de este tipo de traducciones, entre ellas, el «hibridismo»[146], la intervención de la oralidad[147], los problemas de transmisión manuscrita, la traducción realizada palabra por palabra y el respeto por la autoridad del original, en muchas ocasiones debidas al desconocimiento o a la rapidez. Para Rubio Tovar, el sistema *verbum ad verbo* «se ofrece sobre todo en las traducciones de una lengua románica a otra, o del latín no clásico. El calco lingüístico puede ser llevado al extremo, gracias a estructuras sintácticas parecidas y a orígenes comunes del léxico»[148].

Como ha señalado Terracini, la traducción entre lenguas romances, en un mundo sin fronteras firmes espaciales o lingüísticas, fue extremadamente rápida

---

[145] Aunque autores como Corominas o Cintra consideren a aquellos manuscritos que conservan traducciones entre lenguas romances una etapa más en la transmisión de un original, no podemos olvidar los procesos específicos de la traducción medieval y cómo afectan de manera diferenciada en los textos. Buridant ha estudiado los problemas de la traducción medieval, situando en su centro a la red cultural europea de clérigos letrados. C. Buridant, «Translatio medievalis. Théorie et pratique de la traduction médiévale», en *Travaux de linguistique et de littérature*, XXI, 1 (1983), pág. 82 y sigs. Terracini es imprescindible a la hora de revisar las lenguas en conflicto. B. Terracini, «El problema de la traducción», en *Conflictos de lenguas y de culturas*, Buenos Aires: Imán, 1951. Gómez Moreno (1994) analiza el paso de la traducción medieval y sus características, hacia la traducción humanística, verdadera forjadora del cambio de mentalidad. Javier Gómez Montero, «Traducciones y mutaciones tipológicas en el género narrativo: la originalidad de las versiones castellanas del Morgante en prosa y del Orlando Innamorato», *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Univ. de Trèves (Trier), 1986, vol. VI, Tübingen, págs. 362-76.

[146] B. Terracini, *op. cit.*, pág. 62.

[147] Paul Zumthor, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, París: Puf, 1985.

[148] Joaquín Rubio Tovar, «Algunas características de las traducciones medievales», en *Revista de Literatura Medieval*, IX (1997), págs. 197-243.

y precaria[149]. La traducción entre lenguas cercanas, como el gallego-portugués y el castellano pudo obedecer a motivos políticos similares a los que llevaron a traducir otras obras al portugués en el siglo XV, según Russell, y favoreció la adaptación a los usos lingüísticos propios. Según Vàrvaro, «Quien transmitía un texto romance compuesto en un dialecto que no era originariamente el suyo, no solía resistir la tendencia, quizá en parte inconsciente, de acercarlo a sus usos lingüísticos»[150].

Traducción, refundición, edición. Un camino de transformaciones muy profundas, tal y como hemos visto, que ofrece dificultades especiales en la materia de Bretaña[151]. Pauphilet[152], al evaluar las múltiples modificaciones de los textos de la *Queste*, afirmaba que «les caprices de ces arrangeurs échapent aux lois de l'évolution des textes» y concluía que «A vouloir fabriquer de toutes pièces un texte critique de la *Queste*, on se perdrait certainement. Renonçons donc à employer ici les procédés mécaniques de la méthode crithique, qui ne sauraient s'adapter à une tradition si diverse et fuyante». Del mismo parecer ha sido más recientemente Di Steffano al hablar del *Tristán* en verso:

> La peculiaridad de nuestros textos impone que no se utilice el stemma para fines reconstructivos, que serían conformes a su sentido y función dentro de la crítica textual pero que resultarían del todo impropios en nuestro ámbito. En éste, por ejemplo, el concepto de «error» puede ser solamente una convención técnica; tampoco se contempla, en principio, un «original» alcanzable de alguna manera. Allí donde cada variante y cada texto son un «original», el stemma agota su función al ofrecer una visualización condensada de las posibles relaciones entre los testimonios escritos conocidos del romance, con un mínimo de hipótesis sobre intermediarios perdidos pero detectables con suficiente evidencia.[153]

---

[149] M. Morreale (1959, págs. 29-30) realiza la primera aproximación a la traducción en el siglo XV en España, para la que es indispensable el clásico de Russell (1985). Cuesta («Traducción o recreación: En torno a las versiones hispánicas del Tristan en prose», en *Livius*, 3, págs. 65-75.) y Frontón (*op. cit.*, 1989, págs. 63-76) han estudiado las traducciones de los textos caballerescos romances desde el punto de vista de su autonomía como versiones en el *Tristán* y el *Oliveros de Castilla*.

[150] A. Vàrvaro, «Literatura medieval castellana y literaturas románicas: hechos y problemas», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. J. M. Lucía Megías, Universidad de Alcalá de Henares, 1992, pág. 103.

[151] Luzdivina Cuesta, «Problemas para la edición de las 'traducciones' medievales de la 'materia de Bretaña'», en *Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos*, I, 1996, págs. 193-206.

[152] Albert Pauphilet, *Études sur la Queste del Saint Graal*, París: Champion. Cito por Slatkine Reprints, Ginebra, 1996, pág. XXVI.

[153] G. Di Steffano, «El Romance de don Tristán. Edición 'crítica' y comentarios», en *Studia in Honorem Marti de Riquer*, vol. III, 1989, págs. 271-363.

UAM Ediciones

Cabe destacar que en los impresos artúricos nos encontramos, además, con un trabajo amplio de refundición posterior a la traslación que implica varios estadios diferentes del texto. Por otra parte, las huellas de la transmisión y la traducción en el texto del impreso quedan oscurecidas por la actualización lingüística y por los trabajos de la imprenta. La dificultad de establecer el recorrido de la transmisión a partir de los errores de copia y traslación en textos tardíos y alterados es máxima. A ellos se suman los fenómenos de transformación en la composición del impreso[154], algunos de los cuales hemos descrito. A la hora por tanto de editar estos textos, el estudioso se encuentra con el mismo supuesto que encontraban Pauphilet y Di Steffano:

> En ocasiones, la «movediza textualidad», especialmente en las refundiciones y traducciones múltiples, obliga a editar por separado los diferentes textos finales «si el alcance de las variantes de cierto testimonio fueran tales que almacenarlos en el aparato equivaldría a dificultar y quizás anular la percepción de una individualidad textual bien definida».[155]

A luz de los anteriores análisis, el trabajo de edición debe realizarse, por tanto, considerando los impresos de 1515 y 1498 como originales y seguir el proceso recomendado por Blecua[156] para las refundiciones:

> Se operará en estas situaciones como si se tratara de Ω, sin atender —en cuanto a la edición, no en cuanto al análisis— a la originalidad. Se depurarán los textos de posibles errores, pero siempre teniendo en cuenta que ciertos errores de la transmisión de [O] han podido pasar, a través de un códice X a ΩR.

---

[154] Para una aproximación las relaciones entre el trabajo de la crítica textual y la hermenéutica, *vid*. Lucía Megías, «La crítica textual ante el siglo XXI: la primacía del texto)», en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, ed. L. Von der Walde, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, págs. 417-90. Para las relaciones entre el texto y la imprenta, *vid*. Lucía Megías, «Escribir, componer, corregir, reeditar, leer (o las transformaciones textuales en la imprenta)», en *Libro y lectura en la Península Ibérica (siglos XIII a XVIII)*, ed. A. Castillo Gómez, Junta de Castilla y León, 2003, págs. 209-42; «Imprenta y lengua literaria en los siglos de Oro: el caso de los libros de caballerías castellanos», en *Edad de Oro*, XXIII, págs. 199-229.

[155] Di Steffano, *op. cit*., pág. 275.

[156] Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid: Castalia, 1983, págs. 112-3. Así lo ve Gracia, aunque, en el caso de la *Demanda*, propone que una edición así «no solo se trata de reflejar la labor de traducción, sino de poner de manifiesto la transformación del original en una obra nueva», anotando en un doble aparato crítico las variantes en otras lenguas que permitan corregir y conocer su evolución a través de los siglos. Paloma Gracia, «Editar la *Demanda del sancto Grial* en el marco textual de la Post-Vulgata *Queste* y *Mort Artu:* algunas consideraciones y una propuesta de edición», en *Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos*, I, 1996, págs. 315-21.

La edición debe cotejar todas las variaciones de los textos conexos y recoger solo las que aporten luz en errores u obscuridades, debe ayudar a comprender la evolución de la narrativa de ficción. Pero —antes que otra cosa— debe facilitar y primar la lectura del impreso castellano más antiguo, en un proceso de revalorización del ejemplar, espacio privilegiado de lectura, y ponerlo en su contexto de forma que permita comprender su inserción natural en la lectura del siglo XVI, entre los productos de la imprenta y en el canon de los libros de caballerías, ya que

> los ejemplares constituyen el punto de partida de todos nuestros estudios bibliográficos; y por otro lado, en sus páginas en ocasiones se han marcado los modos de recepción coetánea de las obras, informaciones que pueden proceder de la propia encuadernación o de las anotaciones que anónimos lectores van dejando en sus márgenes. Los textos no se leen en ediciones, emisiones o estados sino en ejemplares; ejemplares concretos que se compran, que se cambian, que se alquilan, que se copian, que se aprenden de memoria, que se leen en voz alta, que se olvidan en una venta.[157]

4. Final

Cuando en 1970 Eugéne Vinaver abría su conocida recopilación de artículos sobre las estrategias y técnicas medievales de composición, *Á la recherche d'une poétique médiévale*, planteaba la coexistencia de dos teorías filológicas a la hora de abordar un texto: la «tradicionalista», que indaga en sus orígenes y niega su originalidad como obra,[158] evaluando su bondad en razón de su decadencia o progreso con respecto al modelo; la «individualista», que busca la cualidad de la obra en relación con principios universales de armonía o unidad. Vinaver consideraba, sin embargo, que la evolución de la materia artúrica no la degrada, sino que tiende a eliminar sus incoherencias[159].

Las traducciones peninsulares —como las inglesas— significan un paso más allá en este proceso de transmisión, en su difusión entre públicos recién conquistados, que valoraron de manera distinta lo que en otros momentos su-

---

[157] Lucía Megías, *op. cit.*, 2004, pág. 208.

[158] Desde el punto de vista de la crítica textual, su reflejo es el concepto 'neolachmanniano' de búsqueda del original a través de las múltiples mutaciones y errores de las copias.

[159] Es el punto de vista seguido por su discípula Bogdanow, que opina que la Post-Vulgata es un esfuerzo por crear un ciclo homogéneo centrado en Arturo. En este ciclo, se rechaza la *joie de vivre*, el *double sprit*, el amor cortés, los elementos místicos, la exposición doctrinal, para centrarse en la moralidad y evitar la condena de la caballería terrenal. Los textos castellanos, eliminan incluso los aspectos morales o claramente inconvenientes desde la fe católica, para resaltar las acciones de los caballeros, las contradicciones entre la realidad y su *ethos*, la destrucción a la que conduce la traición.

puso novedad. La complejidad de la transmisión dio lugar a un inmenso árbol de los relatos en el que cada época y cada lengua ofrece frutos diferentes, y en el que, paulatinamente, el Grial se convirtió en el enigmático corazón de la búsqueda. Sin embargo, los textos artúricos castellanos, debido esencialmente a su mencionada condición de «traducciones» o «retraducciones»,[160] han sido evaluados generalmente desde el punto de vista tradicionalista, en contraste permanente con los textos franceses o con los gallego-portugueses que poseen fuentes similares. Así, la valoración negativa de la adaptación peninsular, se ha impuesto prácticamente hasta nuestros días, considerando su distancia del original y que las peculiaridades relevantes de estas versiones son precisamente su complacencia en lo anecdótico y en la deturpación[161]. Los lectores de los Siglos de Oro no guardaron estos prejuicios y hoy podemos hablar del éxito de las traducciones medievales caballerescas, de su pervivencia y de su adaptación a los nuevos lectores, de su contribución en la configuración del género editorial literario de mayor éxito durante el siglo XVI y que pervivió hasta bien entrado el siglo XVII[162].

Citando a Péguy, en el pasaje mencionado Vinaver proponía observar las obras «à ras des textes», buscando precisamente aquello que los dota de existencia propia dentro de la diversidad; su autonomía primitiva. Una búsqueda que es a la vez un esfuerzo por situar al texto dentro de sus contextos y un esfuerzo

---

160 En este sentido, los esfuerzos de Bogdanow para reconstruir el *Roman dou Graal*, se han centrado en acercarse a [*Z*], al texto origen francés de la Post-Vulgata, desbrozando la maraña de versiones conservadas en francés, portugués, castellano e italiano.

161 Aun en la actualidad pervive el juicio estereotipado y la comparación con los *romans* de Chrétien o la Vulgata. «La fama y difusión del *Lanzarote* en prosa fueron muy amplias hasta finales del siglo XVI. Da muestra de su popularidad la existencia actual de unos cien manuscritos de la obra, resto de una producción muchísimo más numerosa. [...] En Italia dejó su huella en la novela *La Tavola Ritonda* y en la compilación de *Rusticiano de Pisa*; en nuestra Península, a mayor distancia, en *La demanda del Santo Grial* y el *Amadís*, en las versiones castellana y portuguesa. [...] El caso del *Roman dou Graal*, obra temprana muy apreciada en Francia y en la Península Ibérica, es muy significativo. Su anónimo autor reescribe la trilogía del *Lanzarote*; pero omite contar los amores de Lanzarote y Ginebra, pecaminosos; multiplica los episodios en *La búsqueda* y abrevia *La muerte de Arturo*, como si perdiera de vista lo esencial, para complacerse en lo anecdótico. Pero su acentuada complejidad no deja de ser una muestra de ese manierismo, que es la atractiva pendiente por donde van a deslizarse tantas otras novelas posteriores», Carlos García Gual, *El rey Arturo y los caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid: Alianza, 1988, pág. 245.

162 José Manuel Lucía Megías, *De los libros de caballería traducidos al «Quijote»*, Madrid: Sial, 2004. Así lo expresa Frontón, con respecto a la traducción del *Oliveros*: «Uno de los misterios todavía por resolver es el de la pervivencia de estas obras. Literatura de honda raigambre medieval, conoció sin embargo un florecimiento espectacular en el Renacimiento, para luego decaer rápidamente a fines del XVI. Pero este decaer no supuso una muerte total: un pequeño grupo de obras continuó gozando del favor del público hasta época desconcertantemente próxima», Miguel Ángel Frontón, *op. cit.*, 1989, págs. 37-8.

UAM Ediciones

de comprensión de sus fuerzas internas que nos permita situarnos cara a cara con él. Enfrentarnos a él sin que las múltiples correspondencias nos oculten sus valores y su oportunidad. Su lugar en el canon hispánico.

Llevando al extremo la argumentación de Vinaver sobre la evolución sostenida de la materia artúrica, podríamos entender que los textos ibéricos constituyen la última fase en Occidente de este proceso de adaptación al contexto de recepción al que se incorporan; la última fase de una evolución manuscrita, que termina fijada mediante los procesos de la industria editorial. Las supresiones, resúmenes e interpolaciones detallados en este estudio significan ese estadio último que fija la imprenta, un estadio que entiende las traducciones castellanas como libros de caballerías basados en la acción externa caballeresca y que han reducido la materia alegórica y simbólica que los manuscritos portugueses aún conservan. En este sentido, debe explorarse su lugar dentro del corpus caballeresco y su función social, que consiste en los años treinta del siglo XVI en poner al alcance del lector los antecedentes de las historias en boga, en el sentido de un compendio artúrico, para los numerosos consumidores castellanos de libros de caballerías de evasión, deseosos de comprender sus referencias.

Abordar la edición de los impresos castellanos conservados, obliga a realizar este doble esfuerzo de lectura con un carácter de aproximación, sabiendo que son muchos los manuscritos e impresos que quedan por salir a la luz y que arrojarían nuevas interpretaciones. En la conciencia de que los impresos *sirven manjares antiguos en nueva vajilla*; unos manjares que aportan contenidos fundamentales al banquete de la cultura renacentista. La crítica ha descartado hasta el momento la individualidad de estos textos, basándose en su origen de traducción, orientando su edición hacia la reconstrucción del original perdido o hacia el estudio de su transmisión. Recuperar y editar los textos desde ellos mismos, como un original o una versión fuente de nuevas obras —pero sin olvidar su origen de traducción y su compleja transmisión—, buscar su individualidad poniéndolos en relación con otros textos artúricos europeos, analizar su contenido y contextualizarlos dentro del género editorial al que contribuyeron a conformar, supone sólo un primer paso, aunque indispensable, para recuperar para el lector contemporáneo nuestra materia artúrica. Para recuperar unas páginas que encierran aún tanto el secreto del paso entre el castellano de la Edad Media y de la Edad de Oro, como la fascinación de su materia y de unos personajes que menciona Cervantes como origen de la orden de caballería literaria de la que es heredero singular don Quijote.

MISTERIOS DE LA IMPRENTA MANUAL: COTEJO Y ANÁLISIS DE VARIANTES EN LA HIPEREDICIÓN *VARIORUM* DEL *QUIJOTE*

EDUARDO URBINA
(Texas A&M University)

Supongo que hay una razón para hablar yo aquí hoy de los llamados «misterios» de la imprenta manual, al menos desde la perspectiva del proyecto de llevar a cabo una puesta al día y renovación de los métodos y prácticas de la edición crítica de textos electrónicos, en el ámbito de la revolución digital y las nuevas tecnologías de la información, y con lo cual dejarán quizás de serlo. Pero la verdad sea dicha, y abreviando, es que no me parece que existan como tales, o al menos no en el sentido de que la producción e impresión de las ediciones príncipes del *Quijote*, tan cacareadamente defectuosas, encierre alguna clave o particular misterio a descubrir que nos permita, como al parecer se sigue ilusoriamente pretendiendo, el rescatar del olvido y la ignorancia el verdadero texto, único y puro, escrito por Cervantes[1]. Se trata, creo, de un prurito académico convertido en afán detectivesco por ingeniosos editores en busca, creo, de ínsulas y aventuras, aunque sin duda con la mejor de las intenciones. No soy, sin embargo, de aquellos que sienten la necesidad de dar orgullosamente al traste con cuantos esfuerzos y logros se han

[1] Véase lo expuesto y afirmado por Florencio Sevilla en «'La cuenta del original' en el primer *Quijote*: consecuencias textuales», *Anuario de Estudios Cervantinos*, IV (2008), págs. 69-104; «'Cuenta del original' y remedios del cajista en la *princeps* del primer *Quijote*», *Cervantes*, XXVIII, 1 (2008), págs. 53-82.

Edad de Oro, XXVIII (2009), págs. 449-461

realizado con el buen propósito de corregir y mejorar el texto de acuerdo con los conocimientos, medios e instrumentos a su alcance[2]. Al contrario, el propio esfuerzo y las pequeñas contribuciones que hayamos podido hacer desde nuestra ladera nos ha llevado a comprender ante todo la necesidad de trabajar con modestia y humildad y a reconocer el tremendo valor de las graduales aportaciones de cuantos editores serios ha habido, de Bowle a Rico[3]. Y no digo más.

Como sucede con la misma historia de Cervantes, dominan en la historia textual y editorial del *Quijote* la mala fortuna y el olvido; si bien por otra parte merezca la pena recordar que nada de ello parece haber tenido el menor efecto entre sus lectores de cara a su popularidad y universalidad, o a su reconocimiento como obra maestra del lenguaje y la imaginación. No se trata, pues, de descubrir lo ignorado o de recuperar un texto perdido o de reconciliar múltiples versiones como podría ser el caso de *La Celestina*. De hecho, en su momento y en cada caso, el descubrimiento de la verdadera *princeps*, el estudio del papel de los componedores en la producción del texto y el análisis de los procesos de la imprenta manual, han inicialmente dado licencia a propuestas novedosas e ingeniosas conjeturas, y a producir incluso marginalmente un texto de por sí más correcto, si bien no por ello uno demostrablemente más auténtico en cuanto a la intención o voluntad última de su autor. De ahí que no se pueda equiparar sin más a nivel de edición crítica la prudencia con la renuncia, como tampoco es cierto que sea preferible a la hora de editar críticamente el hacer algo más que algo menos, es decir, el aventurarse en la especulación en lugar de ampararse en la precaución. Y no digo más.

---

[2] La historia del *Quijote*, textual y editorial, ha sido resumida y analizada críticamente de manera un tanto radical por Francisco Rico primero, en «Historia del texto», *Don Quijote de la Mancha*, dir. F. Rico, Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998, pág. 1: cxcii-ccxlii, y repetida en la edición revisada y ampliada de Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004, pág. 1: ccxxi-cclxxvi. Se trata, sin embargo, de una historia en la que falta todavía un capítulo fundamental a la hora de editar el texto críticamente, el del censo bibliográfico y cotejo de los ejemplares existentes de las *princeps* del *Quijote*. En ello se ocupa ahora el grupo de investigación *PrinQeps 1605*, dirigido por Víctor Infantes; *PrinQeps 1605*, «Donde habita el olvido: La primera salida de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*», *Revista de Erudición y Crítica*, II (febrero-mayo 2007), págs. 89-103, y «La primera edición del *Quijote*. Avances críticos para la interpretación y análisis del silencio tipográfico», *Edad de Oro*, XXVIII (2009), págs. 365-406

[3] Necesario punto de partida de toda investigación de crítica textual sobre el *Quijote* es ahora, Francisco Rico, *El texto del* Quijote: *Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Barcelona: Destino, 2005 [2006], donde se recogen asimismo en seis excursos otros tantos estudios previos sobre la composición, impresión y producción del *Quijote*; *vid*. esp. «Textos e hipertextos», págs. 302-11. Pero como es bien sabido, no es oro todo lo que reluce; cfr., Florencio Sevilla Arroyo, «Madrid, Juan de la Cuesta, 1605 y 1615: El *Quijote* 'definitivo'», *Filologia dei testi a stampa (area iberica)*, Pescara, noviembre 2003, págs. 1-17; «La edición y las ediciones del *Quijote*», *El* Quijote *desde el siglo xxi*, eds. N. Salvador Miguel y S. López-Ríos, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005, págs. 25-34, y «Editar el *Quijote* según Cervantes», *Cervantes y/and Shakespeare*, ed. J. M. González Fernández de Sevilla, Universidad de Alicante, 2006, págs. 113-43.

Lo que sí encuentro no ya misterioso sino poco menos que increíble, y digno de un más positivo esfuerzo, es el que aun hoy, tras miles y miles de ediciones, no se haya hecho el trabajo editorial básico de realizar un censo de los ejemplares de las *princeps* en existencia, aunque no fuera por otro motivo que el de tener una base material completa a la hora de editar críticamente el *Quijote* y no incurrir en decisiones prematuras o incorrectas con respecto a posibles lecturas o variantes textuales provenientes de un único ejemplar o de un número muy reducido de ellos. De hecho admira y asombra, considerando la mucha tinta y abundante retórica que se ha empleado en proponer lecturas e interpretaciones personales —aunque comprendamos las razones— la anémica extensión de la crítica textual seria y de los estudios de bibliografía analítica y descriptiva sobre el *Quijote*. Entre los miles y miles de publicaciones sobre los más mínimos aspectos de la obra realizados desde infinidad de perspectivas, los estudios de crítica textual dedicados al *Quijote* se pueden contar prácticamente con los dedos de una mano. Triste cosecha que ni siquiera la celebración del cuarto centenario ha sabido remediar, y triste y desalentador panorama que como contexto rebaja no poco el valor crítico y la autoridad textual de las por otras razones admirables ediciones que han visto la luz recientemente. Y no digo más.

Aunque pueda parecer mera conveniencia o cortedad por mi parte, propondría que en lugar de seguir pretendiendo indefinidamente rizar el rizo crítico y editorial, dedicando esfuerzos en definitiva poco productivos encaminados a descubrir lo que no existe, a intentar demostrar lo indemostrable o saber lo que no importó en un principio ni importa conocer ahora, convendría que nos dedicáramos por un tiempo a llegar a conocer no sólo lo conocible por material y evidente, sino lo que resulta de obligada necesidad saber y tener en cuenta textualmente. Me refiero, en primer lugar, a la realización de un censo de todos los ejemplares conocidos de las *princeps*, junto con su consiguiente análisis descriptivo bibliográfico, así como el estudio de las variantes textuales resultantes con independencia de supuestas intenciones o intervenciones autoriales, y todo ello efectuado al margen de toda lectura que carezca de una base científica y objetiva. Y en segundo lugar, importa reconocer la imperativa necesidad de aplicar a la crítica textual y a la edición de textos aquellos instrumentos y recursos, programas y herramientas facilitados por la revolución digital. Las nuevas formas de textualidad y comunicación de la galaxia digital representan un nuevo paradigma que hace necesario un arte nuevo de editar textos en nuestro tiempo. Y aquí sí me permito añadir algo más, pasando a ilustrar el estado actual del programa de edición electrónica desarrollado en torno a la creación de la Edición *variorum* del *Quijote* (*EVE-DQ*), o más exactamente la hiperedición que representa el archivo digital documentado de ediciones en que el equipo del Proyecto Cervantes viene trabajando desde 1998 en colaboración con el Centro para el Estudio de Bibliotecas Digitales de Texas A&M University y la Cátedra Cervantes de la Universidad de Castilla-La Mancha.

El desarrollo inicial de la *EVE-DQ* se llevó a cabo gracias a una beca de investigación de la *National Science Foundation* (2000-2003) y desde entonces hemos trabajado en la creación de una herramienta modelo que tiene como propósito renovar prácticas editoriales y poner al día los métodos de la edición/publicación crítica de textos en la era digital[4]. Para ello, y en concreto, hemos desarrollado programas informáticos que hacen posible editar textos literarios como el *Quijote*, conservados en múltiples ediciones y con múltiples variantes, en un entorno digital y publicar los resultados de manera flexible y haciendo accesibles todos los instrumentos y materiales de la edición a través de Internet. En particular, el proyecto se enfoca en aplicar los recientes avances tecnológicos y mediáticos en áreas como la digitalización de imágenes, la informatización de textos y los programas de gestión de bases de datos a la edición crítica de textos, en el marco de los parámetros y contribuciones de Peter Shillingsburg y Peter Robinson, entre otros, es decir, en cuanto archivos electrónicos hipertextuales[5].

Edición «variorum» del «Quijote» (http://quixote.tamu.edu)

La primera versión de la *EVE-DQ* (publicada en junio 2005) está basada en el cotejo de nueve ejemplares de la *princeps* de 1605, y siete de la de 1615. Se trata de una edición híbrida en la forma de un archivo hipertextual que comprende a su vez tres tipos de ediciones:

1. *Ediciones facsímiles digitales* de las 9 ediciones del *Quijote* (1605-1637) seleccionadas por su interés textual, en múltiples ejemplares.
2. *Ediciones diplomáticas* electrónicas de los 32 ejemplares cotejados individualmente entre sí, con sus correspondientes índices de variantes.
3. *Edición 'variorum' electrónica* elaborada a partir de las ediciones facsímiles y diplomáticas de ambos textos base de las *princeps* y su cotejo con el resto de las ediciones y ejemplares, realizada en cuatro fases: a) *princeps* 1605; b) *princeps* 1615; c) *non-princeps* 1605; d) *non-princeps* 1615.

---

[4] Eduardo Urbina *et al*, «Texto, contextos e hipertexto: la crítica textual en la era digital y la Edición electrónica *variorum* del *Quijote*-IV Centenario», *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, XXVII (2002), págs. 21-49; y «Hacia el *Quijote* en su IV Centenario (1605-2005): hipertextualidad e informatización», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXI (2004), págs. 553-67. El resto de las publicaciones relacionadas con el desarrollo del proyecto pueden consultarse en http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/V2/CPI/variorum/publ.htm.

[5] Peter Shillingsburg, «Principles for Electronic Archives, Scholarly Editions, and Tutorials», *The Literary Text in the Digital Age*, ed. R. J. Finneran, Ann Arbor: University of Michigan P, 1996, págs. 23-35; Peter M. W. Robinson, «New Methods of Editing, Exploring, and Reading *The Canterbury Tales*», http://www.canterburytalesproject.org/pubs/desc2.html (1 de abril 2007).

UAM Ediciones

El resultado es una hiperedición que incluye, entre otros aspectos y funciones: sincronización de textos e imágenes, acceso inmediato y completo a las bases de datos relacionales de variantes, anotaciones y enmiendas, y una interfaz interactiva de lectura que permite la composición en línea de ediciones personalizadas.

La *EVE-DQ* no es, pues, *una* edición, sino un nuevo tipo de edición híbrida compuesta de un archivo de imágenes digitales, textos electrónicos y bases de datos relacionales, o lo que ha venido a denominarse, un archivo hipertextual o hiperedición[6]. Archivo en cuanto se trata de una biblioteca o colección de ediciones facsímiles digitales y de textos electrónicos cotejados y anotados, índices de variantes clasificadas y conectadas a base de enlaces hipertextuales a los textos e imágenes sincronizados, y todo ello accesible al lector a través de programas e interfaces de lectura, edición y de composición. Así pues, y a pesar de que los criterios y normas empleados en la trascripción electrónica de los textos incluidos en el archivo, tanto como los principios editoriales aplicados en la clasificación y análisis de las variantes textuales, corresponden fundamentalmente a los de la crítica textual procedente de la tradición del 'copy-text',[7] los objetivos, métodos de trabajo y funcionamiento de la *EVE-DQ* corresponden, sin embargo, a los presupuestos del hipertexto enunciados por Landow,[8] así como a los principios y modelos adelantados en cuanto al desarrollo de edicio-

[6] Sobre las nuevas direcciones en la crítica textual y la aplicación de la tecnología de la información a la edición electrónica de textos en un entorno digital crítico véase el seminal estudio de George P. Landow, *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* (1992), ahora en su 3.ª ed., *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006; así como Susan Hockey, «Creating and Using Electronic Editions», *The Literary Text*, págs. 1-21, y Paul Delany y George P. Landow, «Managing the Digital World: The Text in an Age of Electronic Reproduction», *The Digital World: Text-Based Computing in the Humanities*, eds. G. P. Landow y P. Delany, Cambridge, MA: The MIT Press, 1993, págs. 3-28.

[7] Los parámetros de la crítica textual anglosajona de la «textual bibliography» tienen sus pilares en los estudios de W. W. Greg, *The Calculus of Variants*, Oxford: Clarendon Press, 1927 y «The Rationale of Copy-Text,» *Studies in Bibliography*, III (1950-51), págs. 19-36; Fredson Bowers, *Bibliography and Textual Criticism*, Oxford: Clarendon P, 1964; Thomas G. Tanselle, *Selected Studies in Bibliography*, Charlottesville: University Press of Virginia, 1979 e «Historicism and Critical Editing», *Studies in Bibliography*, XXXIX (1986), págs. 1-46; *vid*. asimismo Fredson Bowers, *Essays in Bibliography, Text, and Editing*, Charlottesville: University Press of Virginia, 1975; y G. Thomas Tanselle, «The Concept of Ideal Copy», *Studies in Bibliography*, XXXIII (1980), págs. 18-53. Cfr. Jerome J. McGann, «The Rationale of Hypertext», *Electronic Text: Investigations in Method and Theory*, ed. K. Sutherland, Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1997, págs. 19-46, en http://www.iath.virginia.edu/public/jjm2f/rationale.html (3 de abril 2007), y *Radiant Textuality: Literary Studies after the World Wide Web*, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2001.

[8] George P. Landow, «Hypertext, Scholarly Annotation, and the Electronic Edition», *Hypertext Editions: Theory and Practice*, coord. R. J. Finneran, *ALLC-ACH*, 1996 (29 de junio 2008), http://gonzo.hit.uib.no/ allcach96/Panels/Finneran/landow.html/.

nes electrónicas por Shillingsburg y Robinson,[9] que son ya parte de una nueva realidad dentro del campo de la edición crítica de textos y de la práctica de las humanidades digitales como nueva disciplina[10].

El programa de cotejo y análisis textual de variantes de la *EVE-DQ* es el MVED o «Editor de documentos con múltiples variantes»[11]. El MVED está compuesto a su vez de siete módulos, los cuales funcionan conjuntamente en el proceso de cotejo, anotación y edición, según ilustramos a continuación:

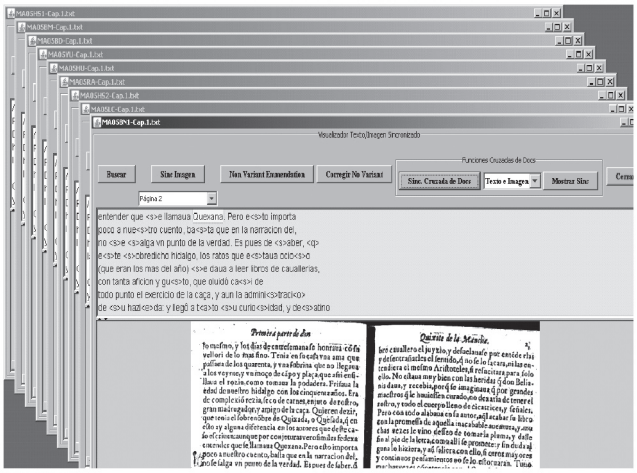


[9] Peter L. Shillingsburg, *Scholarly Editing in the Computer Age*, *Theory and Practice*, University of Michigan, 1996, (3.ª ed.), y «Principles for Electronic Archives, Scholarly Editions, and Tutorials», *The Literary Text in the Digital Age*, págs. 23-35; Peter M. W. Robinson, «Redefining Critical Editions», *The Digital World*, págs. 271-91; Jerome J. McGann, «The Rationale of Hypertext», http://www.iath.virginia.edu/public/jjm2f/rationale.html (12 de setiembre 2008). Véanse asimismo los estudios de Robinson, «New Directions in Critical Editing», págs. 145-71, y de Peter S. Donaldson, «Digital Archive as Expanded Text: Shakespeare and Electronic Textuality», págs. 173-97, ambos en *Electronic Text: Investigations in Method and Theory*, y «The Shakespeare Interactive Archive: New Directions in Electronic Scholarship on Text and Performance», *Contextual Media*, eds. E. Barrett y M. Redmond, Cambridge, MA: MIT Press, 1995, págs. 103-28.

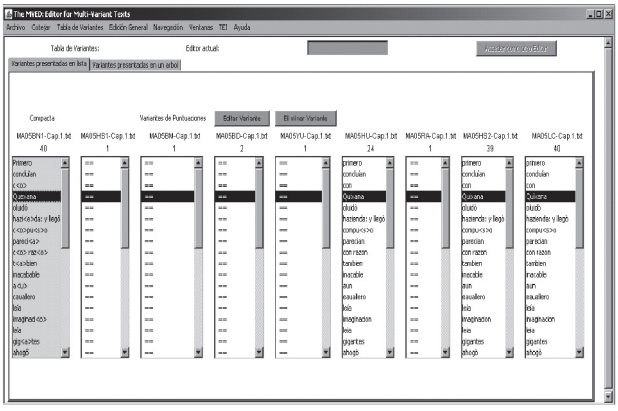
[10] *A Companion to Digital Humanities*, eds. S.Schreibman, R. Siemens y J. Unsworth, Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004; en relación con los parámetros y objetivos de nuestro proyecto y edición véanse en particular: Martha Nell Smith, «Electronic Scholarly Editing», págs. 306-22 y Carole L. Palmer, «Thematic Research Collections», págs. 348-65, también el nuevo volumen de ensayos *Electronic Textual Editing*, eds. L. Burnard, K. O'Brian O'Keefe y J. Unsworth, New York: Modern Language Association of America, 2006, con un Prefacio de G. Thomas Tanselle; *vid*. esp. Dino Buzzetti y Jerome McGann, «Critical Editing in a Digital Horizon», págs. 53-73.

[11] *Vid*. instrucciones más detalladas sobre el funcionamiento del MVED en http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/V2/CPI/variorum/edicioncritica.htm#mved.

1. *Módulo de cotejo*: coteja los textos, identifica las variantes entre dos o más ediciones/ejemplares de forma automática, y genera los enlaces hipertextuales entre las variantes y los textos correspondientes.



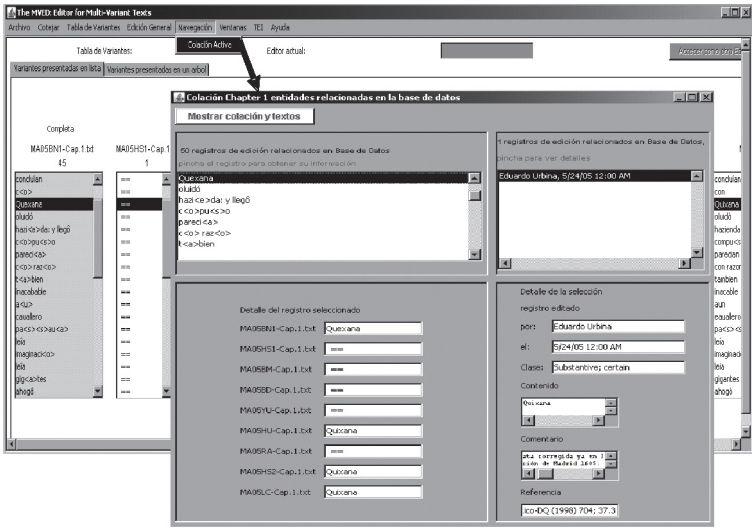
2. *Índice de variantes*: produce una lista de las variantes identificadas en los cotejos y provee interactivamente diferentes representaciones visuales de las mismas.



3. *Sincronizador de texto-imagen*: utiliza puntos de sincronización previamente programados entre el texto electrónico y la imagen digital correspondiente de cada uno de los ejemplares/ediciones del cotejo.

4. *Visualizador dual de documentos*: muestra el texto y la imagen en paralelo, ayudando al usuario en el proceso de localizar las variantes presentes en las ediciones seleccionadas.

5. *Interfaz para hojear entidades de datos*: provee al editor como referencia acceso actualizado al estado de la sesión de cada cotejo en cualquier momento dado en todos sus aspectos.



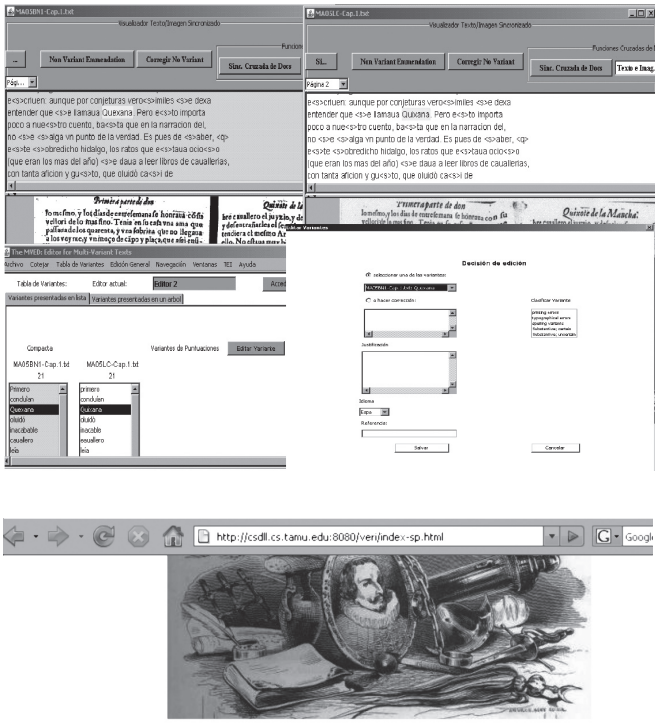
7. *Módulo de anotación*: permite la clasificación, edición y anotación de variantes, así como la inclusión de comentarios y referencias bibliográficas en el proceso de edición y en la anotación general del texto.

8. *Módulo de edición y enmienda*: realiza las correcciones y crea dinámicamente los enlaces hipertextuales correspondientes en la base relacional de datos.

Cabe señalar que el sistema puede ser utilizado por uno o más editores independientemente y permite la incorporación de anotaciones o comentarios históricos de previos editores. Por otra parte, si bien todos los módulos y herramientas del MVED son utilizados conjuntamente a partir del momento inicial de cotejo, el 'Visualizador dual de documentos' y el 'Sincronizador texto-imagen' pueden ser empleados con independencia del proceso de cotejo.

El módulo de lectura y edición virtual o VERI es una interfaz interactiva accesible a través de la WWW capaz de proveer acceso individual selectivo a

las bases de datos textuales, gráficas y documentales de la *EVE-DQ*.[12] Se trata de una herramienta que en términos generales hace posible:

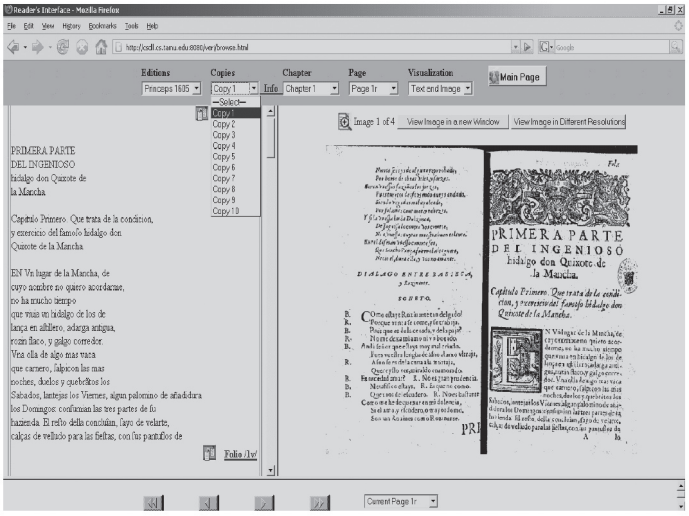


[12] El diseño inicial de la VERI y sus funciones fue presentado en el curso sobre *Bibliotecas y Universidades* organizado por la Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, en noviembre del 2002: «Del texto al hipertexto: la biblioteca digital y el *Proyecto Cervantes*», *Del texto al hipertexto: las bibliotecas universitarias ante el reto de la digitalización*, coord. F. Alía, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, págs. 141-65.

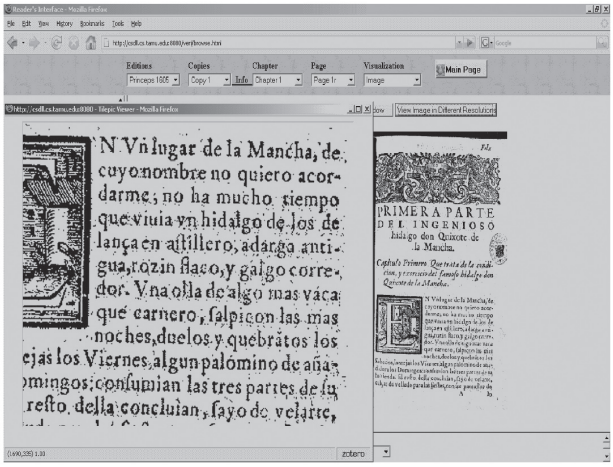
1) el acceso a los resultados de los cotejos del texto base con el resto de los ejemplares/ediciones en la colección efectuados por el MVED;
2) la visualización y acceso a los enlaces hipertextuales y a las bases de datos gráficas (facsímiles digitales), textuales y documentales generadas por el MVED durante el proceso de edición de uno o más editores, i. e., variantes, anotaciones, comentarios y referencias; y
3) el componer ediciones virtuales personalizadas utilizando los materiales, entidades de datos y documentación editorial generados por el editor o editores; desde un facsímil digital a una edición *variorum* crítica.

Su diseño incluye en la actualidad las siguientes funciones:

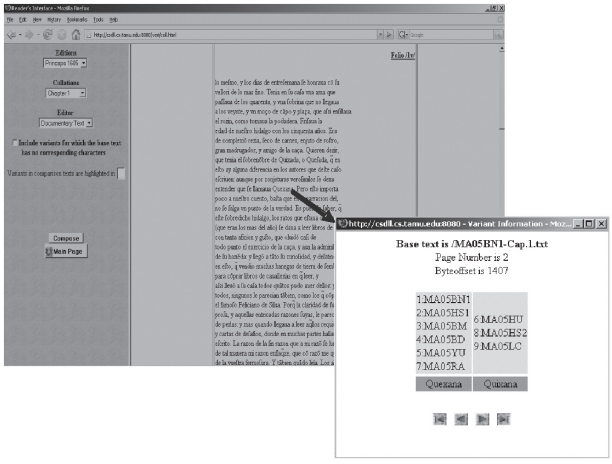
1. Navegación de imágenes digitalizadas, textos electrónicos y de textos e imágenes sincronizadas según la edición, ejemplar, parte y capítulo.



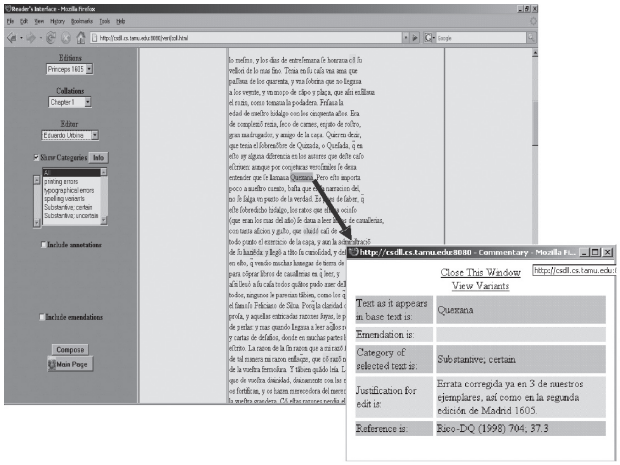
2. Visualización individual o en paralelo sincronizada de textos o imágenes.
3. Visualización de textos en otra ventana para su comparación y consulta.
4. Copia e impresión de textos e imágenes por edición y capítulo.
5. Búsqueda simple o avanzada de los textos electrónicos enlazados con los facsímiles digitales de todas las ediciones.
6. Visualización en *TilePick* con ampliación de imagen para facilitar y validar lecturas.



7. Presentación de la edición diplomática con visualización de todas sus variantes y enlaces hipertextuales.



8. Presentación del texto de la edición diplomática editado por uno o más editores y composición interactiva de ediciones virtuales a partir de los cotejos, textos base, variantes clasificadas, enmiendas y anotaciones editoriales generadas en el MVED.



Cabe señalar que el sistema puede ser utilizado por uno o más editores independientemente y permite la incorporación de anotaciones o comentarios históricos de previos editores. Por otra parte, si bien todos los módulos y herramientas del MVED son utilizados conjuntamente a partir del momento inicial de cotejo, el 'Visualizador dual de documentos' y el 'Sincronizador texto-imagen' pueden ser empleados con independencia del proceso de cotejo.

Resulta evidente ya que la galaxia digital ha abierto un nuevo horizonte en el campo de la crítica textual y la edición de textos, tanto desde la perspectiva de la creación de nuevos tipos de ediciones «in which the record of textual variation becomes a central point of attention», como con respecto a la disponibilidad y acceso a recursos textuales tales como facsímiles digitales que liberan «the apparatus from the theoretical imperative of being a substitute»[13].

El contraste entre el carácter fijo, cerrado, pasivo y excluyente de una edición crítica en papel y el carácter dinámico, abierto, activo e inclusivo de la hiperedición sirve para hacer evidente las diferencias de amplitud, flexibilidad y acceso que existen entre la crítica textual y sus métodos de trabajo tradicionales —consecuencia y producto de la tecnología de la imprenta y el libro— y las prácticas de trabajo presentes en la nueva crítica textual y en la edición hipertextual de la era digital. En nuestro proyecto, como hemos señalado en previas

[13] Edgard Vanhoutte, «Textual Variation, Electronic Editing and Hypertext», *ALLC/ACH* 2000 (July 2000), University of Glasgow, http://www.arts.gla.ac.uk/allcach2k/Programme/ session4.html/ (1 de abril 2007), y también, como nueva propuesta de edición hipertextual, «A Linkemic Approach to Textual Variation», *Human IT*, http://www.hb.se/bhs/ith/1-00/ev.htm (1 de abril 2007).

ocasiones,[14] exploramos y hacemos uso no sólo de la capacidad de conexión del hipertexto y de la posibilidad de integrar dinámica y flexiblemente en el nuevo paradigma de edición textos electrónicos, imágenes digitales y herramientas críticas, sino que todo ello se encuentra disponible para el lector de la *EVE-DQ* a través de Internet a fin de que pueda acceder y examinar por su cuenta todos los elementos documentales del archivo y componer incluso una versión virtual más adecuada a sus intereses y necesidades.

En años sucesivos continuaremos introduciendo mejoras tanto en el programa de cotejo como en el de edición, incorporando nuevas ediciones y ejemplares, y desarrollando herramientas adicionales que permitan el análisis estadístico de las variantes así como su representación gráfica comparativa por ediciones y signaturas. Por último, nuestro objetivo es llevar acabo asimismo una *variorum* visual integrando en la *variorum* textual el archivo digital de las ilustraciones del *Quijote* que venimos creando desde el 2001, accesible ahora de manera independiente (http://dqi.tamu.edu).

[14] E. Urbina *et al*, «La edición electrónica *variorum* del *Quijote*: Avances y estado actual», *Cervantes en Italia: Actas del x Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Roma, 2001), ed. A. Villar Lecumberri, Palma: Asociación de Cervantistas, 2001 [2002], págs. 439-47; «Critical Editing in the Digital Age: Informatics and Humanities Research», *Proceedings of Conference on The New Information Order and the Future of the Archive*, ed. J. Frow, University of Edinburgh: Institute for Advanced Studies in the Humanities, 2002, http://www.iash.ed.ac.uk/proceedings/urbina/urbina.paper.pdf (2 de abril 2007); y «Visualization of Variants in Textual Collations to Analyze the Evolution of Literary Works in the Cervantes Project», *Research and Advanced Technology for Digital Libraries: Proceedings of the 6th European Conference on Digital Libraries* (Roma, setiembre 2002), eds. M. Agosti y C. Thanos, Berlin: Springer, 2002, págs. 638-53.

EDAD DE ORO

HOJA DE PEDIDO

Apellidos _____ Nombre _____

Institución _____

Dirección _____

Deseo recibir los números de **Edad de Oro** _____

Firma: _____

Envíese a: Librería de Universidad Autónoma de Madrid
28049 MADRID

NÚMEROS DE LA REVISTA PUBLICADOS

EDAD DE ORO I
Madrid, U.A.M., 1982, 105 págs.

EDAD DE ORO II
Los géneros literarios.
Madrid, U.A.M., 1983, 215 págs.

EDAD DE ORO III
Los géneros literarios: prosa.
Madrid, U.A.M., 1984, 309 págs.

EDAD DE ORO IV
Los géneros literarios: poesía.
Madrid, U.A.M., 1985, 235 págs.

EDAD DE ORO V
Los géneros literarios: teatro.
Madrid, U.A.M., 1986, 311 págs.

EDAD DE ORO VI
La poesía en el siglo XVII.
Madrid, U.A.M., 1987, 285 págs.

EDAD DE ORO VII
La literatura oral.
Madrid, U.A.M., 1988, 285 págs.

EDAD DE ORO VIII
Iglesia y literatura. La formación ideológica de España.
Homenaje a Eugenio Asensio.
Madrid, U.A.M., 1989, 226 págs.

EDAD DE ORO IX
Erotismo y literatura.
Madrid, U.A.M., 1990, 346 págs.

EDAD DE ORO X
América en la literatura áurea.
Madrid, U.A.M., 1991, 245 págs.

EDAD DE ORO XI
San Juan de la Cruz y fray Luis de León y su poesía.
Homenaje a José Manuel Blecua.
Madrid, U.A.M., 1992, 251 págs.

EDAD DE ORO XII
Edición, transmisión y público en el Siglo de Oro.
Madrid, U.A.M., 1993, 410 págs.

EDAD DE ORO XIII
Francisco de Quevedo y su tiempo.
Madrid, U.A.M., 1994, 240 págs.

EDAD DE ORO XIV
Lope de Vega.
Madrid, U.A.M., 1995, 328 págs.

EDAD DE ORO XV
Leer «El Quijote».
Madrid, U.A.M., 1996, 216 págs.

EDAD DE ORO XVI
El nacimiento del teatro moderno.
Madrid, U.A.M., 1997, 343 págs.

EDAD DE ORO XVII
El mundo literario del Madrid de los Austrias.
Madrid, U.A.M., 1998, 247 págs.

EDAD DE ORO XVIII
Felipe II: Medio Siglo de Oro.
Madrid, U.A.M., 1999, 239 págs.

EDAD DE ORO XIX
Poética y Retórica en los siglos XVI y XVII.
Madrid, U.A.M., 2000, 322 págs.

EDAD DE ORO XX
Revisión de la novela picaresca.
Madrid, U.A.M., 2001, 222 págs.

EDAD DE ORO XXI
Libros de caballerías: textos y contextos.
Madrid, U.A.M., 2002, 549 págs.

EDAD DE ORO XXII
Música y literatura en los Siglos de Oro.
Madrid, U.A.M., 2003, 508 págs.

EDAD DE ORO XXIII
La lengua literaria en los Siglos de Oro
Madrid, U.A.M., 2004, 473 págs.

EDAD DE ORO XXIV
La tradición clásica en los Siglos de Oro
Madrid, U.A.M., 2005, 481 págs.

EDAD DE ORO XXV
El Quijote *cuatrocientos años después*
Madrid, U.A.M., 2006, 615 págs.

EDAD DE ORO XXVI
La mujer en la literatura áurea
Madrid, U.A.M., 2007, 363 págs.

EDAD DE ORO XXVII
Magia y ciencia en la literatura áurea
Madrid, U.A.M., 2008, 454 págs.

UAM Ediciones

JOSÉ BONIFACIO BERMEJO
La tecnología de impresión en el Siglo de Oro

ALBERTO BLECUA
Defensa e ilustración de la Crítica Textual

PATRIZIA BOTTA
Problemas filológicos de un texto impreso

MARIANO DE LA CAMPA
La edición crítica de textos poéticos en castellano del Siglo de Oro

JOSÉ LUIS CANET
Algunas reflexiones sobre el proceso de edición en el siglo XVI y la Bibliografía textual

TREVOR DADSON
La imprenta manual y los textos poéticos

SONIA GARZA
Vida de San Gerónimo. *El texto en proceso de constitución*

ERNESTO LUCERO
Relevancia ecdótica de la bibliografía textual: El caso del Marcos de Obregón

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS
El autor ante la imprenta: Textos para un manual

EMILIO MARTÍNEZ MATA
El poder de la imagen en los textos del Siglo de Oro: el caso del Quijote

GIUSEPPE MAZZOCCHI Y OLGA PEROTTI
Transmisión impresa y transmisión manuscrita. El caso del tratado De vita felici *de Juan de Lucena*

ROSA NAVARRO DURÁN
Acerca del verbo brincar, de una pantera con alas y otros casos: problemas en la edición de textos picarescos

MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO
Texto y edición en los orígenes del auto sacramental

GRUPO PRINQEPS 1605
La primera edición del Quijote. *Avances críticos para la interpretación y análisis del silencio tipográfico*

BEGOÑA RODRÍGUEZ
Del «original de imprenta» a la «edición príncipe»: El Tratado *de Bernardino de Sandoval*

FLORENCIO SEVILLA
La intervención de la imprenta en el texto del tercer Quijote *de Cuesta (1608)*

JOSÉ RAMÓN TRUJILLO
La edición de traducciones medievales en la Edad de Oro. Textos e impresos de la materia artúrica hispánica

EDUARDO URBINA
Misterios de la imprenta manual: cotejo y análisis de variantes en la hiperedición «variorum» *del* Quijote