

LA EDICIÓN
DE TEXTOS

Consulte nuestra página web: www.sintesis.com
En ella encontrará el catálogo completo y comentado

LA EDICIÓN DE TEXTOS

Miguel Ángel Pérez Priego

Segunda edición ampliada y actualizada



EDITORIAL
SÍNTESIS

TEORÍA DE LA LITERATURA
Y LITERATURA COMPARADA

Director:
Miguel Ángel Garrido

© Miguel Ángel Pérez Priego

© EDITORIAL SÍNTESIS, S. A.
Vallehermoso, 34. 28015 Madrid
Teléfono 91 593 20 98

ISBN: 978-84-975674-2-8
Depósito Legal: M. 32.240-2011

Impreso en España - Printed in Spain

Reservados todos los derechos. Está prohibido, bajo las sanciones penales y el resarcimiento civil, previstos en las leyes, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o por cualquier otro, sin la autorización previa por escrito de Editorial Síntesis, S. A.

ÍNDICE

Introducción a la primera edición	9
Introducción a la segunda edición.....	13
Capítulo 1: HISTORIA Y MÉTODOS	15
1.1. Importancia de la edición crítica de los textos.....	15
1.2. Historia y métodos.....	19
1.2.1. <i>Los humanistas</i> , 20. 1.2.2. <i>Karl Lachmann y Joseph Bédier</i> , 25. 1.2.3. <i>La filología en el siglo XX</i> , 29. 1.2.4. <i>Situación actual y nuevas perspectivas</i> , 40.	
Capítulo 2: EL PROCESO DE TRANSMISIÓN DE LOS TEXTOS...	47
2.1. El original y las copias	47
2.2. Los testimonios y la tradición textual.....	51
2.3. Errores y variantes	54
2.3.1. <i>Los errores y el proceso de copia: causas externas</i> , 54. 2.3.2. <i>Los errores y el acto de escritura</i> , 58. 2.3.3. <i>Tipología de errores textuales</i> , 60. 2.3.4. <i>Variantes adiáforas y error</i> , 64. 2.3.5. <i>Variantes lingüísticas</i> , 65. 2.3.6. <i>Errores poligenéticos y errores monogenéticos</i> , 69. 2.3.7. <i>Variantes de autor</i> , 70.	

Capítulo 3: HISTORIA DE LA TRADICIÓN: TRADICIÓN MANUSCRITA Y TRADICIÓN IMPRESA	77
3.1. La tradición del texto	77
3.2. Los manuscritos	79
3.2.1. <i>El pergamino y el papel</i> , 79. 3.2.2. <i>El códice y su constitución</i> , 81. 3.2.3. <i>El scriptorium y la producción del libro manuscrito</i> , 82. 3.2.4. <i>Las bibliotecas medievales</i> , 83.	
3.3. La tradición impresa.....	86
3.3.1. <i>Los testimonios en la tradición impresa</i> , 87. 3.3.2. <i>Composición del libro impreso</i> , 89. 3.3.3. <i>Errores y tipografía</i> , 90. 3.3.4. <i>Disposiciones legales sobre el libro</i> , 92. 3.3.5. <i>Tradición textual y géneros literarios</i> , 96.	
Capítulo 4: DISTINTOS TIPOS DE EDICIÓN	101
4.1. Ediciones diplomáticas y facsimilares.....	101
4.2. Edición crítica	103
4.2.1. <i>Edición de una obra con un solo testimonio</i> , 104. 4.2.2. <i>Edición de una obra con varios testimonios</i> , 111.	
Capítulo 5: LA EDICIÓN CRÍTICA: LA <i>RECENSIO</i>	115
5.1. Búsqueda y relación de testimonios	116
5.2. Descripción bibliográfica.....	118
5.3. Cotejo de testimonios y colación de variantes.....	125
5.4. Localización de errores	129
5.5. Relación entre los testimonios y construcción del <i>stemma codicum</i>	133
5.5.1. <i>Stemma con dos testimonios</i> , 135. 5.5.2. <i>Stemma con tres o más testimonios</i> , 136.	
5.6. <i>Codices descripti</i>	138
5.7. Contaminación	139
Capítulo 6: LA EDICIÓN CRÍTICA: LA <i>CONSTITUTIO TEXTUS</i> ..	143
6.1. <i>Selectio</i> o elección de variantes	144
6.1.1. <i>Elección mecánica</i> , 144. 6.1.2. <i>Elecciones no mecánicas: usus scribendi y lectio difficilior</i> , 148.	

6.2. <i>Emendatio</i> o corrección de errores: corrección <i>ope codicum</i> y corrección <i>ope ingenii</i>	151
Capítulo 7: LA EDICIÓN CRÍTICA: LA <i>DISPOSITIO TEXTUS</i>	153
7.1. Establecimiento y fijación del texto	153
7.1.1. <i>Testimonio único</i> , 154. 7.1.2. <i>Varios testimonios</i> , 154. 7.1.3. <i>Elección del testimonio base</i> , 155.	
7.2. Grafía del texto.....	156
7.2.1. <i>Signos gráficos</i> , 159. 7.2.2. <i>Colorido lingüístico</i> , 165. 7.2.3. <i>Imprenta y grafía</i> , 167. 7.2.4. <i>Modernización gráfica</i> , 169.	
7.3. División de palabras, acentuación, puntuación	174
7.4. Signos especiales y presentación gráfico-espacial del texto	176
Capítulo 8: APARATO CRÍTICO Y ANOTACIÓN DEL TEXTO	181
8.1. El aparato crítico del texto.....	181
8.1.1. <i>Aparato positivo y aparato negativo</i> , 182. 8.1.2. <i>Disposición del aparato</i> , 184.	
8.2. Anotación del texto	185
8.2.1. <i>Las notas explicativas</i> , 185. 8.2.2. <i>Gramáticas y léxicos</i> , 188. 8.2.3. <i>Las pautas retóricas</i> , 193. 8.2.4. <i>Las referencias eruditas del texto</i> , 199.	
Glosario.....	205
Láminas.....	211
Bibliografía	263

INTRODUCCIÓN A LA PRIMERA EDICIÓN

Este es un libro, por su propia materia, provisional e inconcluso. No pretende sino dar cuenta, de manera ordenada y resumida, de las principales cuestiones que vienen ocupando a esta vieja disciplina de la edición de textos y de algunas de las aportaciones más relevantes que se han producido en su campo. De cada una de ellas ha pretendido extraer lo más positivo y aprovechable para quien en estos momentos tenga que enfrentarse ante el problema único e intransferible de realizar una edición crítica. No ha querido por eso echarse a la trinchera y tomar partido por teorías enfrentadas. Si en algún bando tuviera que alinearse, sería en el más abierto y pacífico de la ‘nueva filología’.

El libro tiene también mucho de experiencia propia. Una experiencia de casi veinte años de vérnoslas, no siempre provistos del mejor utillaje, con textos de muy desiguales dificultades. Textos de testimonio único, de tradiciones muy pobladas, manuscritos, impresos, textos poéticos, prosísticos o teatrales. Esa larga experiencia nos ha hecho comprender, al menos, que cada obra es un problema particular, que es necesario abordar con el instrumental preciso, pero ante el que el saber del editor, su buen juicio y el conocimiento de todo lo

que a aquélla rodea, es fundamental e irrenunciable. En este sentido, repetiría, haciendo más, las palabras de Michele Barbi: “No digo que no puedan ser útiles ciertos manuales de método [...], pero no debe creerse que todo consista en aprender una serie de normas fijas aplicables a cualquier caso: *il più si impara facendo* [Barbi, 1938: XI].

Queda materia todavía por incorporar al libro. Sin duda, podrían multiplicarse los ejemplos aducidos –casi siempre tomados de la propia experiencia editora– y seleccionar otros, probablemente más elocuentes. Seguramente habría que matizar muchas de las aseveraciones y de los principios aceptados. Faltan de cierto capítulos que habría que abordar en algún momento. Uno es, por ejemplo, el de las obras de tradición oral, que aquí sólo se toca incidentalmente, puesto que nunca hemos querido perder la perspectiva del texto escrito. Otro, claro, es el de la edición crítica y la informática. Como instrumento auxiliar, el ordenador ha sido ya suficientemente experimentado para operaciones mecánicas, desde el inventario mismo de testimonios a la colación o a la anotación de los textos. La edición electrónica y la información por línea y redes avanzadas plantearán, sin duda, nuevos problemas, para los que tal vez no haya todavía respuestas seguras.

No sé si en el futuro el ordenador hará innecesarios manuales como éste. Mientras la edición de textos no sea exclusivamente algo mecánico –como parece suficientemente probado–, creo que nada podrá suplantar al *iudicium* del filólogo. De todos modos, siempre habrá para éste una tarea por realizar: unos versos que restituir, una atribución que discutir, una obra que recuperar, un texto que restablecer y explicar. Como ya en el siglo XVII preconizaba Andrés Cuesta, admirador y comentarista de Góngora: “Vendrán gentes extranjeras como en los demás imperios ha sucedido. Procurarán saber nuestras cosas i gobierno de señorío tan grande, al modo como agora nosotros ponemos cuidado en el conocimiento de las griegas y latinas [...] Para esto les será fuerza aprender nuestra lengua, que ya estará del todo perdida. Daránse todos a la inteligencia de nuestros oradores y poetas para alcanzar el conocimiento de tantas cosas, estimando entoces qualquier coplitas de que nos reímos agora. Estudiarán nuestras comedias. Admiraráse la posteridad de que un hombre aya escrito mil y quinientas. Sobre todo habrá gramá-

ticos y críticos que pleiteen si este verso es de éste o de aquél poeta, no menos que agora procuramos restituir las obras griegas y latinas a sus verdaderos dueños...”.

Madrid, 1997

INTRODUCCIÓN A LA SEGUNDA EDICIÓN

En esta segunda edición, el libro *La edición de textos* sale a la luz ampliamente renovado y, hasta donde la celeridad de las aportaciones críticas lo permiten, actualizado y puesto al día. Aunque la estructura del libro, como no podía ser de otro modo, sigue siendo la misma, se han añadido capítulos enteros, como el de la tradición textual, con estudio especial de las características de la tradición manuscrita así como de la composición tipográfica, y se han introducido nuevos apartados en otros capítulos. Se ha ampliado el de historia y métodos, con nuevas referencias a la bibliografía textual, a la crítica genética y a las novedades informáticas. En el estudio del proceso de transmisión, se han ampliado los ejemplos y se han introducido nuevos apartados o completado otros, como el que trata de las variantes lingüísticas y el de las variantes de autor. En la *recensio*, se han precisado las indicaciones sobre la descripción de testimonios y sobre la colación de los mismos; y en la *dispositio textus*, se ha ampliado sustancialmente todo lo referente a la grafía del texto.

El interés por la materia afortunadamente ha ido creciendo en estos últimos años. Como asignatura obligatoria, la edición de textos se incorporó a los planes de estudio de Filología His-

pánica a comienzos del siglo XXI y ahora, en los inicios de la segunda década del siglo, está presente en los nuevos estudios de Grado o de Máster impulsados por el Plan Bolonia. Congresos, revistas científicas y publicaciones diversas debaten, revisan y aplican los principios y logros de la crítica textual. Cada vez interesan más sus resultados a historiadores de la lengua y de la literatura y, en general, a lingüistas y críticos literarios. Pero también manifiestan interés por sus métodos otros campos de estudio, como el de la imagen y el de la obra de arte, donde también se plantean problemas de original y copias o de variantes y errores, y se tiene muy en cuenta el *usus (ductus) auctoris*. Son evidencias de la solidez de los cimientos sobre los que esta vieja ciencia filológica se sustenta.

Madrid, 2011

HISTORIA Y MÉTODOS

1.1. Importancia de la edición crítica de los textos

Desde la perspectiva científica que en rigor postula la investigación literaria, resulta imprescindible y necesariamente previa a cualquiera de sus planteamientos, la contribución de la filología, entendida ésta en su más estricto significado, esto es, como ciencia que se ocupa de la conservación, restauración y presentación editorial de los textos. En ese sentido, cabe reseñar que, en los últimos tiempos, asistimos saludablemente a una decidida revalorización de la filología como salvaguarda de cualquier tipo de investigación crítica. Tanto desde la propia historia literaria, como desde la hermenéutica del texto o desde la moderna semiótica, se ha venido proclamando el interés por la restauración y fijación del texto como paso previo a toda indagación ulterior.

Analizar e interpretar la obra literaria parece obviamente el más claro cometido y justificación de la crítica literaria. Esa tarea, como es bien sabido, puede ser acometida desde muy diversos enfoques y con muy diferentes procedimientos metodológicos, cada uno de los cuales aportará sin duda su parte de verdad y de legitimidad individual. Pero un estudio literario que quiera

partir desde el principio, que pretenda arrancar desde el primigenio sentido literal del texto y que no eche demasiado en olvido que la obra, como con razón afirmaba Robert Guiette, ha sido creada para ser leída y no para ser analizada [Guiette, 1972], debe asumir antes que nada una función orientadora y enriquecedora en la comprensión de la misma. Debe contribuir a que la comunicación sea lo más completa, rica y precisa posible, antes de remontarse a ningún tipo de abstracciones teóricas y especulativas.

Principal tarea que, por tanto, tiene que acometer el crítico y el historiador de la literatura es la de desentrañar los problemas que plantea la obra ya en su puro nivel de lectura, esto es, las dificultades textuales, lingüísticas, referencias eruditas y de contenido, etc., que pueden obstaculizar su recta comprensión. El crítico entonces asume por encima de todo el papel de intérprete, de hermeneuta entre la obra y el lector. Pero para que sea posible la interpretación, hay que partir primero del texto: el reconocimiento de la preeminencia de la letra y del espíritu del texto es el requisito fundamental de toda interpretación literaria [Marino, 1977]. Al mismo blanco apuntan las palabras de Cesare Segre tratando de hermanar filología y semiótica literaria:

se la nostra attenzione si concentra, como oggi accade, sui problemi del testo, diventa imprescindibile l'esperienza anche metodologica di chi lavora alla verifica (e al restauro) dei testi stessi: perché è in queste operazioni che si rileva il gioco dei valori seguiti e letture-interpretazioni, di produzione di significati e significazioni recepite [Segre, 1979].

Todo el problema de la edición crítica reside en cómo recuperar el texto originario de una obra —es decir, el más próximo a la pluma y a la voluntad de su autor—, transmitida a través de una serie de testimonios diversos y diferentes a lo largo del tiempo. Tarea que lógicamente parece hacerse más compleja cuanto más alejada esté en el tiempo la obra que queremos recuperar.

La mayoría de las veces esa obra del pasado la conocemos por una serie de testimonios muy diversos y difíciles de valorar. De los autores de la antigüedad clásica, por lo general, han sobrevivido numerosos manuscritos, la mayoría de los cuales son copias medievales y sólo en contadas ocasiones (casos aislados

de Virgilio, Plauto, Terencio, Cicerón) se remontan a los siglos IV-V, pero siempre distantes de su origen. En el caso de textos más difundidos y apreciados por el gusto general, como las comedias de Terencio o las sátiras de Juvenal, el número de copias puede sobrepasar las quinientas (aunque es cierto que remiten a un reducido número de copias principales).

En lo referente a la literatura española, muchas de nuestras obras clásicas pueden haberse transmitido en copias múltiples y diversas, en uno o varios manuscritos y tal vez también en varios y sucesivos impresos. Un caso difícil y discutido presenta, por ejemplo, *El Buscón* de Quevedo, conservado en tres manuscritos (entre ellos uno posiblemente apógrafo, el B), la edición princeps de Zaragoza, 1626, y otras varias de ese mismo año y sucesivos. Ante esa disparidad de testimonios, los editores modernos andan muy divididos, y unos postulan una doble redacción o sucesivas redacciones desde el manuscrito a la princeps, en tanto que otros dan prioridad al manuscrito y consideran que las ediciones impresas no son sino el resultado de un extraordinario proceso de deturpación.

Caso extraordinario presentan, por ejemplo, los diarios de Cristóbal Colón. No se ha conservado ningún autógrafo ni copia directa (apógrafo), sino sólo los extractos que incluyó fray Bartolomé de las Casas en su *Historia de las Indias* (también otros de su hijo Hernando Colón). Aunque a veces afirma que transcribe directamente las palabras del Almirante, en muchas otras resume él por su cuenta. Si a eso añadimos que Las Casas es persona con especial interés en referir de una determinada manera los hechos de la conquista y del trato a los indios, probablemente habría que sospechar su intervención en algunos lugares del texto. Y si además consideramos la peculiar rareza de la lengua de Colón, con mezcla de castellano, italiano y portugués, comprenderemos la dificultad de editar el auténtico texto del Almirante.

La tarea del filólogo ante estos casos de transmisión muy poblada o indirecta es extraordinaria, casi mágica. ¡Nada menos que recomponer el texto auténtico y verdadero! En situación semejante, refiriéndose a los textos deturpados de Cicerón, el humanista Angelo Poliziano, en la *Centuria Secunda* de su *Miscellanea*, comparaba la tarea del filólogo con el comportamiento del médico Esculapio ante el cuerpo desmembrado de Hipólito. Como cuentan las fábulas, el joven Hipólito fue brutalmente

arrastrado por sus desbocados caballos, y sus miembros quedaron separados y extendidos por todas partes. Esculapio los recogió, los juntó, los recompuso y volvió a darles vida, aunque luego fue herido por un rayo a causa de la envidia de los dioses.

La comparación de Poliziano es ciertamente una bella imagen del quehacer filológico y de sus logros extraordinarios y rigurosos. En el proceso de difusión, estudio e interpretación de la obra literaria, es muy importante, pues, la intervención del filólogo, para que discierna entre unos testimonios y otros, y ponga en nuestras manos el texto auténtico y más fiable, y no copias infieles y degradadas. Sin ese texto, cualquier interpretación o comentario sobre el autor o su obra corre el riesgo de ser inexacto, si no disparatado. Por tanto, esa labor filológica debe ser bien valorada por las editoriales, por los profesores de literatura y, por supuesto, por los lectores. No es indiferente que una obra se lea por un texto determinado o por otro, pues puede desvirtuarse mucho lo que quiso decir el autor.

Hay que persuadirse de que editar, editar bien, es un acto de cultura, de alta cultura, de convicción y creencia en unos valores culturales y, por tanto, un acto político, de convencimiento político. Por el contrario, otras actitudes ante el texto, como la desidia, la pereza o la conformidad (impuesta o simulada), son ideológicamente peligrosas, y muy alejadas de nuestra tradición humanística y mediterránea.

No es lo mismo leer en Quevedo, en el famoso soneto *Amor constante después de la muerte*, en el primer verso del primer terceto: “*Alma que a todo un dios prisión ha sido*” que “*Alma, a quien todo un dios prisión ha sido, / venas que humor a tanto fuego han dado, / medulas que han gloriosamente ardido*”, que contiene la verdadera imagen petrarquista del amor como cárcel del alma del amante. O leer por la tradición manuscrita, en la *Égloga III* de Garcilaso, refiriéndose a la ninfa Nise, “cerca del agua, en un lugar florido, / estaba entre las hierbas *igualada*”, que leer por la edición impresa: “estaba entre las hierbas *degollada*”, que da pie a interpretaciones diversas. No es lo mismo que Jorge Manrique diga del infante don Alfonso, denunciando sus ambiciones sucesorias ante Enrique IV: “Pues su hermano el inoçente / que en su vida suçesor / *se llamó*”, que, si leemos por el *Cancionero de Llavía*, exculpe su proceder y le hagamos decir: “...suçesor / *le fizieron*”. No da igual que Fer-

nando de Rojas oculte el nombre del autor del primer acto de *La Celestina* (“si fin diera en esta su propia escriptura / *corta* un grande hombre y de mucho valer”) o que insinúe que fue Rodrigo Cota, como algún editor quiere interpretando *corta* como error por *Cota*.

Todo eso es lo que tiene que poner en claro el filólogo en su edición. Y tiene que saber manejar las herramientas precisas para detectar aquellas variantes, establecer su filiación y seleccionar eliminando errores. No es esa una tarea arbitraria, ni de mejor o peor gusto estético, sino que cuenta con procedimientos adecuados para llevarla a cabo. Son los que enseña la ecdótica, la crítica textual.

En primer lugar, hay que buscar y localizar los testimonios, luego estudiar y conocer bien la historia del texto, la transmisión y el carácter y condición de esos testimonios. Si se trata de manuscritos, hay que tener conocimientos de codicología y paleografía, que nos enseñarán sobre el tipo de letra y su época, las condiciones de la copia, su disposición en cuadernos, el tipo de papel, el escritorio donde se realizó la copia, quién lo encargó y lo poseyó. Si se trata de impresos, tendremos que tener en cuenta los conocimientos que nos ofrece la bibliografía textual y la historia de la imprenta acerca de los talleres de impresión o de las características del proceso de edición desde los tiempos de la imprenta manual a su mecanización con la revolución industrial.

1.2. Historia y métodos

La necesidad de establecer la autenticidad de las obras que constituyen el patrimonio cultural de un pueblo, se hace más sensible cuando éste cobra conciencia de aquel legado y se impone como primordial tarea la de preservarlo de los desgastes materiales que inevitablemente ha producido el paso del tiempo. Le preocupa entonces salvar aquellas obras, no sólo del olvido, sino también de los cambios, alteraciones o mutilaciones que han sufrido a lo largo del tiempo por causa de múltiples factores, desde la adversidad del propio hombre (guerras, incendios, saqueos) a la incuria muchas veces de los propios artífices de la transmisión (copistas, encuadernadores, impresores, etc.).

En la historia, tal necesidad fue ya sentida en la época helénica, en el siglo III a. C., cuando los gramáticos alejandrinos

trataron de recuperar los textos de la antigua poesía griega —en particular la poesía homérica— y redactarlos en su forma definitiva. Allí se creó el famoso Museo de Alejandría, templo en honor de las Musas, constituido por una comunidad de estudiosos de las ciencias y de las letras, costeadas por el propio Ptolomeo, rey de Egipto. Una de sus principales dependencias fue la biblioteca, que llegó a albergar casi medio millón de volúmenes. Su primer objetivo fue el de formar una colección completa de literatura griega, cuyos textos se buscaron e hicieron traer de los más apartados lugares. Ante la diversidad de copias y las divergencias entre ellas, los bibliotecarios y gramáticos desarrollaron una compleja labor de aclaración y fijación de los textos, estableciendo y difundiendo un texto básico para los distintos autores.

En el caso de Homero, se ha podido verificar sin lugar a dudas esa tarea de fijación textual. Descubiertos algunos fragmentos de copias anteriores al siglo III a. C., se ha comprobado que presentan apreciables diferencias (versos añadidos u omitidos) frente al texto más conocido y divulgado. Quiere decirse que, al tiempo que retiraban de la circulación otros textos anteriores, ya depurados y desechados, los gramáticos alejandrinos del siglo III establecieron un texto homérico que sería el copiado por los escribas profesionales y transmitido a la posteridad.

Otra forma de normalización de los textos por parte de los gramáticos alejandrinos, fue la adopción del alfabeto jonio para los antiguos textos áticos en sustitución de la ortografía antigua, así como la implantación de nuevos sistemas de puntuación y acentuación.

A partir de entonces, la práctica de editar los textos del pasado se mantuvo viva durante toda la antigüedad, perduró de algún modo durante la Edad Media en la labor de copia de los monasterios y conoció momentos de gran esplendor con el humanismo del siglo XV.

1.2.1. Los humanistas

Entre los humanistas la cuestión de la recuperación de los clásicos y de sus textos se plantea con auténtico apasionamiento. Poggio Bracciolini escribe entusiasmado a sus amigos flo-

rentinos contándoles cómo ha descubierto en el monasterio de Saint Gall, abandonados como en una cárcel tristísima y oscura, los códices de Quintiliano y de Cicerón. Poggio, que era secretario papal, fue un infatigable buscador de textos perdidos. El Concilio de Constanza (1414-1417), para él y para otros humanistas convocados, fue ocasión de exploración de los monasterios de la Europa central en busca de obras antiguas, que dieron como fruto el hallazgo de textos de Cicerón Quintiliano, Valerio Flaco, Lucrecio, etc. Al hallazgo de Saint Gall, en 1516, se refiere la citada carta:

Y, habiendo sido muchos los autores latinos, como sabéis, que fueron eminentes en el arte de perfeccionar y de adornar el discurso, entre todos ilustre y excelente fue Marco Fabio Quintiliano [...] Pero él, entre nosotros los italianos, había sido tan destrozado, tan mutilado por culpa, creo, de los tiempos, que no se reconocía ya en él ningún aspecto ni aderezo humano [...] Pues no cabe la menor duda de que aquel hombre espléndido, esmerado, elegante, lleno de calidad, lleno de argucia, no hubiese podido soportar más aquella torpe cárcel, ni la desolación del lugar, ni la crueldad de los carceleros. Estaba, en efecto, triste y sucio, como solían estarlo los condenados a muerte, con la barba escuálida y los cabellos llenos de polvo, de modo que con su mismo aspecto y con su vestimenta mostraba haber sido destinado a una injusta condena. Parecía tender las manos, implorar la fe de los quírites, que lo protegiesen de un juicio injusto [...] Una casualidad, afortunada para él y sobre todo para nosotros, quiso que, mientras yo estaba ocioso en Constanza, me viniese el deseo de visitar el lugar donde había estado recluso. Pues está junto a esa ciudad el monasterio de San Gall, a una distancia de unas veinte millas. Así que me dirigí allí para distraerme y a la vez para ver los libros, de los que se decía que los había en gran número. Allí, en medio de una gran masa de libros, que sería demasiado largo enumerar, he hallado a Quintiliano aún a salvo e incólume, aunque todo lleno de moho y de polvo. Aquellos libros, efectivamente, estaban en la biblioteca, y no como lo exigía su dignidad, sino como en una tristísima y oscura cárcel, en el fondo de una torre en la cual no se habría encarcelado ni siquiera a los condenados a muerte. Encontré entre otros los tres primeros libros y la mitad del cuar-

to de las *Argonáuticas*, de Cayo Valerio Flaco, y los comentarios a ocho discursos de Cicerón, de Quinto Asconio Pediano, hombre elocuentísimo, obra recordada por el propio Quintiliano. Estos libros los he copiado yo mismo, y a toda prisa, para mandárselos a Leonardo Bruni y a Niccolò Niccoli, los cuales, habiendo sabido que yo había descubierto ese tesoro, insistentemente me solicitaban por carta que les mandase lo más rápidamente posible a Quintiliano.

(Poggio Bracciolini, *Carta a sus amigos florentinos*, en Eugenio Garin, *El Renacimiento italiano*, trad. esp., Barcelona, Ariel, 1986, pp. 41-42)

Coluccio Salutati (1331-1406), canciller de Florencia, impulsor de la alianza entre humanismo y política, activo coleccionista de manuscritos, poseedor de más de un centenar, en páginas de su *De fato et fortuna*, II, 6, había expuesto también criterios de crítica textual, en lo que podría tenerse por manifiesto humanístico. Allí se refiere, como ejemplos de transmisión deturpada, a libros capitales, como las *Cartas a Lucilio* de Séneca y la *Ciudad de Dios* de San Agustín. Y reclama para ellos la necesidad de recoger y colacionar muchos códices, no sólo modernos sino antiguos. Advierte los descuidos de los copistas (voluntarios o involuntarios), los equívocos de las glosas marginales e interlineales, que muchas veces no revelan sino ignorancia y atrevimiento de aquellos lectores; para remediarlo, preconiza la creación de bibliotecas y estudios con hombres expertos que se encarguen de colacionar los testimonios:

Et dum librarii per evagationem mentis et captis levitatem inadvertenter omittunt, dum temerarie mutant quod non intelligunt, dum plerumque glosulas ex librorum marginibus et interlineis veluti scribenda recolligunt, nullum omnino textum philosophorum moralium, historicorum vel etiam poetarum non corruptissimum reliquerunt... presumptuosas in libros manus iniiciunt et aliquando litterarum, quandoque sillabe cuiuspiam et aliquotiens dictionum mutatione, tum detrahentes aliquid, tum addentes, non solum alienant textus mutantque sententias, sed omnia usquequaque pervertunt... constituentur bibliothecae publicae, in quas omnium librorum copia congeratur preponan-

turque viri peritissimi bibliothecis, qui libros diligentissima collatione revideant et omnem varietatum discordiam recte diffinitionis iudicio noverint remove...

(Silvia Rizzo, *Il lessico filologico degli umanisti*,
Roma, Edizioni di Storia e Letteratura,
1973: 342-343)

Pero los humanistas no se conforman con descubrir y coleccionar manuscritos. Se preguntan ante ellos, los interrogan como testimonios, los valoran. Discuten sus lecciones, las confrontan con las de otros ejemplares, reflexionan sobre sus errores. Se trata de corregir con el mayor cuidado, pero con toda decisión y rigor. Sin detenerse en nada, sin amedrentarse. Con las herramientas que presta la historia, el conocimiento de la lengua y la gramática, se abordan los más arriesgados problemas de atribución, de autenticidad, de interpretación.

Caso paradigmático es el de Lorenzo Valla (Roma, 1407-1457) y el famoso documento de la donación de Constantino. En él se apoyaron algunos papas para afirmar el poder temporal de la Iglesia y para investir de su poder a los soberanos civiles, pues se creía que Constantino I el Grande (306-337), el primer emperador romano en reconocer el cristianismo, al sanar de una enfermedad, transfirió al obispo de Roma todo su poder temporal y la capital del imperio pasó al dominio de la Iglesia. El testimonio de esa donación se hallaba en el documento *Constitutum Constantini*, texto que se había incluido, en una redacción abreviada, entre las glosas que el anotador Palea añadió, mediante interpolaciones, hacia mediados del s. XII, al *Decretum*, recopilación de derecho canónico compilada entonces por el monje Graciano.

El *Constitutum* consistía en una serie de declaraciones de Constantino que, convertido al cristianismo, había anunciado el primado de la iglesia romana sobre las cuatro sedes patriarcales (Alejandría, Antioquía, Jerusalén y Constantinopla), la soberanía del pontífice romano como jefe de todos los sacerdotes del mundo y la superioridad del poder papal sobre el imperial. Así hasta el fin del mundo, sin que ninguna autoridad laica pudiera anular este privilegio. Aceptado como documento auténtico, en cuanto presenta copia de un original de Constan-

tino, fue citado por varios pontífices para reivindicar el poder supremo de la Iglesia.

Se trataba de un texto que existe en redacciones latinas y traducciones griegas, fabricado en realidad en la segunda mitad del s. VIII y que fue inserto, junto con otros documentos papales apócrifos, en las *Decretales* pseudoisidorianas hacia mediados del s. IX, quizá en el monasterio de Saint Denis, sin que todavía se haya aclarado el verdadero origen de esta falsificación. A lo largo de la Edad Media algunas voces se alzaron contra ella, como Dante o Niccolò da Cusa. Valla (que en 1440 se hallaba al servicio de Alfonso V, quien reclamaba la investidura del reino de Nápoles a Eugenio IV, frente a Renato d'Anjou), por su parte, estudió ampliamente el documento casi palabra por palabra, lo analizó minuciosamente e hizo abundantes comentarios sobre él. Especialmente, en los capítulos XII, 38 a XXII, 69, lo estudió desde un punto de vista filológico y demostró que el documento no fue escrito en época de Carlomagno, pues ni sus formas sintácticas, morfológicas ni léxicas correspondían a aquella época.

Angelo Poliziano llevó a cabo también una gran labor filológica. En sus *Miscellanea*, que son breves fragmentos y comentarios a obras clásicas, hay diseminados muchos conceptos filológicos. Distingue claramente entre *emendatio ope codicum* y *emendatio ope ingenii*, y se muestra más partidario de la primera, pues contrapone a la lección deturpada de los *exemplaria quae sunt in manibus* (códices recientes o incluso impresos) la lección genuina de un *codex pervetustus* encontrado por él o por otros humanistas [Timpanaro, 1985]. Entiende que estos códices recientes no son sino simples copias de aquel más antiguo, por lo que bien puede prescindirse de ellos. La conjetura, cuando sea necesaria, debe hacerse con los datos de esos inicios de la tradición, no sobre los testimonios modernos. En esa línea, concede también preferencia a la *lectio difficilior* frente a la *facilior*, entendida como banalización del copista.

Podría decirse, en definitiva, que la renovación que en el terreno ecdótico supuso el humanismo consistió en una nueva consideración de los manuscritos que habían transmitido obras de la antigüedad. Los humanistas se afanaron en la búsqueda de *codices vetustiores* y en el estudio y corrección de los lugares dudosos mediante la técnica del *iudicium* y la *emendatio ope codicum*.

Tal vez en los primeros tiempos, deslumbrados por el descubrimiento de los códices antiguos y el afán de hacerlos más legibles, propiciaron en mayor medida el ejercicio de la conjetura y la enmienda. Pronto, sin embargo, cayeron en la cuenta de los muchos errores de los copistas y de la necesidad de la confrontación de sus copias con los códices antiguos.

A partir del humanismo, se fue definiendo un método cada vez más riguroso de reconstrucción de textos que, basado sustancialmente en la técnica de clasificación y ordenación de manuscritos, se ha ido aplicando no ya sólo a los textos greco-latinos, sino a otros campos muy diversos del pasado cultural. Así, en el siglo XVI las corrientes de renovación y reforma religiosa se sirvieron de él para fijar con criterios de autoridad el texto de la Biblia; los siglos XVII y XVIII lo utilizaron para la edición de documentos históricos; el siglo XIX, atraído por el mundo medieval, comenzó a aplicarlo a los textos literarios de la Edad Media. En nuestros tiempos, a medida que la filología ha cobrado mayor grado de desarrollo, la restauración de los textos en busca de su autenticidad se ha sentido cada vez más necesaria, incluso para las obras contemporáneas o del pasado más inmediato.

1.2.2. Karl Lachmann y Joseph Bédier

Fue en el siglo XIX, particularmente con la obra del filólogo alemán Karl Lachmann (1793-1851), cuando se renovó en profundidad el método de la reconstrucción de textos. Editor de textos de la antigüedad y neotestamentarios, su edición de Lucrecio (Berlín, 1850) sentó las bases del nuevo método crítico. Éste se basaba en tres operaciones fundamentales: la *recensio*, la *emendatio* y la *constitutio textus*.

La primera (*recensio*) tiene como cometido la recogida de todos los testimonios de la tradición de un texto (con la eliminación de los que son meras copias sin autoridad: *eliminatio codicum descriptorum*) y, mediante su colación y confrontación, la determinación de las relaciones que existen entre ellos. De ese modo, se podrá formar el *stemma* o árbol genealógico de los testimonios. Para Lachmann, ese árbol iba encaminado a establecer a continuación la hipótesis sobre la existencia de un *arque-*

tipo, es decir, postular el ascendiente más próximo al original perdido y del que habrían derivado los testimonios que conocemos. La segunda operación (*emendatio*) consiste en la reconstrucción del arquetipo, mediante la enmienda de errores y la selección de variantes, a partir de la filiación de testimonios y del valor de las distintas ramas establecidas (conforme a la ley de la mayoría). La tercera (*constitutio textus*), por último, tiene por objeto pasar del arquetipo al probable original, a lo cual se procede mediante la *divinatio*, esto es, una última y delicada operación de restauración del texto basada en el *usus scribendi* del autor y en el *iudicium* del editor.

Cuando Lachmann, con la edición del poema de Lucrecio en 1850, transmitido en numerosos códices, del s. IX y renacentistas, ante la sorpresa de los contemporáneos, logró incluso precisar el número de páginas (302) y el número de versos (26) por página del arquetipo perdido, puede decirse que la filología había encontrado su verdadero camino. [Timpanaro, 1985: 69].

El método de Lachmann se basa en una serie de principios fundamentales. Parte del reconocimiento de que la obra no se ha transmitido sino en una serie de copias, que no son perfectas, sino que en ellas se han producido diferencias y errores. Las diferencias las pudo introducir cada copista por su cuenta, pero los errores, en los que coinciden varios manuscritos (errores comunes), no se han podido producir de manera independiente ni dos copistas han podido introducirlos en el mismo lugar. Por tanto, si varios manuscritos poseen los mismos errores en los mismos lugares, hay que convenir que esos errores los ha transmitido un mismo modelo del que han copiado. En consecuencia, podemos afirmar que forman una misma familia, incluso con sus taras genéticas, como en el propio reino animal. Y será preciso admitir un ascendiente de donde partió el error, la tara genética. Si ese ascendiente agrupa a todos los manuscritos, a todas las familias, hablamos de *arquetipo*, una copia del original en la que se ha introducido ya alguna tara o error, que ha transmitido a los demás. Esas familias no pueden venir establecidas más que por el error, por el error común, no por diferencias, no por variantes (adiáforas, neutras). Éstas las puede haber introducido un copista arbitrariamente, y le han podido seguir otro y otro. Nos valen, en todo caso, para seguir la descendencia, pero no para remontarnos en ascendencia.

La agrupación de los testimonios en familias es clave en el método de Lachmann, pues, si ésta se reconoce, hay que admitir también la existencia de una genealogía, de un orden genealógico, de un *stemma*. Éste será la guía en el recorrido, el que nos indica, no el orden cronológico, sino el valor y peso de cada testimonio, y nos advierte de la preeminencia de unos sobre otros. La gran aportación del método, por tanto, hay que buscarla en las operaciones de la *recensio*, tanto en la fase de recogida exhaustiva de testimonios como, sobre todo, en la filiación de testimonios, con sus nociones de error y de arquetipo. Más vulnerable era, en cambio, en las operaciones de *emendatio* y *constitutio textus*.

Un intento de perfeccionamiento del método lachmanniano viene a suponer la obra del benedictino Dom Henri Quentin, *Essais de critique textuelle (Ecdotique)* (1926). Quentin era especialista en filología veterotestamentaria y fue quien acuñó el término *ecdótica* (del griego *ekdosis*, ‘edición, abandono de la obra por el autor’) para referirse a esta ciencia del texto. En su obra citada, elaboró un complejo método de reconstrucción del arquetipo realizado a partir de cálculos estadísticos aplicados a la distribución de variantes. Éstas, por lo demás, consistirían tanto en lecciones justas como en errores, estarían situadas todas en el mismo plano de interés y no estarían supeditadas a ningún juicio de valor. Con su método, Quentin eliminaba, pues, toda apreciación subjetiva en el proceso y confiaba todo a la cantidad y al puro recuento estadístico. Se trata de colacionar todos los manuscritos y extraer grupos de variantes que se encuentran en varios de ellos y que tienen menos probabilidades de ser meramente accidentales. Esas variantes, obtenidas de la comparación de los manuscritos en grupos de tres, se disponen en forma de aparato positivo y se las clasifica en *cuadros* y en *listas de concordancias*, que revelan el parentesco entre los manuscritos.

El método de Dom Quentin sigue basándose ciertamente en el principio de la *clasificación de manuscritos* (como había hecho Lachmann), pero sustituye el criterio de los *errores comunes* por el de las *variantes aptas*. No distinguir entre error y variante parece simplificar excesivamente las cosas. Una variante de un grupo de manuscritos más alejados del arquetipo no puede tener el mismo peso que la de los más próximos, y sólo el error puede conducirnos al arquetipo, no las variantes. Ahora, eso bien enten-

dido, hay que reconocer que lo más positivo y trascendente del método es haber colocado el foco de interés sobre las variantes, el haberles dado importancia estemática, algo que, sobre todo en las obras romances, no habrá que dejar de tener en cuenta. Una aplicación del método, con desiguales resultados, llevó a cabo Antonio G. Solalinde en su edición de la Primera parte de la *General Estoria*, de Alfonso el Sabio (Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1930, pp. XXIV-LXXXI).

Una progresión en las teorías lachmannianas representó también el libro de Paul Maas, *La crítica del texto* (1927), quien trató de perfeccionar la técnica estemática mediante los que llamó errores-guía, que permiten establecer más complejas y seguras redes de agrupamientos entre testimonios.

El método de Lachmann logró enseguida amplia difusión en los ambientes académicos europeos, pero también encontró pronto no pocos impugnadores. El filólogo francés Gaston Paris sería en el ámbito románico quien llevara a cabo la primera edición de una obra —en este caso *La vie de saint Alexis*— con aplicación del método lachmanniano. Pero precisamente uno de sus discípulos, Joseph Bédier (1864-1938), resultaría el más duro detractor de aquel método. Luego de publicar en 1889 el *Lai de l'Ombre* conforme a lo aprendido con su maestro, atravesaría una etapa de crisis y de dudas sobre la validez de los criterios aplicados, que se cerraría con la publicación, en la revista *Romania*, en 1928, de su célebre artículo “La tradition manuscrite du *Lai de l'ombre*. Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes”, en el que criticaba severamente el método lachmanniano.

Tras examinar los esquemas genealógicos (los *stemmata*) de más de un centenar de ediciones de textos franceses y latinos, así como ingleses e italianos, llega a la formulación de un principio axiomático: aparte raras excepciones, todo filólogo que publica un texto a partir del estudio de copias que se nos han transmitido alteradas en diverso grado, llega fatalmente a persuadirse de que esas copias, por numerosas que sean, han derivado del original a través de dos copias perdidas y únicamente de dos.

Es decir, Bédier observó que, a pesar de las más o menos complejas ramificaciones que presentaban aquellos árboles genealógicos, éstas se reducían siempre a una estructura binaria. El arquetipo o bien se bifurcaba inmediatamente en dos ramas, o bien

se disgregaba en una ramificación compleja que se reducía mediante subarquetipos a dos troncos principales. Este hecho cierto y comprobado ponía en duda la validez de la *recensio* mecánica lachmanniana, ya que era imposible, a partir de aquella situación binaria, decidir el valor de una rama sobre la otra. Esto es, quedaba anulada la ley de la mayoría, puesto que no había tal y, por tanto, era necesario elegir dando prioridad a uno de los testimonios por encima de los demás.

Por otro lado, en los casos en que se producían y comprobaban variantes de autor y dobles redacciones, quedaba demostrado que no existió un arquetipo al que se remontaran todos los testimonios, sino en todo caso dos o más. Si se seguía a Lachmann en esos casos, se corría el riesgo de ocasionar una contaminación o una hibridación de textos, puesto que se utilizaba un testimonio para completar otro, a pesar de que dichos testimonios fueran autónomos y completos en sí mismos.

Ante tal estado de cosas, Bédier proponía como mejor camino para el editor sencillamente el retorno a un solo manuscrito, al “bon manuscrit”, que habría que depurar únicamente en los errores evidentes. Tales planteamientos los llevó a la práctica en su edición de la *Chanson de Roland*, realizada sobre el código de Oxford y publicada en 1921.

Las objeciones y razonamientos de Bédier alcanzaron asimismo amplia difusión, sobre todo en Francia y Bélgica, donde a lo largo de los años proliferarían ediciones basadas en el criterio del “bon manuscrit”. También surgieron algunas propuestas de corrección a este nuevo sistema. Se trataba en líneas generales, como propugnaron Alexandre Micha o Eugène Vinaver, de introducir algunos controles que impidieran la sola y descarada transcripción del buen manuscrito, puesto que de ese modo podría llegar a legitimarse lo que era solo pura obra de copista y no del autor.

1.2.3. *La filología en el siglo XX*

A) La nueva filología italiana

Hacia los años treinta del siglo XX se produce, sobre todo en Italia, una importante renovación en este campo teórico de la

filología, no obstante el escaso aprecio que siente por esta disciplina la dominante escuela idealista de Benedetto Croce. Nuevos filólogos tratan de introducir aires nuevos en la rigidez metodológica imperante y de romper a un tiempo las cadenas del dogmatismo lachmanniano y del escepticismo bederiano. La propuesta será la de combinar el rigor estemático con el estudio de la tradición textual de la obra que se pretende editar y de los problemas particulares. Los testimonios de esa tradición serán así analizados y valorados individualmente, como producto de un determinado contexto cultural, y no sólo como portadores de errores y variantes. Ese estudio nos dirá mucho de la calidad de la copia, de la competencia del copista, la fiabilidad del escritorio o el taller donde se produce, la supervisión o no del autor, etc., datos todos muy importantes para decidir el valor estemático del testimonio analizado y no sólo el estudio de las variantes. Ese planteamiento resultó fundamental para las obras medievales, que han tenido un proceso de producción y de transmisión muy diferente a las obras de la antigüedad greco-latina.

Giorgio Pasquali, en su *Storia della tradizione e critica del testo* (1934), introdujo ya varias de estas novedades. Pasquali era un experto conocedor de la transmisión de las obras clásicas, griegas y latinas, y en este estudio analiza la tradición de muchas de ellas. Parte del reconocimiento del método de Lachmann y de su exposición en el prefacio a Lucrecio, y ve en él, como rasgo primordial, que, para ser aplicado con éxito, exige una transmisión de los textos puramente mecánica. Pero, como él ha observado en copias griegas y latinas del Renacimiento, muchas veces entra en juego la contaminación así como la innovación particular de un copista individual con su propio *iudicium*. Es decir, no siempre hay una transmisión vertical y por vía recta, sino que también se produce en sentido horizontal e indirecta. Pasquali estudia diversas tradiciones de autores y observa cómo muchas veces en la transmisión de una obra confluye una tradición auténtica y una tradición interpolada. Lo cual impide operar de manera mecánica, pues para reconstruir el arquetipo (de la auténtica) de nada valdrán las lecciones contaminadas y las innovaciones más o menos adornadas de la interpolada, como por ejemplo sucede en las dos tradiciones de un texto tan leído como la *Regula Sancti Benedicti*. También advierte que en aque-

llas tradiciones muy pobladas, en las que existen junto a los testimonios antiguos, gran número de códices medievales y humanísticos, muchas veces esos códices medievales siguen cada uno una copia antigua, por lo que no deben ser eliminados sino tenidos en cuenta. Es decir, los testimonios modernos y recientes no son tan desechables como se creía, lo que le lleva a proclamar: *recentiores non deteriores*. La conclusión es que hay que estudiar y discernir muy bien las tradiciones textuales. Defiende, pues, el estudio de la tradición como sustancial a la crítica del texto y no como algo secundario e inconexo. Instalados en su tradición, los testimonios individuales no serán ya considerados como simples portadores de errores y variantes, sino como productos de una determinada configuración cultural, que será muy importante conocer, no sólo para la historia literaria, sino para la propia crítica textual.

En otro orden de cosas, Pasquali introdujo también nuevos criterios respecto del problema de las variantes de autor, apenas atendidas hasta entonces en el método lachmanniano. Entendió así que, en ocasiones, ciertas variantes debían remontarse al propio autor y no a los copistas, con lo que había que pensar entonces en un original estratificado y en movimiento, del que tendría que dar cuenta el estudioso y editor del texto.

Otro de los impulsores de esa renovación fue Michele Barbi, autor de rigurosas ediciones de la obra de Dante y del ya clásico estudio *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni* (1938). En su estudio, Barbi se refiere fundamentalmente a las obras medievales y parte del principio de la individualización de los problemas. Muchas de esas obras medievales han tenido un proceso de producción y de transmisión muy diferente a las obras de la antigüedad grecolatina. Pero no por ello hay que abandonar absolutamente los métodos que con éstas se han venido aplicando, sino que hay que adaptarlos a las exigencias particulares de cada texto. La cuestión es ver cuál es el problema crítico que el texto presenta, y resolverlo con todos aquellos medios y por todas aquellas vías que mejor conducen a su fiel restauración y reproducción crítica.

Tanto las teorías de Pasquali como las de Barbi han tenido gran influencia en los críticos y filólogos italianos posteriores, particularmente medievalistas y romanistas, como se pone de manifiesto en los trabajos de Gianfranco Contini, Arturo Ron-

caglia, D'Arco Silvio Avalle, Cesare Segre o Alberto Varvaro, por citar los más relevantes y conocidos en el ámbito románico. Tradiciones de autores individuales han sido estudiadas meticolosamente por Gianfranco Folena, en el caso de Dante, o por Vittore Branca, en el de Boccaccio. En esa línea de individualización de los problemas filológicos, Dante Isella [1987] y Alfredo Stussi [1994] han abordado el estudio de la que han llamado "filología de autor", es decir, los métodos y problemas relativos a la edición de obras, sobre todo modernas y contemporáneas, conservadas en manuscritos autógrafos o idiógrafos, en ediciones supervisadas por el propio autor y de las que se cuenta con materiales documentales de los propios autores.

Enriquecedora ha sido la teoría de la difracción de G. Contini. En las obras vulgares es muy frecuente la tradición abierta, con multitud de variantes, la difracción. Se produce porque los copistas aquí son menos respetuosos con la letra que, por ejemplo, ante el latín, que no entienden. Se originan entonces múltiples variantes de una misma lección, seguramente *difficilior*, en una especie de dispersión incontrolada. En ese caso, la sola reproducción del *bon manuscrit* no tendría mucho sentido. Nos privaría de la visión del texto en proceso, por el que nos guía el *stemma* y del que debe dar cuenta el aparato crítico.

También fecunda ha sido la noción de diasistema, introducida por Cesare Segre. El texto de una obra producido por un copista es resultado de una intersección entre el sistema lingüístico e ideológico del autor y el del propio copista. Representa, por tanto, un diasistema. Los elementos que en el momento de la copia se han conservado, pertenecen al sistema del autor; las modificaciones que vienen introducidas, pertenecen, por el contrario, al sistema del copista. Cuando un copista se aleja de la letra del texto, no es sólo por distracción o error, sino con mayor frecuencia, por realizar, de manera consciente o inconsciente, el sistema propio. Con la sucesión de copias, evidentemente, los sistemas de los copistas se sobreponen y se suman uno a otro. Misión del editor crítico es aislar el sistema del autor de los de los copistas que sucesivamente lo han modificado, introduciendo los suyos propios. Pero para individualizar estos sistemas es necesario conocer cuanto sea posible la historia del texto y la mentalidad y cultura de los copistas que trabajaron en

él. Segre concibe un “texto en el tiempo” y propone una lectura estereoscópica, una visión binocular, con la que la imagen textual cobra un relieve y un devenir.

B) La Escuela de Filología Española

Los progresos más importantes que en el terreno de la edición crítica se produjeron en España, en aquellas primeras décadas del siglo XX, se deben a la que se ha llamado Escuela de Filología Española, a su maestro Ramón Menéndez Pidal y a varios de sus discípulos, como Américo Castro, Tomás Navarro Tomás o A. G. Solalinde, que desarrollaron su labor principalmente desde el Centro de Estudios Históricos. En el decreto fundacional de 18 de marzo de 1910, una de las tareas que se encomendaba ya al Centro, dentro del cometido general del “sagrado deber de descubrir nuestra propia historia”, era: “De investigar las fuentes, preparando la publicación de ediciones críticas de documentos inéditos o defectuosamente publicados (como crónicas, obras literarias, cartularios, fueros, etc.), glosarios, monografías, obras filosóficas, históricas, literarias, filológicas, artísticas o arqueológicas” [Sánchez Ron, 1988:305].

Aunque no ha quedado propiamente ninguna resonante elaboración teórica ni un compacto corpus de doctrina, los numerosos trabajos de edición realizados, particularmente de textos de la Edad Media y del Siglo de Oro, del *Cantar de Mio Cid* o Alfonso X a Lope de Vega, han sido una de las aportaciones filológicas más importante de la Escuela. Proyección más popular y divulgativa de esa tarea fueron las ediciones que varios de los miembros del Centro realizaron para la editorial *La Lectura* y su entonces nueva colección de “Clásicos Castellanos”. Américo Castro, en carta a M. B. Cossío de 1909, describe así las características de esas ediciones: “consiste ésta en dar los textos bien depurados, sirviéndose de manuscritos o ediciones *princeps*, y en acompañarlos de una introducción, y de notas gramaticales, históricas o literarias, de modo que el público que lea tales libros sospeche el camino que había que seguir en un estudio de mayor entidad” [Pérez Pascual, 1998:124]. Sobre la escasez de escritos teóricos, es interesante el testimonio del mexicano Alfonso Reyes, también colabo-

rador del Centro, quien cuenta cómo los encargados de la Sección de Bibliografía de la *Revista de Filología Española*, fundada entonces por Menéndez Pidal, habían publicado un folleto sobre la elaboración de fichas bibliográficas y “a éste había de seguir otro, también muy elemental, sobre crítica de los textos, con una colección de casos ilustrativos, desde documentos paleográficos hasta ediciones modernas”. Como sigue contando A. Reyes, ese folleto nunca llegó a escribirse y las notas elaboradas las aprovechó A. Castro para su artículo sobre “La crítica filológica de los textos”, al que nos referimos enseguida [Reyes, 2009:14]. Curiosamente todavía en 1962 Oreste Macrí, en carta a Dámaso Alonso, le recordaba cómo los italianos llevaban más de cuarenta años trabajando en crítica textual y le proponía publicar un manual en la Editorial Gredos, que podría hacer D’Arco Silvio Avalle [Campa, 2009:56].

Como pone de manifiesto Américo Castro, en el citado escrito teórico [Castro, 1924], aquella dedicación editora de los colaboradores del Centro de Estudios Históricos surge de la toma de conciencia ante el retroceso científico de nuestro siglo XIX y de las enormes carencias en la publicación de textos. Las deficiencias, por ejemplo, de una empresa tan ambiciosa como la *Biblioteca de Autores Españoles* resultaban palmarias y llegaron a paralizar una obra como el *Diccionario de construcción y régimen* de R. J. Cuervo, que corría el riesgo de cimentar sus sutiles teorías gramaticales sobre erróneas lecciones textuales.

Sin que haya una profesión expresa de lachmannismo, ni tampoco una adhesión a las propuestas de Bédier –por lo demás, gran adversario en el terreno de los estudios épicos–, la Escuela parece alinearse más en las que serán directrices de la nueva filología. El estudio de la tradición textual como fenómeno de cultura viene proclamado abiertamente por A. Castro:

La filología es una ciencia esencialmente histórica; su problema consiste en prestar el mayor sentido que sea dable a los monumentos escritos, reconstruyendo los estados de civilización que yacen inertes en las páginas de los textos.

La reconstrucción de la lengua del autor y de la época –el *usus scribendi*, podríamos decir– es objetivo prioritario en la tarea:

Lo frecuente es que haya varios manuscritos copia del original, y que a través de ellos tengamos que reconstruir la lengua de la primitiva redacción que no poseemos, al que suele llamar 'arquetipo'. Requisitos previos son conocer a fondo la lengua de la época y de la región del autor, y la de escritos análogos [1924:192].

A partir de la reconstrucción monumental de la lengua de una época, de una obra o de una zona geográfica, como llevó a cabo Menéndez Pidal en sus *Orígenes del español*, en su *Cantar de Mio Cid*, en su *Dialecto leonés*, etc., es como pudo realizar ediciones de textos como el *Auto de los Reyes Magos*, el *Cantar del Cid*, los *Infantes de Lara* y otras reliquias de la poesía épica —rescatándolas además de la prosa de las crónicas—, el poema de *Elena y María*, etc., en las que los considerados errores del testimonio único son hábilmente corregidos por el *iudicium* del editor, que posee absoluto conocimiento y dominio sobre el *usus scribendi* del autor o la obra.

Muy importante fue también el reconocimiento de que, en el campo de la literatura romance en que se trabajaba, los manuscritos que poseemos representan, en muchas ocasiones, momentos diversos de la evolución del texto, es decir, el advertir que es relativamente frecuente la posibilidad de originales estratificados y de variantes de autor. Esa posibilidad era realidad palmaria, sobre todo, en las obras de elaboración popular y colectiva, como el *Romancero*, “en que la verdadera realidad histórica de la obra está constituida por la aportación primitiva del autor o autores, más todas las adiciones y refundiciones de que ha sido objeto el primitivo núcleo” [Castro, 1924: 194-95].

Ese fenómeno ocurre también fuera de los textos literarios, por ejemplo, en los fueros municipales, como el propio Castro describe ilustrativamente: “un Concejo pone por escrito, en un momento que no conocemos, un conjunto de preceptos legales; muchos de estos preceptos tienen vida secular en la tradición, como que reflejan a veces el primitivo derecho germánico. El fuero comienza a vivir, y a medida que las circunstancias lo exigen, va reformándose, según corresponde a la índole de sus autores y a la finalidad que cumplía. Por consiguiente, todos aquellos manuscritos que no sean mero traslado de otro, tienen derecho a que se les considere como parte integrante del fuero.

En estos casos, lo que procede es determinar la relación en que se hallen entre sí las distintas copias, sin lanzarnos a reconstruir un quimérico arquetipo” (en esa línea se ha pronunciado Roudil [1970], en tanto que Gutiérrez Cuadrado ha mostrado la viabilidad del método neolachmanniano [1979]).

Algo semejante ocurre igualmente en el terreno de la historiografía. La *Estoria de España*, por ejemplo, estudiada y editada por Menéndez Pidal, se ha transmitido en numerosos manuscritos poblados de variantes, particularmente cronológicas, cuyo análisis llevó al editor a postular la existencia de una versión regia y una versión vulgar de la crónica. Pero además se continuó después del reinado de Alfonso X y “vivió en incesantes refundiciones escritas, como las obras tradicionales poéticas viven en continuas refundiciones orales. Cada manuscrito de la *Crónica de España* es, en mayor o menor grado, una refundición. De ahí la gran dificultad para clasificar y seriar los cientos de códices conservados, todos diferentes entre sí” [Menéndez Pidal, 1977: 890].

Nuevas generaciones de filólogos, como Rafael Lapesa, José Manuel Blecua, Emilio Alarcos, Fernando Lázaro Carreter, Manuel Alvar o Diego Catalán, han llevado a cabo contribuciones decisivas en el ámbito de la edición de textos, poniendo a prueba la validez de distintos métodos y enfoques. Muy importante es la labor de Alberto Blecua, autor del primer manual teórico de crítica textual en lengua castellana, de varias ediciones críticas en el más riguroso método neolachmanniano (*Lazarillo*, *Libro de buen amor*, etc.) y de numerosos trabajos ecdóticos, así como los estudios de bibliografía textual de Francisco Rico, director del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, promotor y autor de excelentes ediciones. En el ámbito hispánico, hay que resaltar la importante labor que, durante años bajo la dirección del llorado Germán Orduna, realizó el Seminario de Edición y Crítica Textual (SECRIT) de Buenos Aires (uno de cuyos últimos frutos fue la ejemplar edición de la *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique, su hermano, hijos del rey don Alfonso Onceno*, de Pero López de Ayala, 1994) y continúa realizando la revista *Incipit*, la única en lengua española dedicada a temas de crítica textual. Entre las diversas aportaciones teóricas de Orduna a la crítica textual, recogidas sustancialmente en sus libros *Écdótica* [2000] y *Fundamentos de crítica textual* [2005],

cabe destacar su concepto de la 'historia del texto' y el valor concedido al estudio de los testimonios individuales, que nos llevan a delinear una suerte de *collatio externa*, que puede ser anticipo del *stemma codicum*. La historia del texto aportará datos que muchas veces autorizarán a reconstruir estados redaccionales que no podrían inferirse de la mera evaluación de variantes y que permiten una más completa valoración estemática de los testimonios en un marco filológico amplio [Pérez Priego, 2001].

C) La bibliografía textual anglo-americana

En Inglaterra, por su parte, el complejo estudio de la tradición textual de las obras de Shakespeare produjo desde principios del siglo XX un importante desarrollo de la filología en lengua vulgar, aplicada además específicamente, no a los manuscritos, sino a los textos impresos. Para los problemas que ahora se planteaban, no servían bien los supuestos lachmannianos, pues, frente a los textos clásicos, los de Shakespeare, sobre los que ahora se centraba la investigación, habían tenido un proceso de transmisión bien distinto. Por un lado, las obras de Shakespeare mayoritariamente habían sido objeto de reproducción tipográfica, y no manuscrita; por otro, los testimonios en que se habían transmitido, no ofrecían grandes distancias temporales y presentaban en su sucesión un trazado más bien directo y lineal, por lo que guardaban una relación monogenética entre sí.

En efecto, un gran número de obras dramáticas de Shakespeare se habían editado en *quarto*, la primera *Titus Andronicus*, hasta un total de diecinueve (Q). Esto fue lo habitual en el teatro isabelino, la publicación de prácticamente todo el teatro representado en esa forma más funcional, menos noble, del *quarto*, habitualmente sin nombre de autor, y como negocio de las compañías teatrales y los impresores. Gran parte del teatro de entonces pasa así de la representación al impreso (el manuscrito del autor, que previamente habría vendido, o no, a la compañía, desaparece o se destruye). En 1623 el teatro de Shakespeare se edita en folio, en edición noble (F). Este volumen, que contenía treinta y seis obras, fue publicado póstumo, debido a la colaboración de editores y libreros. Los cuidadores de la edición, John Heminges y Henry Condell, se dirigen a los lectores

explicando su actuación y resaltando la autoridad textual de esta edición: hasta aquí los lectores de Shakespeare habían sido engañados con copias robadas y falsificadas, mutiladas y deformadas, obra de fraudulentos impostores que así las habían mostrado; ahora se ofrecen cuidadas, completas, perfectas. De esa manera, se quiere establecer para la posteridad la prevalencia de *F* sobre *Q*.

Como consecuencia de este interés por la obra de Shakespeare, se desarrolló el estudio del texto impreso, tipográfico, que era bien distinto al del manuscrito. El texto impreso, en efecto, supone una elaboración de tipo industrial y tecnológico, en la que intervienen además diversas personas. El manuscrito, en cambio, era fruto de una elaboración artesanal, manual y prácticamente individual. En la producción del texto impreso concurrirán en efecto numerosos factores, desde los materiales y herramientas de producción y los procesos de organización del trabajo hasta la presentación, descripción y análisis del resultado final. De todos esos aspectos se ocupa la *bibliografía*, es decir, la disciplina que tiene por objeto el estudio del libro. Será disciplina auxiliar de la crítica textual, como los son la paleografía y la codicología en el caso de los manuscritos.

En el ámbito anglosajón se desarrolló la que se llamó *bibliografía textual*, que es la crítica textual que opera con el texto impreso y viene constituida por el conjunto de conocimientos históricos, teóricos y técnicos que se desarrollan en torno a la transmisión de los textos impresos. Fredson Bowers la definía así:

una disciplina que estudia los contenidos de un libro, no como un conjunto de símbolos gráficos que expresan conceptos, sino como simples signos de tinta impresos sobre el papel por medio de piezas de metal escogidas y dispuestas en una secuencia por un operador humano, el compositor o componedor [1964].

Es decir, el estudio de los libros impresos que considera el texto en su materialidad, y por esa vía va adquiriendo informaciones sobre aquel texto, que pueden revelarse de importancia fundamental en el procedimiento filológico.

Una de las más importantes contribuciones de la bibliografía textual a la edición de textos fue la del *copy-text* o *texto base*,

formulada primero por W. W. Greg para las obras de Shakespeare [1954], y luego desarrollada, en general para las literaturas inglesa y americana modernas, por críticos como Fredson Bowers o Philip Gaskell [1972]. En esencia, lo que esta teoría postula, tras plantearse por dónde editar una obra de la que se nos han conservado diversas ediciones y quizá algún manuscrito, es que la edición debe llevarse a cabo a partir de un solo texto concreto, texto que se denomina *texto base*. Otra cuestión interesante que se plantea es la de la distinción entre elementos sustanciales (*substantives*) y accidentales (*accidentals*) del texto. Los primeros son los que afectan directamente al sentido (correcciones de significado, palabras, frases, etc.). Los accidentales no afectan al sentido ni tienen esa trascendencia (grafía, títulos, división por capítulos, grabados, etc.).

De una obra moderna puede haber, por ejemplo, un manuscrito de autor, una primera edición hecha a partir de ese manuscrito, una segunda edición realizada sobre un ejemplar de la primera con correcciones del autor y una tercera sobre un ejemplar de la segunda ya no revisada por el autor. Puesto que todas se produjeron además en vida del autor, no es fácil responder a la pregunta de cuál refleja mejor la voluntad del autor, cuál recoge mejor su última voluntad. En ese punto, los conocimientos que nos ofrece la bibliografía textual acerca del proceso de edición del libro, son los que nos orientan en nuestra decisión. Por ella sabemos que en el proceso de producción del libro ocurrían toda una serie de episodios: el autor entregaba un manuscrito; en la imprenta se preparaba el original de imprenta, acomodando el texto por formas y disponiéndolo por líneas y páginas; se procedía luego a la composición de las letras y líneas por el cajista; se hacía la preparación del papel y el entintado; se procedía a la tirada, que se detenía a veces para corregir algo; intervenía un corrector; se añadían paratextos y hasta una fe de erratas (“yerros de la impresión”). Así aparecía publicada la primera edición; si había una segunda, lo normal es que se hiciera sobre un ejemplar de la primera; si una tercera, sobre un ejemplar de la segunda.

Ante la situación descrita, el editor puede que manifieste sus dudas: si elegir la tercera porque es la última en vida del autor y la que reflejaría su última voluntad, o elegir el manuscrito, que es el que salió de la pluma del autor y por el que se inició el pro-

ceso, o editar por la *princeps* que es la primera y más interesante que la segunda, la cual parece la menos indicada. En realidad, si editamos por el manuscrito, lo más probable es que editemos un texto poco cuidado en lo externo, que el autor dio a la imprenta para que ésta lo organizara, le diera forma de libro y, muchas veces, pusiera la grafía conforme al uso: en definitiva, recuperaríamos casi todo lo sustancial, pero perderíamos todo lo accidental. Si editamos por la *princeps*, tenemos lo sustancial y también lo accidental, pero igualmente los errores y yerros que se hayan deslizado en la composición e impresión, así como los cambios que haya introducido el corrector. De manera que lo mejor parece seguir el texto de la segunda edición, que es la edición que ha vuelto a ver el autor: en ella ha podido introducir otros cambios, casi seguro, y ha podido corregir los errores que haya detectado en la primera, sobre uno de cuyos ejemplares se hace esta segunda. En cuanto a la tercera edición, lo más probable es que no la haya supervisado ya el autor, sino que, debido al éxito alcanzado por la obra (que pide una edición más), el impresor la haya editado por su cuenta, sin consultar siquiera al autor [Gaskell, 1972].

Con todos estos cálculos y reflexiones, habría que tener muy en cuenta a la hora de editar una obra de las características que venimos hablando: *a)* que los cambios de sentido y las variantes sustantivas que hay que acoger en el texto deben ser las de la segunda edición; *b)* que la grafía y demás elementos accidentales deben ser los de la *princeps*, puesto que en la segunda edición habrán aumentado o habrán sido alterados por los cajistas, y el autor ya no los habrá visto ni reparado.

1.2.4. Situación actual y nuevas perspectivas

A) La filología de autor

Si fue en el ámbito de la filología clásica donde se forjó este saber de la edición de textos y sentó sus bases principales, ha sido en el estudio de las obras en lengua vulgar donde se han enriquecido y matizado muchos de sus supuestos. Cuestiones como la pérdida de utilidad de la selección mecánica, la mayor importancia del *iudicium*, la importancia principal de la tradi-

ción, la valoración de las variantes o el interés de las variantes de autor, aparte de los nuevos planteamientos introducidos por la bibliografía textual, han renovado considerablemente el estudio filológico de la edición de textos.

Las dos líneas principales por donde ha discurrido la renovación, podríamos decir que se han producido en el estudio de los textos impresos (que acabamos de comentar y veremos en el cap. 3) y en la individualización de los problemas críticos. En cuanto a ésta, se ha producido una mayor atención a los testimonios concretos y particulares de la transmisión, que se estudian y analizan desde múltiples puntos de vista en su materialidad y en su historia, y no sólo como portadores de variantes. Se estudia más el autor y su contexto, y la relación con toda su obra. En Italia, como ya quedó dicho, se ha intensificado la “filología de autor”, mientras que desde Francia, a partir de la década de 1980, se ha extendido la *critique génétique* o *génétiqne des textes*.

B) La crítica genética

Esta “crítica genética” se preocupa principalmente por la transformación del texto desde el ámbito privado del autor y su entorno al ámbito público de la edición, pasos que muchas veces pueden explicarse a partir de las notas, libros personales, apuntes, cartas, pruebas de imprenta y correcciones del autor, que ahora son objeto de estudio (muy importante para la literatura moderna y contemporánea). La crítica genética estudia, pues, el paso del texto desde una situación (*statut*) autobiográfico y privado a un estatuto alográfico y público, de lo escrito a lo impreso. Buscando aclarar el proceso global de producción de una obra, la aproximación genética se plantea como objetivo esencial la reconstrucción del *avant-texte* a partir de los manuscritos y documentos personales [Hay y Nagy, 1982].

Dossier génétique sería así el conjunto material de los documentos y manuscritos que se refieren a la génesis del texto que se quiere estudiar. Estaría constituido sobre todo por materiales interinos, por archivos con documentos genéticos, como manuscritos, notas, apuntes, correspondencia, borradores. Pero también lo constituyen documentos que contienen informaciones exteriores a la génesis de la obra, como cartas, contratos, documen-

tos visuales y sonoros, o los libros de la propia biblioteca personal del autor. Dos conceptos son pues fundamentales: el de pre-texto (*avant-texte*), en el que se engloba todo lo que ha servido en la publicación de una obra, como fichas de trabajo, libreta de notas, borradores, correcciones, etc.; y el de pos-texto (*après-texte*), que se refiere a las transformaciones ulteriores del texto, como revisiones, censuras, traducciones, adaptaciones.

La crítica genética se ha consagrado especialmente a estudiar autores contemporáneos, debido a la gran cantidad de materiales con que puede trabajar, desde pruebas de imprenta a borradores, cartas, anotaciones y demás documentos autógrafos que han podido conservarse, pero también por el nuevo valor e interés que el autor moderno ha concedido a sus materiales manuscritos. Es una nueva actitud del autor, más convencido del genio creador, del trabajo y propiedad intelectual, de la originalidad, que le lleva a conservar meticulosamente sus manuscritos, atribuyéndoles un significado simbólico sin precedentes. El siglo XIX iniciaría esta institucionalización del manuscrito moderno y su conversión en patrimonio cultural, en virtud del culto a los grandes autores, como Goethe en Alemania o Víctor Hugo en Francia, que en 1881 lega todos sus autógrafos a la Bibliothèque Nationale de París [Biasi, 2000]. Los manuscritos contemporáneos, como los estudia la crítica genética, han pasado a ser tanto un objeto material con características diversas, como un objeto cultural y científico, que los países velan por preservar: ya en 1987 firman en la Unesco una carta en la que se comprometen a garantizar “la salvaguarda de la memoria escrita de los siglos XIX y XX” [Grésillon, 1994].

C) Filología e informática

Los grandes avances tecnológicos que estamos viviendo en la nueva era de la informática están teniendo también gran repercusión en el campo de la filología y de la edición. Prácticamente desde sus primeros pasos, la informática fue una herramienta que comenzó a utilizarse con provecho también por la crítica textual. Operaciones mecánicas, como la elaboración de concordancias y de índices, aparte de las ventajas que en sí mismo tiene un programa de tratamiento de textos, que permite archi-

var, desplazar o corregir un texto con gran facilidad, han prestado obviamente grandes posibilidades al proceso de edición.

Una gran novedad supuso ya la aparición de nuevos formatos y soportes del texto. Así, junto al tradicional formato impreso y manuscrito, contamos con la inmensa realidad del formato electrónico, tanto en CD-ROM como, sobre todo, en red. Seguramente no se producirá nunca la sustitución de unos soportes por otros y convivirán durante mucho tiempo el libro de papel y el libro electrónico y virtual. Pero, sin duda, el horizonte se ha ampliado enormemente.

Pioneras fueron las primeras colecciones de textos vertidas a formato electrónico, como la del Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles (ADMYTE, 1992), que ofreció simultáneamente las reproducciones facsímiles y la transcripción de más de una cincuentena de textos de los siglos XV y XVI, pero que hoy resulta inevitablemente anticuada y casi ilegible. Las concordancias, igualmente envejecidas, fueron también una de las primeras aplicaciones de la informática en el campo de interés de la crítica textual. El Medieval Spanish Seminary de la Universidad de Wisconsin, dirigido por Lloyd Kasten y John Nitti, llegó a publicar las concordancias de casi un centenar de obras españolas medievales.

A través de Internet se pueden conocer hoy los fondos bibliográficos de las principales bibliotecas del mundo. Prácticamente todas disponen de sus catálogos informatizados, que pueden ser consultados en línea. Con un poco de pericia y alguna paciencia, puede accederse a la descripción y localización de los ejemplares más recónditos de los fondos, tanto manuscritos como impresos, de bibliotecas como la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Nacional de Lisboa, la Bibliothèque Nationale de France (Gallica o el Catalogue BN-Opale Plus), la British Library de Londres, la Biblioteca del Congreso en Washington (Library of Congress Online Catalog). Existen igualmente catálogos colectivos que agrupan toda la red de bibliotecas de un determinado país o de una región. En España, a partir de la Ley de Patrimonio Histórico de 1985, el Ministerio de Cultura en colaboración con las Comunidades Autónomas creó un *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*, cuyo cometido es ofrecer la descripción y localización de las obras impresas desde el siglo XV, que se encuentran en todas las bibliotecas española, públicas y privadas (<http://www.mcu.es/ccpb>), inclu-

ye ahora unas ochocientas bibliotecas y más de tres millones de ejemplares. En Italia, desde 1975, asume tales funciones el *Catálogo Unico delle Biblioteche Italiane (ICCU)* creado para registrar todo el patrimonio bibliográfico nacional (de interés más particular es *EDIT 16 Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo*).

Otra gran aportación ha sido la de las ediciones digitales facsimilares y las bibliotecas virtuales. Numerosas bibliotecas de todo el mundo digitalizan ejemplares de sus fondos y van formando auténticas bibliotecas digitales, ya se trate de fondos antiguos y raros, como la *Biblioteca Digital Hispánica* de la Biblioteca Nacional de España, ya de ediciones o estudios diversos, como el portal *Gallica* de la Bibliothèque Nationale de France, con unos cien mil libros digitalizados. Las bibliotecas virtuales acumulan textos de muy distinta condición con el propósito de llegar a un amplio número de lectores. De las extranjeras, la más ambiciosa tal vez sea el *Project Gutenberg*, creada en 1971, que ofrece digitalizados varias decenas de miles de libros de distintos idiomas, de temas y autores muy diversos. En España, la primera y más completa es la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, creada en 1999 por iniciativa de la Universidad de Alicante con la colaboración de entidades financieras. Junto a ella, la misma Universidad de Alicante promovió la Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, dedicada prioritariamente al ámbito de la cultura catalana, valenciana y balear. El *Proyecto Parnaseo*, de la Universidad de Valencia, ofrece asimismo abundantes obras digitalizadas y excelentes portales temáticos, dedicados principalmente a la literatura de la Edad Media y del Siglo de Oro. Por su parte, la Residencia de Estudiantes ha puesto en marcha su Archivo Virtual Edad de Plata (www.archivovirtual.org), desde el que se difundirán miles de documentos artísticos, literarios y científicos de aquella época. La consulta de diccionarios y bancos de datos de la Real Academia Española es posible a través de su página web (www.rae.es). Muchas universidades (Alcalá, Valencia, Navarra, UNED, etc.) e instituciones (CSIC, Instituto Cervantes) ofrecen una amplia y variada información sobre temas filológicos a través de la red.

Las posibilidades informáticas han ampliado también los límites de lectura y edición, reducidos en el pasado al marco de la página. La edición sinóptica puede encontrar en pantalla la amplitud de que carecía en el soporte de papel. Las ediciones

genéticas, tanto horizontales (las que se interesan por un fase precisa de la génesis de la obra) como verticales (las que tratan de representar todo el trayecto genético de la obra hasta su resultado final), encuentran en el tratamiento informático la posibilidad de incorporar y registrar toda la amplia diversidad de materiales con que operan. Un singular proyecto es el que viene realizando desde 1998 Eduardo Urbina en su Edición *variorum* del *Quijote (EVE-DQ)*, en la que presenta un nuevo tipo de edición, “archivo hipertextual o hiperedición”, que ofrece una serie de facsímiles digitales y de textos electrónicos cotejados y anotados, más índices de variantes clasificadas y conectadas a base de enlaces hipertextuales a los textos e imágenes sincronizados, todo ello accesible al lector a través de programas e interfaces de lectura, edición y composición [Urbina, 2009].

La era informática, como vemos, está abriendo grandes y desconocidas perspectivas a la edición de textos. Al permitir poseer en archivo y en pantalla tan alto número de instrumentos y materiales documentales, hace posible que accedamos simultáneamente a la transcripción diplomática y al facsímil del correspondiente manuscrito o impreso de una obra, o que podamos tener a la vista la transcripción de todos los testimonios de una obra. Al mismo tiempo, cabe la posibilidad de disponer, no sólo de los testimonios, sino también de todo tipo de documentos que tienen que ver con el texto: fuentes, bibliografía, índices, documentos históricos, etc. La llamada edición crítica hipertextual [Lucía Megías, 2009] contiene ya los siguientes elementos: facsímiles digitalizados de los manuscritos e impresos en que se ha transmitido la obra, acompañados de sus correspondientes transcripciones diplomáticas; descripción codicológica exhaustiva de todos y cada uno de los testimonios; texto crítico, con su correspondiente aparato crítico (positivo o negativo) y su registro de variantes (textuales, lingüísticas, genéticas o de autor); notas explicativas del texto, todo lo extensas y documentadas que sea necesario; intertextos y fuentes documentales, reproducidas directamente o conectadas a través de enlaces; intratextos y citas contrastadas (otros textos semejantes del autor o de autores y obras de la época, que ilustran o aclaran un determinado pasaje de la obra editada); bibliografía; apéndices e índices; material audiovisual de apoyo.

EL PROCESO DE TRANSMISIÓN DE LOS TEXTOS

Las obras literarias del pasado, tanto próximo como remoto, que han tenido que sortear los múltiples avatares del discurrir del tiempo, casi nunca han llegado a nuestro presente tal como salieron de mano de sus autores. El texto que conocemos como resultado, como *dato*, pocas veces nos ofrece las suficientes garantías de fidelidad y autenticidad. Se hace entonces necesaria una tarea que, con exigencias científicas de rigor y precisión, permita remontarse hacia atrás y conocer del modo más aproximado posible el *proceso* recorrido en la transmisión del texto, con el fin de llegar a la que hubo de ser la versión primigenia.

Como primera aproximación al problema, parece oportuno partir de algunos conceptos cuyo sentido sería conveniente precisar desde el principio, ya que se refieren a aspectos fundamentales de aquel proceso de transmisión.

2.1. El original y las copias

En el proceso de transmisión es donde ocurren todos los fenómenos que ocupan la atención del filólogo, los que constituyen

el objeto de estudio de la crítica textual. En el principio de todo está la existencia de un original y de unas copias salidas de aquél, a través de las cuales ha llegado hasta nosotros. Tal situación es la que determina y configura el casi siempre complejo proceso de transmisión textual de la obra.

El **original** es el testimonio que se encuentra en el principio de toda la tradición, el que procede del autor. Con ese término queremos referirnos, pues, al texto auténtico, al que refleja y plasma de forma más directa la voluntad del autor. Cuando está escrito por la propia mano de éste, lo llamamos **autógrafo** y, si está solamente supervisado por él, pero no materialmente escrito, le damos el nombre de **idiógrafo** (del griego *idios* 'propio' y *graphós* 'escrito').

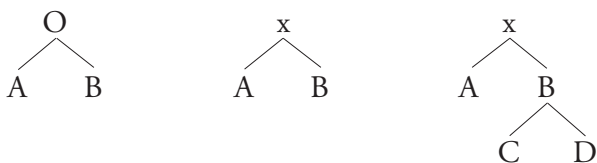
De la Antigüedad son prácticamente inexistentes los originales y las primeras copias conservadas de obras grecolatinas datan del siglo IV. De la Edad Media son igualmente escasos. No hay, por ejemplo, originales de la obra de Berceo, nuestro primer escritor de nombre conocido: aparte unos breves fragmentos de época, el conjunto de su producción nos ha llegado a través de dos copias que se hicieron en el s. XVIII (el códice *Ibarreta* y el códice *Mecolaeta*). El *Cantar de Mio Cid* se nos ha conservado en un manuscrito del s. XIV, casi dos siglos posterior a la composición del poema. De otros cantares de gesta, como el de los *Infantes de Lara*, no hay propiamente texto, sino el reconstruido a partir de las crónicas.

Originales autógrafos o idiógrafos prácticamente sólo se han conservado de época moderna. Muy pocas muestras, como decimos, han sobrevivido de la época medieval. Uno de los casos más singulares es el de Petrarca, de cuyo cancionero, aparte un códice con anotaciones y correcciones del propio autor, poseemos el valioso manuscrito Vat. Lat. 3195, que en buena parte del texto es autógrafo y, en otra parte, idiógrafo, transcrito por Giovanni Malpaghini di Ravenna, que trabajó como secretario del poeta. Raros son los autógrafos de poetas medievales franceses, habiéndose conservado alguno de Guillaume Machaut, de Charles d'Orléans, de Christine de Pizan. Idiógrafos castellanos pueden encontrarse en algunos cancioneros de autor, mandados copiar lujosamente por los propios autores aristócratas: el *Cancionero* del Marqués de Santillana de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, que supervisaría el propio don Íñigo López de Mendoza, o el cuidado *Cancionero* de Gómez Manrique, conservado en la Real Biblioteca.

Una muy interesante *Biblioteca de Autógrafos Españoles (Siglos XVI-XVII)*, se publica desde 2008 bajo la dirección de Pablo Jauralde Pou. En el volumen editado por ahora, se da noticia de más de medio centenar de piezas autógrafas (cartas, obras, fragmentos, notas), de autores como Aldana, Bocángel, San Juan, Fray Luis, Gracián, Elisio de Medinilla o Quevedo [Jauralde Pou, 2008].

De todos modos, según hacía notar Avalu [1972:33], el concepto de original como texto auténtico que expresa la voluntad del autor, es concepto resbaladizo y ambiguo en nuestra disciplina. Primero, por la distinta tipología con que suele mostrarse: manuscrito autógrafo, copia cuidada por el autor u ordenada por él, impreso supervisado o mandado supervisar, etc. Segundo, porque tendemos a pensar en el original como una entidad cerrada, definitiva e inalterada, como representativa de la última voluntad del autor, pero en realidad sabemos que muchas veces la obra no es sino resultado de una lenta elaboración, que pudo configurarse en varias y sucesivas redacciones, e incluso puede contener errores del propio autor.

Distinto del concepto de original es lógicamente el de **copia** o **copias**. Éstas son precisamente las derivadas de aquel original o de otras copias. A la primera copia sacada directamente del original se le suele dar el nombre de **apógrafo** (aunque a veces el término se emplea como simple sinónimo de copia e incluso de copia supervisada por el autor). Con el nombre de **antógrafo** (algunas veces también se habla simplemente de **ejemplar**), en cambio, se conoce a la copia de la que a su vez se ha extraído alguna otra copia. Podemos representar de la siguiente manera todas estas posibilidades:



En ese esquema, *O* es el **original**, *x* es el original perdido y las restantes letras representan distintas copias. En el tercer caso,

A podría ser una copia **apógrafo** del original *x*, y *B* podría considerarse **antígrafo** de *C* y *D*.

Por lo demás, conviene advertir que **original** y **autógrafo** no siempre son conceptos intercambiables. Hay casos en los que nunca existió el autógrafo, como aquellos en los que alguien dictó su obra a otra persona.

Puede servir de ejemplo el bien conocido de Marco Polo, quien, prisionero de los genoveses en 1298, dicta en la cárcel su libro de experiencias viajeras al escritor Rustichello da Pisa, que las redacta en francés con el título de *Le divisament dou monde*.

Pero también hay otros casos en que el autógrafo no es propiamente el original, pues el poeta hizo de su puño y letra varias copias del mismo y gustó de distribuir las, por ejemplo, en correspondencia epistolar, como solía hacer Jorge Guillén con muchos de sus poemas.

Puede existir también la edición corregida a mano por el propio autor, que no quedó satisfecho con la labor de la imprenta o que sobre ella quiso disponer una nueva impresión.

Hay otros casos en los que propiamente no existe original, pues han sido otras personas quienes han publicado las obras de un autor tras una previa labor de arreglo o de enmienda, cuyo alcance nunca sabremos con exactitud.

Así ocurrió, por ejemplo, con la obra de Gil Vicente, publicada por su hijo Luis Vicente, quien, utilizando los papeles de su padre ya fallecido, ordenó sus textos (en autos, comedias y farsas), añadió rúbricas y acotaciones, los modificó en muchos lugares y editó la *Compilaçam de todas las obras de Gil Vicente* (Lisboa, 1562), que por todo ello queda lejos de ofrecernos el texto auténtico y original del autor. Caso parecido, sin salirnos del teatro renacentista, presenta la obra de Lope de Rueda que, como se sabe, sólo se ha salvado por la intervención del librero y escritor valenciano Juan Timoneda, quien decidió editar las piezas del comediante, aunque retocándolas previamente en un grado que, a juzgar por sus palabras, sospechamos considerable: “se han quitado algunas cosas no lícitas y malsonantes, que algunos en vida de Lope havrán oído [...] tuve necesidad de quitar lo que estava dicho dos vezes en alguna dellas y poner otros en su lugar, des-

pués de ir las a hazer leer al theólogo que tenía diputado para que las corrigiesse y pudiessen ser impresas”.

En el caso de las ediciones impresas, se suele hablar de *editio princeps* o primera edición, así como de ediciones corregidas (o no), de ediciones refundidas y aumentadas, de ediciones revisadas por el autor, etc. Se da el nombre de *vulgata* a la edición más difundida y de más profusa circulación y lectura, debido a que en un determinado período de tiempo se consideró la más autorizada.

2.2. Los testimonios y la tradición textual

Lo habitual, como vamos viendo, es que el original se haya perdido y se conserven sólo alguna o algunas copias, ya manuscritas ya impresas. A cada una de esas copias se les da el nombre de **testimonio**. El nombre responde al hecho de que tales copias ofrecen, en efecto, un “testimonio” del texto perdido. También puede entenderse que así son denominadas porque ante ellas, como considera Avalle, el editor viene a asumir el papel de juez que las interroga con el fin de reconstruir la verdad, es decir, la autenticidad del texto original [1972:91].

Una **lección**, por su parte, es un determinado pasaje o lugar del texto que nos es transmitido por uno cualquiera de esos testimonios.

El conjunto de testimonios constituye lo que llamamos la **tradición** de la obra. Esa tradición puede ser **directa** o **indirecta**. La tradición directa es la que forman todos los testimonios en sí mismos; esto es, por lo común, los manuscritos conocidos y las ediciones impresas. La tradición indirecta es la formada por las reelaboraciones, las traducciones, las glosas, los resúmenes, extractos o citas de la obra y, en general, todos los testimonios de segundo orden referidos a ésta.

Muchas obras medievales tienen una rica tradición indirecta. La *Celestina*, por ejemplo, debido a su éxito de público fue muy pronto traducida al italiano. Esa traducción de 1506 es todavía un importante testimonio con lecciones que hay que tener en cuenta a la hora de establecer la edición crítica de la obra, pues deriva

de la primera edición de la *Tragicomedia* en veintiún actos, por lo que la traducción resulta un impagable documento indirecto.

Fragmentos de obras como el *Libro de Alexandre*, el de Fernán González o el *Libro de buen amor* se han conservado en citas que de ellos hacen autores posteriores, como Gutierre Díez de Games en su *Victorial*, Gonzalo Argote de Molina en el *Discurso sobre la poesía antigua castellana* al frente de su edición de *El Conde Lucanor* (1575) o Álvaro Gómez de Castro. El *Libro de las bienandanzas e fortunas* (h. 1471), de Lope García de Salazar, crónica un tanto desorganizada y de un copioso allegamiento de materiales literarios, documenta diversos testimonios indirectos referentes a leyendas artúricas, libros de viajes o al propio *Libro de buen amor*. Hablaríamos aquí de tradición fragmentaria, aunque, por supuesto, indirecta.

El número de testimonios conservados de una obra es siempre cuestión aleatoria y difícil de valorar. Muchas obras literarias se plasmaron en textos únicos y copias, más o menos cuidadas, por encargo de instituciones o de personajes de elevada condición social. Otras pudieron ver multiplicadas sus copias, pero tal vez por razones de gusto, moda o censura, fueron pocas las que llegaron a difundirse.

El texto único del *Cantar de Mio Cid* que hoy se conserva, por ejemplo, es copia tardía hecha probablemente para el concejo de Vivar. *Amadís de Gaula* fue una obra muy difundida en los siglos XIV y XV, a juzgar por las numerosas citas que de ella se encuentran, sin embargo, no se han conservado apenas testimonios textuales, a excepción del fragmento manuscrito del s. XV y de la ya moderna refundición de Garci Rodríguez de Montalvo, que se imprime en 1508. De algunas grandes obras del Siglo de Oro desconocemos asimismo testimonios probablemente fundamentales. Un testimonio nuevo del *Lazarillo de Tormes* ha sido descubierto hace pocos años en Barcarrota (Badajoz). De muchas ediciones sueltas del Siglo de Oro, que, a juzgar por algunos inventarios de impresores, contaron por millares sus ejemplares, apenas han sobrevivido testimonios únicos y singulares. En general la poesía del Siglo de Oro circuló en copias manuscritas recogidas en cartapacios y cancioneros, y pocos fueron los autores que vieron editada su obra en vida.

El paso del tiempo y el propio comportamiento de los hombres ha terminado destruyendo muchos materiales. Menéndez

Pidal describió de manera plástica y vigorosa el fenómeno de la pérdida de textos medievales:

El libro, el cuaderno viejo que ya nadie lee, resulta ser el trasto más estorboso en todas parte, del cual hay que deshacerse cuanto antes. Buena expresión de este urgente desahucio es la escena del duque de Sessa, en 1869, que asomado a un balcón de su palacio madrileño, al ver los libros y legajos de su archivo alejarse en los carros de un trapero comprador, respira satisfecho: ‘¡Ya se los llevan; ya, por fin, se los llevan!’ . Y se los llevaban como papel viejo, para hacer cartuchos y envoltorios, o para cocer al horno bizcochos, o para encender el fuego [...], o quién sabe para qué más [1951:XVI-XVII].

Alan Deyermond, por su parte, pudo estudiar y catalogar en un abultado volumen, que sólo comprende la épica y el romancero, los textos perdidos de la literatura medieval castellana [1995].

Por supuesto, no faltan testimonios particulares de esa destrucción de textos. Así, por ejemplo, sabemos que los libros de don Enrique de Villena (“muchos libros de varias y diversas doctrinas, entre las cuales dexó algunos del arte de la mágica”) fueron quemados por mandato del rey Juan II al obispo de Cuenca, fray Lope de Barrientos. De su rica biblioteca, el Marqués de Santillana dispuso en su testamento que se conservaran cien libros. Sin embargo, un incendio ocurrido en el siglo XVIII quemó la Biblioteca del Infantado, por lo que no ha sido posible reconstruir en sus exactos términos la que hubo de ser espléndida biblioteca del Marqués. En fechas más próximas, Alejo Carpentier cuenta en *La consagración de la primavera* cómo en el frente de Madrid, durante la última guerra civil, se utilizaban de parapeto los libros de la Biblioteca Universitaria, algunos de cuyos manuscritos medievales, en efecto, guardan sensible huellas de las devastadoras consecuencias de aquella guerra.

En el caso de las literaturas griega y latina, es bien sabido que lo que conocemos es una parte muy reducida. En particular, desde el siglo III, con la caída del Imperio romano, hasta los siglos VIII y IX, con el llamado renacimiento carolingio, hubieron de ser muchas las obras perdidas. A ello contribuyó decisivamente la nueva ideología cristiana que durante tiempo trató de hacer

desaparecer los vestigios paganos. Pero también contribuyeron otros factores, como la sustitución del rollo de papiro por el códice de pergamino, mucho más costoso, que impondría una selección de lo que se copiaba. De igual modo, el cambio de escritura produjo que se abandonaran arrinconados textos que se consideraron anticuados o poco interesantes. Tampoco las bibliotecas fueron lugar seguro de conservación del libro prácticamente hasta los tiempos modernos. La de Alejandría, varias veces saqueada por cristianos y paganos, no sobrevivió a la invasión de los árabes en el siglo VII. La mayoría de las bibliotecas medievales, monásticas o nobiliarias, sufrieron numerosos incendios y saqueos, con la consiguiente pérdida de libros.

2.3. Errores y variantes

2.3.1. *Los errores y el proceso de copia: causas externas*

Pero, aparte estos avatares que han podido suceder en el tiempo y que han afectado a la conservación o pérdida de los textos, lo que sí ha ocurrido siempre es que, en el proceso de transmisión y en el paso de una copia a otra, se han producido **errores** en el texto. La labor del filólogo será naturalmente detectarlos y eliminarlos. Pero también le servirán para establecer la filiación de los testimonios y le guiarán por las distintas ramas o grupos textuales. El error representa así el verdadero banco de pruebas del filólogo, el que le ocasiona infinitas dificultades y el que le proporciona también impagables satisfacciones.

Los errores textuales, como puede suponerse, tienen enorme trascendencia, pues, cuando ocurren, ponen en riesgo el proceso comunicativo y pueden dar lugar a grandes confusiones. En el caso de las obras literarias, cambian y adulteran el sentido y la forma de la obra. En escritos religiosos, jurídicos, científicos, etc., pueden alterar gravemente la verdad o el dogma. En la vida diaria, los errores textuales (de un anuncio comercial, de una noticia, de un documento administrativo, etc.) pueden ocasionar serias confusiones y perjuicios.

Aunque puede haber errores incluso en el autógrafo, el medio natural en el que vive y se desarrolla el error, son las copias. El

helenista francés Alphonse Dain, autor de un clásico libro sobre el estudio de los manuscritos, tras comprobaciones estadísticas, estimó que un copista corriente, al reproducir un texto medianamente alterado, deja escapar una falta por página [1975:46]. Naturalmente, en cada copia sucesiva se van introduciendo nuevos errores, por lo que el número de éstos va aumentando en progresión ascendente.

Muy consciente de la existencia del error se muestra sorprendentemente un escritor medieval, aunque riguroso y preocupado por la autoría, como don Juan Manuel: “en los libros contese muchos yerros en los trasladar, porque las letras semejan unas a otras, cuidando por la una letra que es otra, en escriviéndolo, múdasse toda la razón et por aventura confúndese”.

Las causas por las que se producen estos errores de copia son muy diversas. Unas podríamos decir que son externas al acto de escritura y otras que son internas, puesto que las lleva consigo el propio acto de escribir.

Entre las primeras, a tener muy en cuenta en los textos copiados en la Edad Media, habrá que contar con las características del propio modelo, las condiciones de la copia, la aptitud del copista, etc. Lógicamente la extensión y dificultad del modelo, así como las circunstancias en que se realiza la copia influirán sobremanera en todo el proceso. Un texto largo y complicado termina ocasionando la fatiga y falta de atención de quien copia, que al final de la jornada, como confiesa Gonzalo de Berceo, se resiente de la dureza y dificultad del oficio:

los días son non grandes, anochezrá privado,
escribir en tinierbra es un mester pesado
(*Vida de Santa Oria*, c. 10)

El propio Berceo ofrece también testimonio de las dificultades intrínsecas del modelo y de la imposibilidad de leerlo:

Caeció í un ciego, de quál parte que vino
non departe la villa muy bien el pergamino,
ca era mala letra, encerrado latino,
entender no lo pudi par señor san Martino.
(*Vida de Santo Domingo de Silos*, c. 609)

El acto de la escritura en la Edad Media –cuando se copiaron numerosísimos textos de la antigüedad y todos los de las nacientes literaturas– era efectivamente un menester pesado y fatigoso. Los copistas solían decir que era un trabajo en el que participaba todo el cuerpo, aunque sólo tres dedos escribieran:

*Scribere qui nescit nullum putat esse laborem;
tres digiti scribunt, totum corpusque laborat.*

El copista Vigilán, que desarrolló su actividad a finales del s. X en el escritorio del monasterio de San Martín de Albelda, en sus poemas figurados, se hace eco del repertorio de tópicos del escriba: la dificultad de la escritura, los esfuerzos físicos y mentales que exige o los temores ante el folio en blanco y la magnitud de la tarea que aguarda [Díaz y Díaz, 191:72].

La tarea, como sabemos por las miniaturas de la época, se realizaba en una postura incómoda, inclinado el cuerpo y apoyando una tablilla sobre las rodillas, a lo largo de muchas horas, frecuentemente con escasos alimentos y una pobre iluminación. En ocasiones, quizá para mayor rapidez y más pronta satisfacción de la demanda, la copia se realizaba por el sistema de *pecia*, distribuyendo el ejemplar en cuadernos o fascículos y repartiéndolos entre diferentes copistas, lo que permitía que todos trabajaran al mismo tiempo en la misma obra, emprendiendo cada uno su trabajo por distinto lugar del texto [Cavallo, 1983]. Ese será el sistema que, ante la demanda por el número de estudiantes, utilicen pronto las universidades, promovido y supervisado por sus comisiones de *petiarii*.

Realizada la copia, de manera individual o colectiva, el texto era revisado por el propio copista o por el director del taller o *scriptorium*, los cuales introducían, a veces con la ayuda de distinta mano, las correspondientes correcciones. Se pasaba luego a la tarea de rubricar los títulos y encabezamientos y, muchas veces, a iluminar e ilustrar con miniaturas las letras iniciales o capitales.

Cerraba el proceso la encuadernación del libro, momento que también resulta fundamental, puesto que no se escribía directamente sobre el libro encuadernado sino sobre los pliegos doblados dispuestos en cuadernos (Véase más abajo, cap. 3) que luego se cosían por la parte del pliego. Puede suponerse las

consecuencias que para la preservación del texto tendría, por ejemplo, la alteración del orden de los cuadernos, el extravío de algún folio o, como resultado de una mala encuadernación, los cortes en los bordes al ajustar los folios, que han podido destruir de manera irreparable fragmentos de texto.

Estas irregularidades y daños materiales que ha podido sufrir el libro (manchas de humedad, quemaduras, tachaduras, daños por utilización de tinta corrosiva o por aplicación de reactivos, cortes de folios, etc.), han podido ocasionar **lagunas** en el texto: palabras, líneas o pasajes que faltan o que resultan ilegibles. Esas lagunas se advierten bien en el ejemplar directamente dañado, pero no así en las copias que han salido de él. En éstas, si no lo señala el copista o ha decidido reconstruir personalmente la laguna, puede resultar irreconocible aquella falta de texto y, en consecuencia, introducirse gran confusión para los posteriores copistas y, por supuesto, para quien emprenda la edición crítica del texto. Las que, desde luego, son imposibles de reponer son las lagunas externas, las producidas por pérdida de folios o cuadernos. Así lo advertía ya el citado Gonzalo de Berceo:

De cuál guisa salió, dezir non lo sabría,
ca fallesció el libro en qui lo aprendía;
perdióse un quaderno, mas non por culpa mía,
escribir a ventura serié grande folía.

(*Vida de Santo Domingo de Silos*, c. 751)

Debe tenerse en cuenta que la dureza y dificultades del trabajo de copia se hacen extensivas a los tiempos de la imprenta y que las sufrieron igualmente los impresores, cajistas y correctores de los talleres de edición. Tales dificultades seguían siendo causa de la fatiga y el tedio, que a su vez ocasionaban sin remedio la falta y el error. Describe muy bien esas circunstancias el impresor napolitano Joan Pasqueto de Gallo en el colofón de la *Propalladia*, de Bartolomé de Torres Naharro, que edita en Nápoles en 1517, cuando pide disculpas por las faltas introducidas debido a la diferencia lingüística y a la extensión de la obra:

Estampada [...] con toda diligentia y advertentia posibles, y caso que algún yerro o falta se hallare por ser nuevo

en la lengua, ya se podría usar con él de alguna misericordia, pues así el estampador como el corrector posible es en una larga obra una ora o otra ser ocupados del fastidio. La benignidad de los discretos lectores lo puede considerar.

Por otra parte, las quejas de los autores ante los yerros de los impresores no dejan de ser frecuentes en aquellos tiempos de la imprenta manual. Francisco de Medina, por ejemplo, en el prólogo a las *Anotaciones a Garcilaso*, de Fernando de Herrera, ya advertía de los malos impresores: “En ellas lo limpió de los errores con que el tiempo, que todo lo corrompe, y los malos impresores, que todo lo pervierten, lo tenían estragado”. Más patética había sido la queja de Pedro Manuel de Urrea, en el prólogo a su *Cancionero* (Logroño, 1513), suplicando a su madre que no se publicaran sus poesías: “¿Cómo pensaré yo que mi trabajo está bien empleado, viendo que por la emprenta ande yo en bodegones y cozinaz, y en poder de rapazes que me juzguen maldizientes y que quantos lo quisieren saber lo sepan, y que venga yo a ser vendido?”.

2.3.2. *Los errores y el acto de escritura*

Otras veces los errores obedecen a causas internas, derivan, como decíamos, del acto mismo de escritura. En éste, se producen al menos cuatro operaciones distintas: la lectura del modelo, la memorización del texto, el dictado interior y la ejecución manual [Havet, 1911; Dain, 1975]. Cada una de ellas da lugar a errores diversos, visuales, mnemónicos, psicológicos o mecánicos [Roncaglia, 1975]. Hay que tener en cuenta que el acto de leer era una operación bastante compleja en los tiempos antiguos, casi siempre se producía en voz alta o acompañada de movimientos de labios y de gestos. Por eso sorprende tanto a San Agustín el modo en que leía San Ambrosio:

Pero cuando leía, llevaba los ojos por los renglones y páginas, percibiendo su alma el sentido e inteligencia de las cosas que leía para sí, de modo que ni movía los labios ni su lengua pronunciaba una palabra.

(San Agustín, *Confesiones*, VI, 3,3)

Errores de lectura se producen, en efecto, en el momento de la ejecución manual de la copia, bien por la dificultad de transcripción y trazo de determinados signos, bien por simplificación o por repetición de signos.

Las dificultades de desciframiento de lo que se copia pueden dar paso a confusiones o malas interpretaciones; por ejemplo:

a) Confusión de números por letras o letras por números:

job donde debería leerse *106*
nihil por *mliii*

b) Confusión de abreviaturas:

\overline{gr} a interpretado como *gracia* o como *gloria*,
 \overline{sb} a puede ser *sabiduría* o *substancia*

c) Confusión de signos:

la *f* por *s* alta (“Leonoreta, *sin* roseta” por “Leonoreta, *fin* roseta”)
se / *fē* *suya* / *fuya*

la *m* por *in* (*Cadino* por *Cadmo*, en toda la Edad Media)

la *m* por *nu* (Gómez Manrique: “qué *me vas* de gran dolor” por
“qué *nuevas* de gran dolor”)

Los simples descuidos del copista, producidos quizá por el cansancio de la jornada, como dijimos, pueden producir el cambio de una letra por otra, con lo que en realidad se lee una palabra distinta:

tradición por *traducción*

triste por *tras ti*

Errores mnemónicos se producen en la breve memorización del pasaje o fragmento que se va a copiar inmediatamente: olvidos momentáneos que provocan rápidas rectificaciones mentales, lo que da lugar a omisiones (*haplografías*) o a alteraciones y transposiciones.

En el dictado interior, en el momento en que se repite interiormente lo que acaba de leer y va a pasar a transcribirlo, el copista puede incurrir también en errores debidos a asociaciones mentales que en ese momento se producen con sus propios hábitos y peculiaridades lingüísticas, y que así trasladará a lo escrito (dialectalismos, fenómenos de ceceo y seseo, transcripción de diptongos, etc.).

Por último, en la vuelta de la copia al modelo suele ocurrir un tipo de error muy común: el de las omisiones y transposiciones de grupos de palabras o fragmentos enteros producidas por saltos de lo mismo a lo mismo, por semejanza entre letras, sílabas o palabras (*homoioleuton*).

2.3.3. Tipología de errores textuales

Los errores a que dan lugar esas distintas operaciones se vienen clasificando en cuatro categorías generales, que corresponden a las cuatro categorías modificativas clásicas: por adición, por omisión, por transmutación o cambio de orden, y por sustitución o inmutación.

A) Errores por adición: ditografía

Consisten muchas veces en un simple añadido de letras:

yo juoro por Sant'Ana [por *juro*]
(*Serranillas*, en *Cancionero de Palacio*)

corta [por *Cota*] (en las célebres coplas acrósticas de *La Celestina*:
si fin diera en esta su propia escriptura
corta: un grande hombre y de mucho valer

Pero con frecuencia, estos errores por adición son de carácter repetitivo y ocurren mayoritariamente con letras y sílabas, y menos con palabras enteras. Para designarlos, se emplea entonces el nombre genérico de **ditografía** (del gr. *dittós* 'doble' y *grap-hé* 'escritura') o **duplografía**:

Teófilo, mesquino, de Dios desarzamparado [por *desamparado*]
(ms. Ibarreta en los *Milagros* de Berceo)

Pleguéme a una fuente pererenal [por *perenal*]
(ms. parisiense de la *Razón de amor*)

B) Errores por omisión: haplografía, homoioteleuton

Los casos más frecuentes y de mayor trascendencia en la transmisión y edición del texto, son aquellos en que el copista elimina una letra, una sílaba, una palabra o un grupo de palabras, más o menos extenso, debido a la semejanza que se produce con la letra, sílaba o palabra contiguas. Cuando se trata de sílabas o palabras, se da al fenómeno el nombre de **haplografía** (del gr. *haplóos* ‘simple’ y *graphé* ‘escritura’):

Esto es grand *mavila* [por *maravila*]
(ms. del *Auto de los Reyes Magos*)

En cabo del cosso mio Cid *descalgava* [por *descavalgava*]
(ms. *Cantar de Mio Cid*, v. 1592)

dize el alma *que vio* de su amado, por quanto es unión en la interior bodega [por *que bevió*]
(ms. de Sanlúcar del *Cántico* de San Juan de la Cruz)

Pregunta Alisa a Melíbea de los negocios de Celestina, *defendióle* su mucha conversación [por *defendiéndole* ‘prohibiéndole’]
(*Celestina*, Argumento del Aucto X)

magnanidad por *magnanimidad*

Si lo que se omite es un grupo de palabras o un fragmento de texto, el fenómeno se denomina **homoioteleuton** (del gr. *hómoios* ‘semejante’ y *teleuté* ‘final’) o salto de igual a igual o de lo mismo a lo mismo:

y padescía dél *respuestas* [no menguantes de semejante contumelias e iras. Pero, entre] *puesto* el todopoderoso Júpiter, las batallas sobreseyeron por treguas

(*Iliada en romance*, cap. V, de Juan de Mena, ms. 7099 de la BN, completado por otros testimonios)

y conservado lo llevó a los tálamos de *Elena* [y fizo venir a *Elena*]
de los muros altos do era

(*Ibid.*, cap. XII)

Un discutido caso de “salto de lo mismo a lo mismo” es el de la estrofa V de la *Oda a la vida retirada*, de Fray Luis de León, que no aparece en la versión del texto editado por Quevedo (1631), pero sí en la tradición manuscrita. Es probable que el copistas del original de *Q* saltara del final de la estrofa IV: “y oye allí otro modo / de no perecedera / música, que es la fuente y la primera”, al comienzo de la VI estrofa, que sigue hablando de la música: “Y como está compuesta / de números acordados, luego envía...”.

C) Errores por alteración

Sucedan cuando el copista cambia el orden de algún elemento gramatical, produciéndose así transposiciones de sílabas, palabras o frases. Muchas veces ocurren como lectura más fácil por parte del copista, que no entiende bien aquel lugar del modelo, como en estos ejemplos de las *Serranillas* del Marqués de Santillana:

traía saya *apertada* [por *apretada*]
(*Serranillas*, cancionero MN8 II, 11)

arméle tal *guardamaña* [por *quadramaña*]
(*Serranillas*, canc. MN8 IV, 34)

Muchas veces se producen por alteración en el orden gramatical, en la sintaxis, como por ejemplo muestran los testimonios que han transmitido los sonetos de Garcilaso, el manuscrito *Mg* y el impreso de 1543 (*O*):

y quanto yo *de vos escribir*
desseo (*Mg*)

y quanto yo *escribir*
de vos desseo (*O*)

oras *por vos qu'en tanto*
bien me vía (*Mg*)

oras, *que en tanto*
bien por vos me vía (*O*)

Transposiciones de versos o estrofas ocurren con frecuencia en poesía: en las *Coplas* de Jorge Manrique, los vv. 379-80 invierten su orden en la mayoría de los testimonios, frente a la que parece ordenación más conforme a sentido que ofrece el cancionero *Egerton*:

	<i>Eg</i>
Pues nuestro rey natural si de las obras que obró fue servido, dígallo el de Portugal	Si de las obras que obró, el nuestro Rey natural fue servido dígallo el de Portugal

Inversiones de estrofas son muy frecuentes en toda la poesía de cancioneros: las propias *Coplas* manriqueñas ofrecen un caso muy discutido, como es el de la estrofa que comienza “Si fuese en nuestro poder...”, que aparece en unos testimonios como la séptima del poema y en otros a continuación de la XIII, sin que en ninguno de los dos haga mucho sentido.

D) Errores por sustitución

Son muy numerosos; en ellos normalmente el copista cambia una palabra por otra, bien porque no entiende la del modelo y la interpreta por su cuenta (en general, trivializándola), bien por atracción o semejanza con otra próxima a su sentido o a su forma:

garnacha traía / de oro presada [por *de color presada*, ‘de color verde’]

(lección de SA7, *Serranilla III*, 11-12)

quando llega a la *hedat* / de senetud [por *al arrabal*]
(ms. *Eg*, que lee trivializando la imagen, *Coplas* de Manrique, 107)

mas una *cautela* yaze encendida [por *captela* ‘trampa’]
(*Laberinto de Fortuna*, v. 213)

remediava por *demediava* (en los distintos testimonios de *Lazarillo de Tormes*)

temerosos, tenebrosos por *nemorosos* (en mss. del *Cántico espiritual* de San Juan)

allá por las majadas al otero [por *al estero*] (*Ibid.*)

2.3.4. Variantes adiaforas y error

Muchas de estas alteraciones (innovaciones) del texto original, como se ve, no son claros errores manifiestos. Aparecen camufladas en el contexto haciendo perfecto sentido, de manera que pueden pasar por lecciones originales. Hablamos en este caso de **variantes** y, más precisamente, de **variantes neutras o adiaforas** (del gr. *a-diáforos* ‘indiferente, sin diferencia’).

Casi todos los ejemplos citados en el apartado anterior son de esa condición. Son lecciones que ofrecen unos testimonios frente a otros, aparentemente tan auténticas unas como otras, y sólo la pericia del editor, bien *ope codicum* tras la colación de testimonios, bien *ope ingenii* apelando a criterios como el *usus scribendi* o la *lectio difficilior* (sobre estos conceptos, véase lo que decimos más abajo), puede detectar y seleccionar.

En el primer ejemplo de los anteriores, es claro que *de oro presada* es una lección más fácil y por tanto desechable; en el siguiente, la variante que ofrece *Eg (a la hedat de senetud)* no se ajusta a la escritura del autor, a lo que conocemos de su lengua y de su estilo; el sentido del verso de Mena es que la entrada de la casa de Fortuna supone caer en una trampa (*captela*) de la que no es fácil salir; *remediava* parece la *lectio faciliior* de algunos testimonios del *Lazarillo*; lo mismo cabría decir de *tenebrosos* en la tradición manuscrita del *Cántico*, en la que, sin embargo, *estero* es una sustitución debida a la procedencia andaluza de la monja copista del manuscrito [Mancho y Pascual, 1993].

Este es, pues, el terreno movedizo de las dificultades, el más comprometido de la crítica textual y donde surgen la mayoría de los problemas.

Textos como el de las *Coplas*, de Jorge Manrique, o el *Labyrintho de Fortuna*, de Juan de Mena, están plagados en su transmisión de variantes neutras, como podemos apreciar en los siguientes ejemplos:

no *curo* de sus ficciones / no *cureis* (v. 40)
 andamos *mientras* bivimos / *quando* (v. 55)
 desta vida *trabajada* / *trabajosa* (v. 146)
 Marco *Atilio* en la verdad / Marco *Tulio* (v. 323)
 aunque *oímos* y *leímos* / aunque *leemos* y *oímos* (v. 173)
 Pues su hermano el inoçente
 que en su vida suçesor
 se *llamó* / ...*le fizieron* (v. 231)

derrama... *perio* subsidio / *en mí tu* subsidio (v. 42)
 suplid *cobdiçando* mis inconvenientes / *cobijando* (v. 48)
 que desde çiego *venido en extremo* / *en la gruta de Lemo* (v. 143)
 mas una *si ovo*, es otra sin falla / mas una *esiona* (v. 621)
 Pándaro... ermano de aquel buen *archero* de Roma / *Eriçeon* (v. 698)

El célebre soneto de Quevedo, *Amor constante después de la muerte*, presenta en su cuarto verso, según los distintos testimonios, una adiafora que ha sido muy discutida por la crítica:

alma, *que a* todo un dios prisión ha sido / alma, *a quien* todo un dios prisión ha sido

De todas esas variantes relacionadas, hay algunas puramente lingüísticas, gramaticales, que pueden tener o no trascendencia significativa. Parecen no tenerla las producidas por cambio en la persona del verbo (*curo/cureis*), en la desinencia del adjetivo (*trabajada/trabajosa*), por cambio de adverbio (*mientral/quando*). Sí tienen, en cambio, valor significativo variantes gramaticales como *oímos* y *leímos/leemos* y *oímos* (producida por un cambio de orden de palabras que conlleva un cambio de tiempos verbales), o *que a la quien* (producida por un cambio en el orden sintáctico de preposición y relativo).

2.3.5. Variantes lingüísticas

En los últimos tiempos la crítica textual, sobre todo la proveniente de la lingüística histórica, viene insistiendo en el concepto de *variantes de lengua*, diferenciadas de las puras *variantes textuales* y de las meras *variantes gráficas* sin trascendencia

fonética [Sánchez-Prieto, 1998], concepto al que se ha añadido aún el de *variantes discursivas* [Fernández-Ordóñez, 2002].

Las variantes de lengua se producen tanto en el plano fonético como en el morfosintáctico. En el plano fónico, según la catalogación de Sánchez-Prieto [1998: 61-66], que aquí extractamos, se consideran variantes de lengua algunas que afectan a las vocales y que vienen producidas por fenómenos como: aféresis (*nemigo/enemigo*), síncopa (*endreçar/endereçar*), apócope (*mont/monte*), inestabilidad de las vocales átonas (*egual/igual, quesistel/quisiste*), reducción de *-ie* (*castiello/castillo*), contracción vocálica (*seer/ser*), fusión de vocales por fonética sintáctica (*d'otra/de otra*), nasalización (*mucho/muncho*). Otras afectan a las consonantes y vienen producidas por fenómenos como: alternancia *b/v* (*volar/bolar*), alternancia de sorda o sonora (*sopitaño/sobitaño*), aspiración y pérdida de *f* (*fazer/hazer/lazer*), vacilación en el punto de articulación de las sibilantes en posición implosiva (*amiztad/amistad*), indistinción entre sorda y sonora (*passar/pasar*), alternancia *-d, -tl-nd, -nt* (*edad/edat, segund/segunt/según*), palatalización de *pl-* o *fl-* (*plantar/llantar*), simplificación de secuencias consonánticas como *gn, bs* (*digno/dino, substancia/sustancia*), resolución de grupos romances (*omnel/ombre*), vacilación de consonantes líquidas en posición implosiva o no (*panal/panar, lilio/lirio*), metátesis (*predicar/pedricar, presebel/pesebre*), epéntesis (*maçanal/maçana*).

En el plano morfosintáctico, son consideradas variantes de lengua: las motivadas por la alternancia entre el lexema con o sin prefijo (*entenebrecer/tenebrecer*), o con o sin sufijo (*derecho/derechero*); las motivadas por la variación en el género del sustantivo (*el orín/la orín*) o en el número (*tiniebral/tiniebras*), la morfofonología del artículo (*el orejalla oreja*), empleo de artículo ante posesivo (*por el su amor/por su amor*), por presencia o ausencia del pronombre sujeto (*tú teme/teme*), por apócope de pronombre (*busquell/busquéle*), variación en el posesivo de segunda persona (*los tus/los tos*), forma plena o apocopada en el posesivo de primera persona (*el mio/el mi*). En el verbo, las del presente de indicativo (*diz/dize*), las del imperfecto (*tenía/teníe*), en el indefinido (*dix/dixe*), futuro (*bivrá/bivirá*), imperfecto de subjuntivo (*cantás/cantase*), condicional (*cantariés/cantarías*), participio (*entendido/entendudo*), variaciones en la conjugación (*aborrir/aborrecer*), en la sintaxis de los tiempos (*los que fian en é/llos*

que fien en él), en el empleo o no de la forma pronominal (*comiençalse comiença*); en el adverbio en *—mente* (*miente/miente*), en el adverbio de negación (*no/non*); en la forma de la preposición (*antel/antes*), o en su sintaxis (*levantedes la mia amada/levantedes a la mi amada*), en la conjunción (*e/y*).

Las variantes discursivas, según el repertorio establecido por Fernández-Ordóñez [2002: 119-129], se manifiestan: en fenómenos que implican expresión u omisión de constituyentes potenciales de la oración, como la proyección pronominal de constituyentes exigidos por la estructura argumental del verbo, sea el sujeto, el objeto indirecto o el objeto directo: *Por la tu alma lo juro, señor, que yo só aquella muger que (tú) viste; non auíe y quién (ge) la demandase ni quién la dixese a ellos; E desde que lo oyéredes, bien (lo) entenderedes que...*; o sintagmas preposicionales requeridos por la rección verbal, compuestos por adverbios pronominales o demostrativos: *ó morares, (y) moraré yo; habló aquel ora (con ella) e gradeçióle mucho el amor que avié con la suegra*; por expresión u omisión de elementos de polaridad negativa: *E non fallamos (ninguna) cosa que de contar sea, Dixeron que más querién morir todos que (non) entrar en servidumbre*; o requeridos por la cuantificación propia de adjetivos, verbos, adverbios o sintagmas nominales: *entró un moro (muy) poderoso que avié nombre Mugay; Seed aquí connusco e oyredes (un poco); E nós tomámostelos (muy) de grado; buscó (omne) qui fuesse bueno; E en esta razón acuerdan (todos) los más que en esto departen.*

También puede haber expresión u omisión de elementos exigidos por la cuantificación en estructuras comparativas o construcciones partitivas: *E pues más propinco non ay (que él), tengo por bien que te laues; Otrósí quando algunt moro (de los suyos) murié en batalla o en hueste*; o de elementos léxicos previamente introducidos en el discurso: *El tu pueblo será mio pueblo, el tu Dios (será) mio Dios; E el quinto es el libro de Isaiás, e el sexto (es) el de Geremías.* La variación discursiva también se manifiesta en fenómenos de sustitución de elementos gramaticales por otros de su misma categoría, como determinantes, pronombres, categorías del nombre, cuantificadores, elementos de polaridad negativa o tiempos y modos verbales: *Toma uno de los (estos) mancebos, El emperador quando lo (esto) oyó, Tú eres manera que non as fijos (fijo), E los fallase y presto toda (cada) ora, e andaron siete días que nunca (non) entraron en poblado, ¿por qué non mató Dios a*

todos los filisteos que la vieran (vieron)?, Enviáronnos acá el arca... por que mate (por matar) a nos e a nuestro pueblo; la sustitución puede afectar a elementos léxicos con cierto grado de sinonimia, reemplazándose un término muy preciso por otro de uso general: *Dexaron de segar (coger) el pan e fazer su labor, e era desposada (casada) con Turno.* Igualmente ocurre en cambios de orden sintáctico, como entre constituyentes coordinados o entre constituyentes jerarquizados: *departen los omnes buenos e sabios (sabios e buenos) que..., e la tu compañía fiel será (será fiel) e nunca perderá el reino ante mí.* Entre las variaciones discursivas no se incluyen modificaciones (por proyección, sustitución o cambio de orden) que supongan un cambio de las relaciones sintácticas básicas que unen a los distintos integrantes léxicos de cada oración (cambio de sujeto por objeto, por ejemplo).

Ciertamente una de las tareas del editor del texto es deslindar lo textual de lo lingüístico, las variantes textuales de las lingüísticas, estando advertido de que muchas de las habitualmente consideradas como textuales y adiaforas son en realidad variantes de lengua. Las variantes lingüísticas pueden darse en un mismo texto como soluciones diversas de la inestabilidad de la lengua en un determinado momento. De no ser autógrafo ese texto, siempre cabría preguntarnos si son originales o introducidas por un copista. Pero la variante lingüística aparece más propiamente en los diversos testimonios, es decir, de un manuscrito a otro, de una copia a otra. En este caso, nos pondría en la duda sobre el valor de una variante frente a otra o sobre su equipolencia. En consecuencia, nos pondría en la duda de si proceder o no a la *selectio* e incluso a la *emendatio*.

Para imponerse una a otra por razones puramente lingüísticas como variante sustantiva, tendríamos que estar muy seguros de la evolución de la lengua y de los cambios lingüísticos y de su cronología. Sólo en aquellos casos en que la historia de la lengua nos proporcione respuestas seguras, podremos proceder a la *emendatio*. Y siempre tendremos que seguir mayoritariamente en la materialidad del texto un testimonio base. Pretender reconstruir todo el texto, en toda su integridad lingüística, hoy por hoy no deja de ser una quimera. Sobre los límites de la *emendatio*, ha discurrido J. Rodríguez Molina aduciendo dos oportunos ejemplos, uno del *Libro de Alexandre* y otro del *Cantar de Mio Cid*. En el primero, el conocimiento de historia de

la lengua conduce a la elección del pretérito *sovo* como variante que se impone a soluciones como *se ouiera*, *si eso ouieres*, *se ouo*, y es la lección que coherentemente adopta el editor D. Nelson basándose en el ms. O, frente a otros editores que siguen a P sin enmendarlo en la variante lingüística. El otro caso es el v. 1113 del *Cid*, que el códice lee “Al terçer día todos *iuntados son*”, y que Menéndez Pidal y seguidores enmiendan *juntados s’an*, defendiendo la antigüedad del uso de *haber* como auxiliar; la historia lingüística muestra, sin embargo, que no hay ejemplos de ese uso (se+haber+part.) anteriores a 1250, por lo que no habría que enmendar la lección del manuscrito, aunque se encuentre en una tirada de asonante *-a*.

Por todas estas circunstancias, como también piensa el citado Rodríguez Molina, sería muy conveniente poder disponer, en la medida de lo posible, de una genealogía y jerarquización de estas variantes lingüísticas. De ese modo, podríamos darles un tratamiento adecuado en las distintas operaciones del proceso crítico. Entre tanto, tendremos que guiarnos en este terreno por la bien fundada opinión de I. Fernández-Ordóñez, para quien las variantes lingüísticas “muestran un comportamiento errático y deben ser apartadas a la hora de relacionar testimonios, al reconstruir la historia de una tradición textual que simbolizamos en un árbol genealógico”, pero “pueden corroborar conexiones genéticas seguras [...] por ello, ninguna de las tres categorías de variantes debe ser postergada de antemano en la *collatio*” [2002: 149-150].

2.3.6. Errores poligenéticos y errores monogenéticos

Los errores son también poligenéticos o monogenéticos. El error **poligenético** es el que, aun repitiéndose idéntico en varias copias, puede haberse producido de manera independiente por diferentes copistas en circunstancias distintas de espacio y tiempo. El error **monogenético** es el que, reproducido igual en varias copias, posee, sin embargo, tales características que hacen prácticamente imposible que un copista lo haya cometido por su propia cuenta y riesgo, de forma independiente de otro u otros copistas.

Puede decirse, en consecuencia, que los errores poligenéticos no ponen necesariamente en relación unos testimonios con

otros, en tanto que el error monogenético sí asegura la filiación de los testimonios en que aparece. Los errores mecánicos y las variantes lingüísticas tienen muchas probabilidades de ser de naturaleza poligenética.

Si vemos, volviendo a los ejemplos citados más arriba, en dos o más testimonios *mavila* por *maravila*, *corónica* por *crónica* (haplografías), no podemos asegurar que tales testimonios dependan uno de otro. Pero si lo que leemos en dos testimonios distintos es *de oro presada* por *de color presada*, o *a la hedat* por *al arrabal*, sí podemos afirmar con alta probabilidad de acierto que uno copia de otro o que han copiado del mismo modelo.

Por otro lado, es conveniente partir de la premisa de que el original estaba exento de errores, de que en el original no hay posibilidad de errores. Los errores poligenéticos que nos muestran algunos testimonios de la tradición, han podido surgir de manera independiente y sería, por tanto, muy difícil demostrar que lo han hecho del original. En cuanto a los monogenéticos, resultan tan visibles y llamativos que hay que descartar que el autor haya podido incurrir en ellos y plasmarlos en el original. Esto último, sin embargo, no quiere decir que no haya en los originales errores de autor, pero son de otro tipo, más bien de carácter formal (acentos, puntuación, ortografía). Y naturalmente puede haber otros derivados de la cultura (o incultura) del autor, que puede caer en flagrantes inexactitudes históricas o culturales: son errores que afectan al contenido de la obra, no al texto.

2.3.7. *Variantes de autor*

Cuando un autor introduce modificaciones en un texto del que se ha extraído ya alguna copia o simplemente lo corrige en una nueva fase redaccional, nos hallamos ante casos de doble redacción o de **variantes de autor**. El fenómeno, poco admitido en la escuela lachmanniana, comenzó a ser atendido a partir de los trabajos de Giorgio Pasquali y hoy es una de las evidencias sobre las que opera la “filología de autor”.

Pasquali consideró que había que tenerlo ya en cuenta en el estudio filológico de los textos clásicos. Aunque ese tipo de varian-

tes fueran raras y difíciles de reconocer en los textos griegos y latinos (transmitidos por lo general en copias separadas del original y del autor por una distancia de siglos), entendía que, entre todo el monto de variantes con que aquellos textos nos han llegado (antiguas y medievales), algunas habían de ser atribuibles a un cambio de voluntad del propio autor. Así ocurriría con determinadas enmiendas y correcciones que aparecen en las tradiciones textuales de algunos autores clásicos (Hipócrates, Eusebio, Ausonio, Marcial), en epistolarios y, por supuesto, en obras de Petrarca y de Boccaccio [Pasquali, 1974 [1934], 395-465].

Por aquellos años en que lo analiza Pasquali, la filología italiana se dispuso a prestar detenida atención al fenómeno y a estudiarlo de forma sistemática, prácticamente desde el *Cancionero* de Petrarca (Vat. Lat. 3196) a la obra de los poetas modernos. Puesto que se disponía de suficientes materiales autógrafos y personales de los autores y de la elaboración de sus obras, no sólo fue posible la constatación de esas variantes de autor, sino que enseguida se dio paso a la llamada crítica de las variantes y a la filología de autor. Es decir, se pasó del mero descubrimiento al estudio de las variantes, y se analizaron las conexiones con el estilo de la obra y del autor. En definitiva, como se ha dicho, se conectó el árido estudio filológico de las variantes con la estilística y la crítica literaria, y, a través de aquéllas, se explicaron distintos y complejos aspectos del proceso compositivo y del valor artístico de muchas obras. Todo ello no dejó de chocar con la dominante ideología idealista, al frente de la cual Benedetto Croce proclamaba el valor individual y eterno de la obra literaria. Ante esa condición suprema, no había por qué dar crédito alguno a los simples apuntes y borradores de los poetas y mucho menos aceptar que desde ellos pudiera explicarse el valor de la obra literaria.

Precisamente esa fue la tarea que asumió Gianfranco Contini, a partir de su reseña a la publicación de los fragmentos del *Furioso* por Santoro Debenedetti en 1937, que dio lugar a su trabajo “Come lavorava l’Ariosto” [Contini, 1974: 232-241] y a la polémica (indirecta) con Croce, que menospreció aquella crítica que llamaba “degli scartafacci”. No obstante, estudiando esas variantes que revelaban apuntes y borradores, en trabajos sucesivos, Contini explicaría perfectamente la composición y el estilo, no sólo de Ariosto, sino de otros escritores, como Petrar-

ca, Leopardi o Proust, y establecería el fundamento teórico de la crítica de las variantes [Contini, 1970, 1990].

Este estudio de las variantes de autor se basa en una concepción dinámica del texto, que es entendido no como un producto, un resultado, sino como algo no cerrado, ni para el filólogo (que trata dialécticamente de restituirlo y no lo identifica exactamente con ninguno de los testimonios) ni para el escritor, que siempre ve el texto con posibilidad de introducir correcciones. Analizando esas variantes que descubrimos en sus distintas copias, correcciones, notas, apuntes, pruebas de imprenta, etc., nos asomamos al taller del escritor y contemplamos su proceso creativo, las etapas por las que ha ido pasando la elaboración de su obra. Esa sutil y fecunda relación entre el puro dato filológico de la variante y el mundo complejo del estilo del poeta, es la que han sabido establecer en sus trabajos Contini y otros filólogos italianos, como Cesare Segre, Aurelio Roncaglia, Oreste Macrí, Giovanni Caravaggi, por referirnos sólo a los más próximos al ámbito hispánico. Dante Isella ha podido afirmar que una de las aportaciones más relevantes de la cultura italiana a los estudios literarios, es ésta de haber sabido poner de relieve la relación profunda que existe entre filología y crítica [Isella, 2009].

Si ciertamente resultaba difícil probar la presencia de estas variantes de autor en las obras de la tradición grecolatina, debido sobre todo a la lejanía en el tiempo de los testimonios conservados con relación a sus respectivos originales, es una situación relativamente frecuente en la tradición textual de las obras modernas.

De éstas, en efecto, conocemos muchas veces por testimonios originales, incluso autógrafos, las modificaciones que se han ido introduciendo en un texto debido al trabajo de lima del poeta o debido a su personal concepción del poema como una tarea viva y nunca acabada. Es bien conocido el caso de los llamados poetas puros, como un Stéphane Mallarmé y un Paul Valéry, en Francia, o un Juan Ramón Jiménez y un Jorge Guillén, en España. Lanfranco Caretti [1955] ha estudiado los casos más señalados de dobles redacciones y variantes de autor, en la literatura italiana, desde Boccaccio, Petrarca, Ariosto o Tasso a Alfieri o Manzoni. Pero es un fenómeno generalizado en todas las literaturas: se ha estudiado en obras de Marlowe, de Goethe, en las poesías

de Victor Hugo, en los cantos de Ezra Pound; siete redacciones tuvieron las *Hojas de hierba* de Withman, muchas novelas de Balzac están rehechas en pruebas de imprenta, numerosísimas variantes introdujeron en las suyas Tolstoi, Faulkner o Hardy. Tampoco es exclusivo de las obras de época moderna. Lo tenemos bien documentado entre nuestros poetas del Siglo de Oro.

Oreste Macrí estudió muy bien el proceso de elaboración del texto de las poesías de Fray Luis de León, desde las versiones primitivas a la edición de Francisco de Quevedo en 1631, pasando por el manuscrito que poseyó Jovellanos. En distintos casos, podemos observar la introducción de variantes de autor, debidas a diferentes motivos. En la *Oda I*, por ejemplo, el texto del ms. Jovellanos (“Despiértenme las aves / con su cantar suave no aprendido, / no los cuidados graves”) es corregido definitivamente por “con su cantar *sabroso* no aprendido”, para evitar las excesivas consonancias del verso (*aves, suave, graves*). En la *Oda a Felipe Ruiz* y en *Noche serena*, dedicada a Diego Olarte, un recurso de estilo aprendido en Horacio, como era el de introducir la segunda persona y la mención del nombre del destinatario en vocativo, lleva a modificar algunos versos. En la primera, la lección primitiva “No da reposo al pecho / ni el oro de la mina ni la rara / esmeralda provecho”, pasa a ser en el ms. Jovellanos: “No da reposo al pecho, / Felipe, ni la mina ni la rara...”, y en la ed. de Quevedo: “No da reposo al pecho, / Felipe, ni la India ni la rara...”. En la segunda, el texto del ms. Jovellanos: “despiden larga vena / los ojos hechos fuente, / la lengua dice al fin con voz doliente”, pasa a ser en Quevedo: “los ojos hechos fuente, / Olarte, y digo al fin con voz doliente”.

De las *Soledades* de Góngora, por ejemplo, han llegado a discernir sus críticos hasta siete fases en su redacción: tres de la *Soledad primera*, escalonadas desde la segunda mitad del año de 1612 hasta el 11 de mayo de 1613, y cuatro de la *Soledad segunda*, entre el otoño de 1613 y una fecha imprecisa, situada entre 1619 y 1626 [Jammes, 1995:21]. El v. 5 de la *Soledad primera* puede servir de muestra de variante de autor en esa elaboración sucesiva del texto: la primera redacción, que conocemos por el comentario de Almazán, lee: “*zafiros pisa, si no pace estrellas*”; la segunda redacción, conocida por el comentario de Francisco del Villar: “*en dehesas azules pace estrellas*”; y la versión definitiva gongorina: “*en campos de zafiro pace estrellas*”.

Igualmente ocurre, aunque tal vez de manera más excepcional, en la literatura de la Edad Media. Frente a la generalizada

improvisación y falta de subjetivación tanto juglaresca como cortesana, hay autores como don Juan Manuel, el Marqués de Santillana o Juan de Mena, que se muestran más reflexivos con su obra.

En el caso de Santillana, creo haber mostrado en otros lugares [Pérez Priego, 1983, 2011] algunos ejemplos de doble redacción y variantes de autor en su obra. Tales variantes responden a motivaciones muy diversas y no suponen necesariamente una mayor perfección de la versión corregida, sino que reflejan más bien las vacilaciones y tanteos de un poeta que se afana por poseer “cantidad de letras”. Unas veces pueden deberse a un simple cambio de las circunstancias temporales que reflejaba el poema, otras al arraigo en el estilo personal de una determinada fórmula expresiva, otras a la incorporación de nuevas lecturas e imitaciones. En los sonetos, por ejemplo, las variantes de autor que presenta la versión corregida revelan la preferencia de Santillana por un determinado sintagma (I, v. 4: “loo mi buena ventura, / el *tiempo e ora* que tanta belleza” > “el *punto e ora...*”: ambas expresiones procedían de Petrarca, pero la segunda parece consolidarse más en el gusto de Santillana, que vuelve a usarla en el soneto IX: “Loó mi lengua, maguer sea indigna, / aquel buen *punto* que primero vi”), tratan de mejorar la medida del verso (V,3: “segund tu santo ánimo benigno” > “segund tu ánimo santo benigno”; XIX,13: “solo es Betis quien tiene poder” > “solo Guadalquivir tiene poder”) o corrigen la alusión a una fuente determinada (XII,8: “nin fizo Dido nin Danne Penea, / de quien *Omero* grand loor esplana” > “de quien *Ovidio* grand loor esplana”). En cuanto al poema que comienza “Siguiendo el plaziente estilo”, es claro que la lectura de Petrarca da lugar a una nueva elaboración del texto, que: a) toma ahora el título de *El Triunphete de Amor*, frente al genérico de “dezir” o “tractado” que le asignaban los testimonios primitivos; b) modifica los vv. 7-8 en que se aludía a la fuente: “nin *Valerio* que escribió / la grand estoria romana” > “nin *Petrarcha* qu’escrivió / de *triumphal gloria mundana*”; c) sustituye el largo desfile de personajes ilustres sometidos por Venus y Cupido de las estrofas 17 y 18, por un cortejo de nombre tomados todos del *Triumphus Cupidinis* de Petrarca y reducidos únicamente a los que tenían probada condición de amantes famosos, en la antigüedad, en la Biblia o en las leyendas medievales: “Vi Çésar e vi Ponpeo, / Anthonio e Octaviano... / Vi David e Salamón / e Jacob, leal amante... / vi Tristán e Lançarote / e con él a Galeote, / discreto e sotil mediante”.

También deben tenerse en cuenta las dobles o múltiples redacciones de una obra. De *La Celestina* sabíamos de su doble redacción en la *Comedia* de dieciséis actos y la *Tragicomedia* de veintiuno, con numerosas variantes y ampliaciones entre ambos textos. El descubrimiento hace unos años del manuscrito de Palacio, que contiene una copia fragmentaria del acto primero, ha puesto de manifiesto una nueva fase redaccional con numerosas variantes textuales; por ejemplo:

los gloriosos santos que se deleitan en la visión divina no gozan tanto como yo en el acatamiento tuyo (MsP) / ... más que yo... (Com, Tc)

que si Dios me diese en el cielo *silla cabe su hijo a su derecha mano*, creo no me sería mayor felicidad (MsP) / ...la *silla sobre sus santos*, no lo ternía por tanta felicidad (Com, Tc)

CAL.- Mientes. Pues, ¿cómo sales de la sala? SEMP.- Debatíose el girifalte *qu'estava colgado dell alcándara e vénele a endereçar* (MsP) / CAL.- Pues, ¿cómo sales de la sala? SEMP.- Abatióse el girifalte y *vénele endereçar en el alcándara* (Com, Tc)

CAL.- Así los diablos te lieven. Así *muerte desastrada mueras. Así perpetuo tengas el tormento que yo traigo, qu'es peor, como dizes verdad* (MsP) / CAL.- Así los diablos te ganen. Así *por infortunio arrebatado perezcas o perpetuo intollerable tormento consigas, el qual en grado incomparable a la penosa y desastrada muerte que espero tras-pase* (Com, Tg)

No siempre es fácil ni incontrovertible demostrar la existencia de dobles redacciones o de variantes de autor. Tampoco deja de haber un cierto escepticismo y resistencia a admitirlas por parte de los críticos más en la línea lachmanniana. Un caso controvertido en nuestra literatura medieval es el del *Libro de buen amor*, para el que unos críticos, como R. Menéndez Pidal o J. Corominas, postularon una doble redacción y otros, como G. Chiarini o A. Bleuca, una única redacción y un solo arquetipo.

En el *Libro de buen amor* todas las variantes pueden explicarse como variantes de copista, no son variantes de autor (A. Bleuca). La segunda redacción supondría, cosa extraña, que el autor, transcurridos trece años, volviera sobre su obra y no reto-

case nada, sólo añadiera: las coplas 1-10, el prólogo en prosa, numerosas coplas interiores. Muchas de esas coplas, además, serían necesarias para el correcto entendimiento del texto desde su hipotética primera redacción. Las cs. 1016-1020, por ejemplo, que contienen el retrato procaz de la serrana de Tablada, se habrían suprimido en *T* y *G* por razones de moralidad, no es que las haya añadido *S*, el único en que figuran. Las cs. 910-949, referidas a la dueña en su estrado y los nombres de la alcahueta, no se encuentran tampoco en *T* y *G* y sí en *S*, pero no porque éste las haya añadido, sino porque en los otros habrían sido eliminadas por repetitivas.

Cuando nos hallemos ante casos palmarios de dobles redacciones y variantes de autor, el editor debe ofrecer como texto crítico la última redacción aceptada por el autor y al mismo tiempo ha de dar cuenta de la historia genética de la obra y de sus sucesivos estratos. Para esas ediciones L. Caretti ha propuesto su presentación y disposición en un doble aparato crítico: uno sincrónico y otro diacrónico. El **aparato sincrónico** acogería las variantes que no representan intervención alternativa del escritor y, por tanto, no se disponen con relación a la historia interna del texto, sino dejando indicado simplemente que son obra de copistas o impresores. El **aparato diacrónico**, por su parte, daría cabida a las variantes de autor propiamente dichas, a ser posible, ordenadas en sucesión cronológica, con el objeto de dar cuenta cabal de la historia genética del texto.

HISTORIA DE LA TRADICIÓN: TRADICIÓN MANUSCRITA Y TRADICIÓN IMPRESA

3.1. La tradición del texto

El conjunto de testimonios constituye, como decíamos, la tradición textual de una obra y sólo a través de ellos podemos llegar hasta la forma original de ésta, tal como fuera concebida por su autor. Pero, como advertía Giorgio Pasquali, los testimonios no son meros portadores de errores y variantes, sino que poseen una específica fisonomía cultural. Por ello, la crítica del texto ha de ir necesariamente acompañada de la historia de la tradición, que tiene que completarla y reforzarla.

Los testimonios son efectivamente individuos históricos, con una fisonomía propia, portadores en su seno muchas veces de elocuentes huellas y datos respecto de dónde se compusieron, quién los encargó o poseyó, quiénes fueron los copistas, los impresores, los lectores, qué tipo de papel y de letra fue utilizado, qué taller tipográfico, etc. Todo ello nos proporciona una información muy interesante, por supuesto, para la historia cultural, pero también muy rica y aprovechable desde la pura crítica textual. Con esos datos podemos saber ya mucho acerca de la validez y agrupación de los testimonios, según la información que poseamos, por ejemplo, de la calidad de un determinado

scriptorium o de un taller tipográfico, la procedencia de los originales o copias de que solía servirse, la antigüedad y consistencia de los soportes materiales de copia, etc.

Vittore Branca, a propósito de la obra de Boccaccio y de las peculiaridades de su tradición, introdujo la distinción entre tradición **caracterizada** y tradición **caracterizante**. La primera se refiere al examen de los testimonios únicamente en función del texto crítico; la segunda, al estudio de las vías y de los modos particulares a través de los cuales se desarrolló la producción y la circulación de los textos de cada obra. Como estudia Branca, la tradición manuscrita de las obras de Boccaccio se caracteriza a un tiempo por las continuas e imprevisibles intervenciones correctoras del autor y por la transmisión misma de los textos, normalmente obra de entusiastas aficionados y no de copistas profesionales. El estudio de los avatares de esa transmisión habrá de acompañar al puro cotejo textual de los testimonios.

El estudio de tradiciones particulares parece, por tanto, una vía segura en el andar presente y futuro de la filología, sobre todo de la filología romance, en la que operamos con textos relativamente recientes, en cuya tradición las copias están separadas por apenas unos cuantos años, no por siglos, como en el caso de los textos grecolatinos, para los que más bien se creó el método lachmanniano (la obra de Jenofonte, por ejemplo, escrita en el siglo IV a. C., prácticamente es sólo conocida por manuscritos del s. XIII de nuestra era).

En este sentido, A. Vårvaro ha establecido con gran claridad las diferencias entre la tradición textual clásica y la romance, para las que respectivamente ha utilizado los términos de **tradición quiescente** y **tradición activa** [1970]. La de las obras griegas y latinas es en general una tradición libresca, poco densa en el sector de la misma que va del arquetipo a las copias humanísticas (sector, sin embargo, decisivo en cualquier tipo de reconstrucción crítica); es además una tradición de ambientes más bien cerrados, de profesionales (copistas o estudiosos) con tendencia a respetar el texto que trasladan. Las tradiciones de textos romances son ya bien distintas, debido tanto a la distancia mínima que separa al original del arquetipo (si es que éste existe) como a la también reducida distancia entre éste y los testimonios conservados. Normalmente tampoco están condicionadas por *scriptoria* profesionales y casi siempre son ante-

riores a la consolidación de una vulgata, que es fenómeno lento y tardío.

Por lo demás, la actitud del copista hacia el texto suele ser aquí menos respetuosa. En la tradición quiescente, el copista, que se sentía alejado y un tanto extraño al texto, mantenía una actitud de respeto hacia él, por lo que, cuando arriesgaba alguna conjetura, siempre ejecutaba una restauración conservadora. En la tradición activa, en cambio, el copista recrea el texto considerándolo actual y ‘abierto’, e introduce innovaciones que, más que a restaurarlo según su parecer, tienden a hacerlo más fácil y ‘contemporáneo’.

Por su parte, bien diferenciadas se nos muestran la tradición manuscrita y la tradición impresa. Son dos tipos de tradición diferentes, que hoy conocemos mejor gracias a las aportaciones de la codicología y de la bibliografía textual.

3.2. Los manuscritos

La producción del libro escrito a mano se extiende propiamente desde los más remotos testimonios de la antigüedad hasta la segunda mitad del siglo XV. Aunque manuscritos hay lógicamente en todas las épocas, en aquel largo período la escritura a mano es el único modo de producción del libro.

3.2.1. *El pergamino y el papel*

En la edad antigua, la forma más común que adopta el libro es la del rollo de papiro, constituido por largas tiras de ese material, en las que se escribía horizontalmente formando páginas, que se enrollaban en torno a un palo central, formando un volumen. En el siglo II a.C., con la fundación de la biblioteca de Pérgamo, comenzó a sustituirse el papiro por un nuevo soporte de escritura, al que se dio el nombre de *pergamino*, que no era sino piel de animal adecuadamente recortada y preparada. Con el pergamino cambió también la forma del libro que, en lugar de la incómoda del rollo, adoptó la del códice, es decir, de cuadernos cosidos entre sí.

Esta forma del códice (lat. *caudex*, *codex* ‘tronco del árbol’, por referencia a la corteza del árbol y a sus múltiples hojas) es

la que de manera generalizada ha venido adoptando el libro y prácticamente la única que conoce la Edad Media. Por eso, *códice* es el término restrictivo que mejor conviene al libro medieval, en tanto que el más genérico de *manuscrito* se utiliza para todas las épocas.

El pergamino era un material costoso, que se empleó durante toda la Edad Media, preparado por los propios monjes de los monasterios donde se copiaban los códices o por talleres especializados. A fines del siglo XIII, sin embargo, comenzó a ser sustituido por el *papel*, material mucho más barato y asequible, que supuso un auténtico cambio en la producción y difusión del libro. El papel procede de Oriente, de China, donde se fabricaba con seda o fibras de plantas. Su invención se viene atribuyendo a Ts'ai Lun (105 d. C.). A mediados del s. VIII se había extendido ya al mundo árabe, de donde pasó a la España musulmana por mercaderes genoveses que lo traían de El Cairo. En España, el primer libro en papel es una recopilación litúrgica del s. XI, conservada en la abadía de Santo Domingo de Silos. Como atestigua un documento de 1056, el primer centro de producción de papel fue Xátiva, al que siguieron Granada, Córdoba y Toledo.

En el siglo XIV, los versos de Juan Ruiz, arcipreste de Hita, hablan de Toledo como un centro de abundante producción de papel, aunque, invocando el tópico de la dificultad de decir, asegura que no sería suficiente para contener la descripción de la tienda de don Amor:

En suma vos lo cuento por non vos detener:
do todo esto escriviese, en Toledo non ay papel.
(c. 1269)

Hubo dos tipos principales de papel: el árabe, sin filigrana, y el italiano, con filigrana. La filigrana es la impronta dejada en la pasta de papel por hilos de metal que forman un determinado dibujo, generalmente colocado en el centro de una de las dos mitades de la forma, de manera que queda en el medio de un folio doblado en dos. Desde 1280 la filigrana es característica del papel italiano y se convierte en una especie de marca de fábrica. Por eso se cree que es infalible como elemento identificativo del papel. El repertorio clásico de catalogación de filigranas

de papel es el de C. M. Briquet, que reproduce 16.112 filigranas, que comprenden en el tiempo de 1282 a 1600 [Briquet, 1907].

3.2.2. *El códice y su constitución*

El elemento material de escritura de que está constituido el códice, es decir, la hoja y hojas sucesivas (ya sean en papel o en pergamino), aparece doblado de diferentes maneras, lo que da pie a distintas denominaciones del códice: *in folio* (doblado una sola vez), *in quarto* (dos veces), *in octavo* (tres dobleces).

El libro manuscrito, el *códice*, está constituido por una sucesión de *cuadernos* (fascículos), cada uno de los cuales está compuesto de una serie de *folios* (uno o más) plegados por la mitad, insertos uno dentro del otro y cosidos entre sí.

Folio es propiamente la mitad doblada de una de las hojas o elementos que constituyen el cuaderno y *bifolio* es el elemento completo. Según el número de bifolios que lo constituyan, el cuaderno recibirá el nombre de: *duerno* o *binión* (dos bifolios doblados o, lo que es lo mismo, cuatro folios), *terno* o *terniión* (tres bifolios), *cuaterno* o *cuaterniión* (cuatro bifolios), *quinternio* o *quiniión* (cinco bifolios).

Páginas (en su origen, nombre que se daba a la columna de escritura del rollo) son los rectángulos ocupados por caracteres gráficos alineados, rodeados por márgenes, que en su sucesión constituyen el códice. La estructura de la página viene también definida por la presencia de títulos, letras iniciales o ilustraciones diversas. La relación entre todos los elementos de la página ha variado mucho desde la antigüedad a los tiempos modernos, con la tipografía y la informática. De igual modo, la relación entre el rectángulo de escritura y la página en sí depende, aparte del formato del libro, de las características del texto y de la función para la que se haya concebido.

En los manuscritos medievales, la disposición de ese rectángulo suele venir dada por una serie de líneas, trazadas con procedimientos diversos, que delimitan los márgenes y el cuadro de escritura. Los manuscritos más antiguos presentan una impaginación (*mise en page*) muy compacta, con letras y palabras muy unidas. La *scriptio continua*, ligada a la lectura en alta voz, fue

abandonada hacia el siglo VIII y progresivamente se fue implantando la alternancia de negro y blanco en el sistema de signos de escritura para dividir y espaciar. De todos modos, la proporción negro-blanco, entre la parte escrita de la página y los espacios en blanco, ha cambiado con el paso del tiempo. A lo largo de los siglos medievales se produce un progresivo ensanchamiento de los márgenes en los manuscritos, debido seguramente a la alta valoración que se va haciendo del libro y la condición de sus destinatarios. Con la imprenta, sin embargo, se produce el fenómeno contrario y observamos cómo progresivamente avanza el negro sobre el blanco.

3.2.3. *El scriptorium y la producción del libro manuscrito*

En la Edad Media, la producción del libro manuscrito estuvo primero concentrada en los monasterios y luego pasó a desarrollarse en las ciudades, donde surgió un verdadero mercado del libro. Tras la caída del imperio romano en el siglo V, la producción de libros encuentra refugio en los monasterios de Occidente y queda reducida a una actividad no lucrativa, llevada a cabo por los monjes. La copia de manuscritos será una actividad bendecida por la Regla de San Benito, que promueve el trabajo manual y recomienda la lectura a lo largo de distintas horas del día, especialmente en Cuaresma.

Un gran número de monasterios dispondrán de un taller de copia de manuscritos, el *scriptorium*, instalado en una sala que da sobre el claustro. Allí los escribas trabajan bajo la dirección del *armarius*, el monje encargado de la biblioteca. Los copistas, los rubricadores (que escriben los títulos en rojo), los iluminadores, los correctores y los encuadernadores colaboran en la elaboración del manuscrito. Copian a menudo un modelo prestado por otro monasterio y muchas veces deben trasladarse a aquel lugar para reproducir un ejemplar único. A veces, los escribas se reparten el trabajo por cuadernos, y el manuscrito puede revelar entonces la existencia de varias manos que han colaborado en él. El jefe del taller reúne los cuadernos redactados por los copistas, corrige sus errores añadiendo las palabras olvidadas o subrayando los términos erróneos, al tiempo que encarga la decoración a los iluminadores, clérigos o laicos.

Luego de las primitivas y espléndidas copias de los monjes irlandeses, la época de Carlomagno supuso una auténtica edad dorada para el libro manuscrito, copiado ahora en una letra clara y legible, como fue la llamada escritura carolina. El emperador dispuso que monasterios y catedrales estuvieran dotados de los textos fundamentales de la Biblia, la Patrística y los clásicos latinos. De esa manera, monasterios como Ferrières, Saint-Benoît-sur-Loire, Saint-Denis, Saint-Amand, Tours con Alcuino (796-802), Reichenau, Saint-Gall en Suiza, y las catedrales de Orléans bajo el episcopado de Teodulfo o la de Reims bajo el arzobispo Hincmar (845-882) y las de Colonia y de Maguncia, pasaron a ser grandes centros de copia y de iluminación de manuscritos.

Con las invasiones de los normandos, que saquearon y destruyeron numerosos monasterios, se paralizó un tiempo la producción del libro manuscrito. Del siglo XI al XIII, sin embargo, por exigencias de la vida monástica y la fundación de nuevos monasterios, se producirá un crecimiento constante de la copia de obras manuscritas. En todos los monasterios benedictinos habrá un número de libros suficiente para asegurar el servicio religioso, por lo que cada comunidad deberá poseer al menos un misal, los evangelios, un salterio, un antifonario, un martirologio y un leccionario. En el siglo XIII, cuando declina la fundación de monasterios, muchos *scriptoria* decaen o desaparecen, y la producción de manuscritos se irá desplazando a las ciudades y universidades.

3.2.4. *Las bibliotecas medievales*

En España, según el estudio de R. Beer [1894], fueron unos quinientos monasterios los que se fundaron, en muchos de los cuales se creó un escritorio, donde se iban copiando tanto libros eclesiásticos como clásicos para la enseñanza del latín. Los más famosos fueron los de Santo Toribio de Liébana, León, Oviedo, Toledo, Ripoll, Sahagún, Cardeña, Silos o San Millán.

Una de las bibliotecas monásticas más importantes fue la del monasterio de Santa María de Ripoll, en Gerona, de la que hoy se conservan unos doscientos cincuenta manuscritos, que se guardan en el Archivo de la Corona de Aragón. En los finales

del siglo X, coincidiendo con la venida del monje Gerbert d'Aurillac (el papa Silvestre II), la biblioteca era ya famosa por la existencia de textos de procedencia árabe y porque se habían introducido novedades científicas como el astrolabio y la numeración arábiga. A mediados del s. XI había incrementado espectacularmente el número de códices, que ya no eran sólo bíblicos y litúrgicos, sino también patristicos y, sobre todo, un alto número de ellos destinados a la enseñanza de las artes liberales. En el siglo XIII, se incrementó aún con obras médicas traídas de Salerno, jurídicas de Bolonia y teológicas y filosóficas procedentes también de Italia. Como se ve, los fondos hubieron de ser muy importantes. Destacan algunas biblias ricamente iluminadas (como la de *Sant Pere de Rodas*), los primeros textos historiográficos catalanes (los *Gesta comitum Barcinonensium et regum Aragonum*), un poema latino sobre el Cid (el *Carmen Campi Doctoris*) y, sobre todo, los *Carmina Rivipullensia*, un cancionero poético en latín, obra de un anónimo enamorado, que conecta con la tradición y maneras goliardescas y ofrece una poesía amorosa apasionada y sensual.

La biblioteca del monasterio de Santo Domingo de Silos, en el siglo XIII, contenía poco más de cien libros manuscritos. Una buena parte eran patristicos, con obras de San Isidoro (las *Etimologías*), San Leandro, San Gregorio (los *Diálogos*), o los libros de las *Sentencias*. El fondo profano contenía unos cincuenta libros, entre los que se contaban obras de gramática y de retórica, alguna obra de Aristóteles y las obras de Boecio. El monasterio de San Salvador de Oña vuelve prácticamente a repetir número y autores: San Gregorio (*Morales* y *Diálogos*), San Isidoro y San Agustín (*De civitate Dei* y *De doctrina christiana*), aunque faltan libros del *trivium* (gramática, retórica, lógica), por lo que se deduce que allí no habían de impartirse tales enseñanzas.

Desde luego fue mucho lo perdido, como es el caso de la Biblioteca capitular de Toledo, que hubo de ser de las más famosas. El fondo antiguo está muy disperso y la que hoy se conserva como tal biblioteca capitular está constituida por la colección de libros del arzobispo Pedro Tenorio, del siglo XIV, que la donó al cabildo. Los manuscritos anteriores tampoco los conocemos bien, pues el catálogo más antiguo es de 1455. Varios pasaron a la Biblioteca Nacional. Había libros de gramática y autores antiguos para la enseñanza del latín, también versiones

de obras arábicas y traducciones. Desde la *Ética* de Aristóteles, el *Almagesto* de Tolomeo, tratados de geometría y de astrología. Muy curioso es el caso del *Auto de los Reyes Magos*, copiado en las dos últimas hojas de un códice en pergamino que contiene un comentario latino al *Cantar de los cantares* y a las *Lamentaciones* de Jeremías, hoy custodiado en la Biblioteca Nacional de España.

En el siglo XV se produce el desplazamiento de los focos de estudio de las escuelas y monasterios al ambiente mundano de las cortes y bibliotecas señoriales. Esto ocurre en la medida que los reyes y nobles se van interesando por actividades intelectuales tradicionalmente reservadas a los clérigos y a la iglesia. La lectura se difunde en los estamentos laicos de la sociedad y se pone al alcance de una aristocracia culta, dejando de ser patrimonio exclusivo de los letrados profesionales. Esa situación da lugar a la aparición de magníficas bibliotecas señoriales, de las que tenemos amplia noticia. La mayoría son de uso personal y de características diferentes a las monásticas, catedralicias y conventuales. Su estudio ha interesado muchas veces para mostrar la preocupación individual de algunos magnates por el humanismo, pero también interesan como parte de la historia de la cultura y de la historia de las mentalidades, en la medida que aportan datos sobre las formas de vida y el comportamiento de ese grupo social, en este caso de la nobleza de la última Edad Media. En España hubo varias importantes, como la Fernán Pérez de Guzmán, la de don Enrique de Villena, la del conde de Haro, la del Marqués de Santillana y naturalmente la de la casa real, de Juan II a Isabel la Católica.

Famosa fue la biblioteca que a mediados del siglo XV formó en su palacio de Guadalajara don Íñigo López de Mendoza, primer marqués de Santillana [Schiff, 1905]. Estaba constituida por decenas de cuidados manuscritos miniados y ornamentados con su escudo de armas y su lema, en los que se recogía lo más selecto y avanzado del saber de la época. Allí se encontraban, como muestra de la moderna inquietud humanística, clásicos griegos (Homero, Tucídides y Platón) y latinos (Cicerón, Séneca, Virgilio, Ovidio, Tito Livio, Lucano, Valerio Máximo), así como los principales autores italianos (Dante, Petrarca, Boccaccio, Leonardo Bruni, Pier Candido Decembrio, Giannozzo Manetti) y algunos franceses (Alain Chartier, *Roman de la Rose*).

Junto a ellos pervivían obras representativas del pensamiento religioso medieval (tratados de San Agustín, San Basilio o San Juan Crisóstomo) y de sus preocupaciones por la historia y el arte militar (Egidio de Roma, Gil de Zamora, Guido delle Colonne, Honoré Bonnet). No sabemos con exactitud el número de libros que llegó a poseer ni los que realmente han sobrevivido de aquella biblioteca. En su testamento dejó establecido que se vendiesen todos a excepción de cien que dejaba a la elección de su heredero. Sucesivos avatares por los que atravesó la biblioteca del Infantado sólo permiten el reconocimiento de unos cuantos volúmenes que fueron del Marqués. La biblioteca la custodiaron después sus descendientes, en 1702 sufrió un incendio que destruiría parte de ella. Por fin, a la muerte del Duque de Osuna, XV Duque del Infantado, en 1882, pasaron aquellos libros a la Biblioteca Nacional de España, donde se custodian.

3.3. La tradición impresa

La imprenta aparece precisamente en Occidente cuando el manuscrito alcanzaba su mayor grado de perfección. Sus primeros pasos fueron las impresiones xilográficas (de *xylon* 'madera'), reproducciones de un texto mediante planchas de madera grabadas en relieve que se estampaban sobre una superficie. El paso siguiente y la gran novedad fue la utilización de tipos metálicos móviles, que se podían montar y desmontar, con los que se componía un texto que, una vez impregnados de una tinta preparada para que no lo perforase, se plasmaba sobre el papel. La prensa, que presionaba el molde compuesto contra el papel, con el fin de que la impresión fuese más intensa, fue otro importante elemento que se incorporó al revolucionario invento, obra de Johan Gutenberg, de Maguncia, hacia 1454. En España, el primer impresor conocido es Juan Párix de Heidelberg que, hacia 1472, imprimió en Segovia el *Sinodal de Aguilafuente*. A partir de entonces proliferaron los talleres tipográficos por toda la Península, tanto en las ciudades de la Corona de Castilla (Salamanca, Valladolid, Medina del Campo, Alcalá de Henares, Toledo, Sevilla) como en las de la Corona de Aragón (Zaragoza, Barcelona, Valencia). No hubo una concentración de esos talleres, como sí sucedió en otros lugares (Lyon, Venecia), ni tampoco

los hubo particularmente potentes (como pudo ser el de Aldo Manuzio en Venecia o el de Cristóbal Plantino en Amberes). La imprenta española, en términos generales, fue de pequeños talleres, dispersos y de no mucha calidad. Lo que no quita para que hubiera impresores excelentes, como Juan de Junta en Burgos y Salamanca, Arnao Guillén de Brocar y Miguel de Eguía en Alcalá, Jacobo y Juan Cromberger en Sevilla, Juan de Ayala en Toledo, Jorge Coci en Zaragoza, Carlos Amorós en Barcelona o Juan Joffre y Juan Mey en Valencia [Millares Carlo, 1971; Marsá, 2001; Martín Abad, 2003].

3.3.1. *Los testimonios en la tradición impresa*

Diferente a la tradición manuscrita es, pues, la tradición impresa. Los conocimientos que ha transmitido la historia de la imprenta y la bibliografía textual han hecho tomar conciencia de los problemas específicos que a la crítica textual plantea el texto impreso. La *bibliografía textual o material*, como ya comentamos, viene a ocuparse del conjunto de datos y características históricas, teóricas y técnicas que se desarrollan en torno a la transmisión de los textos impresos.

En principio, cabría pensar que el impreso tiene el mismo valor que el manuscrito como testimonio de una tradición, aunque, como sabemos, el manuscrito es una sola individualidad, en tanto que el impreso se multiplica en numerosos ejemplares, como ya observaba R. Menéndez Pidal:

La elaboración y la transmisión de una obra literaria antes de la imprenta es cosa muy distinta de lo que fue después. La tipografía hizo que la publicación de un libro, hecha antes mediante muy escasas copias, lentas y muy distanciadas en el tiempo y en el lugar, se convirtiese en un acto momentáneo, único y superabundante en ejemplares [...] Por el contrario, en la lentísima publicación manuscrita cada ejemplar producido tiene su individualidad [1977:865].

Hay que apresurarse a decir, no obstante, que, según ha establecido la bibliografía textual como un auténtico axioma, los ejemplares que constituyen una edición no son idénticos,

particularmente en los tiempos de la imprenta manual, que van propiamente del siglo XV a mediados del XIX. La intervención sucesiva de impresores, cajistas, correctores, compositores, censores, etc., alteraba en gran manera tanto la composición del texto como su resultado final, resultado que en realidad se llevaba a término a través de un proceso de elaboración discontinuo.

De esa manera, lo que comúnmente consideramos un testimonio no puede circunscribirse a un solo ejemplar, pues a lo largo de la emisión o la edición, aquellas intervenciones diversas han podido introducir diferencias y variantes de un ejemplar a otro. Ante la práctica imposibilidad de tener en consideración todos y cada uno de los ejemplares de todas las ediciones de una obra, se ha estimado por cálculo estadístico que de cada tirada de mil ejemplares, sería necesaria la colocación de al menos treinta de ellos para obtener una muestra suficientemente representativa [Stoppelli, 1987:13].

Con la imprenta cambiará, pues, la condición de los testimonios y cambiará también la tipología de los errores. En la ejecución de la copia intervienen ahora muchas más personas que en la etapa manuscrita: el autor que presenta su autógrafo o un apógrafo, el copista que lleva a cabo el llamado original de imprenta, los impresores, los cajistas, el corrector. Aparte luego las censuras y aprobaciones.

El llamado original de imprenta era el texto hecho copiar a un amanuense a partir del texto entregado por el autor. Esa copia, en la que se contemplaba ya la composición del libro (número de páginas, columnas, líneas por página, tal vez capítulos, títulos, etc.) y que a veces volvía a revisar el autor, era también la que se presentaba para ser autorizada ante el Consejo de Castilla y rubricada folio por folio por un escribano. Devuelto a la imprenta, sobre ese texto se realizaría ya toda la labor tipográfica y con él se trabajaría a lo largo de todo el proceso de impresión. Una de las primeras operaciones que se realizaban era la cuenta del original, en virtud de la cual se calculaba el número de pliegos de papel necesarios y se establecía la disposición de formas y el orden de páginas en cada una, a partir del número de líneas ajustado del original al impreso.

3.3.2. Composición del libro impreso

En el taller tipográfico trabajaban dos tipos de operarios principales: los que se ocupaban de la prensa de imprimir y los componedores. Se realizaban tres operaciones fundamentales: la composición, el casado e imposición y la tirada. El *componedor*, sentado ante el *chibalete*, en el que estaban colocadas las cajas con toda la letrería distribuida en cajetines con los *tipos* de acero de cada letra, iba tomando con una mano el tipo de la letra correspondiente y lo colocaba invertido en el aparato que sujetaba en su otra mano (también llamado *componedor*). En él iba formando una línea de izquierda a derecha y con las líneas sucesivas se constituía el *molde* correspondiente a las páginas de escritura que, una vez bien atado por los extremos, se trasladaba a la *prensa*.

Los operarios que se encargaban de la prensa eran normalmente dos: el tirador y el *batidor*. Éste sólo se ocupaba del entintado, que realizaba con una especie de tampones semiesféricos. El *tirador* lo hacía de las demás operaciones de la prensa: colocaba el papel en blanco en el *tímpano* y lo cubría con la *frasqueta* (para impedir que la tinta rebasara los márgenes), hacía correr el carro con el papel debajo de la prensa y presionaba haciendo descender la barra sobre el papel, con dos golpes para imprimir una forma y cuatro para el pliego completo.

El pliego era en realidad la unidad de escritura, que se imprimía por una y otra cara y se doblaba una o varias veces (lo que determinaba el tamaño del libro). Eso requería que el componedor dispusiera las páginas en un determinado orden y no en sucesión numérica, por lo que era muy necesaria la cuenta del original. El libro, en definitiva, no se componía página a página, una tras otra, sino, por así decir, alternándolas. Se disponía *por formas*, es decir, componiendo en bloque el conjunto de las planas (*forma*) que iban a estamparse en cada una de las caras (blanco y retiración) de un pliego

Una vez compuesta una forma y tirada la totalidad de ejemplares, se deshacía el molde, se limpiaban los tipos, se colocaban de nuevo en la caja y se podía iniciar la composición de otra forma. Era frecuente también dividir el original en partes y entregarlas a dos equipos de operarios: los dos componedores se ponían de acuerdo para preparar las páginas de una forma o las

formas de un pliego, mientras que el tirador y el batidor imprimían una forma al tiempo que se componía otra.

Debido a todas esas particularidades en el proceso de composición del libro, es conveniente distinguir estos tres tipos de situaciones y resultados: edición, emisión y estado.

Edición es el conjunto de ejemplares de una obra impresos en una composición tipográfica única o que ofrece ligeras variaciones. En la imprenta manual no hay reediciones, pues, debido a su escasez, se tienen que ir desmontando los tipos para componer nuevas formas.

Emisión es el conjunto de ejemplares, parte de una edición, que forma una unidad intencionadamente planeada, antes o después de su puesta en venta. Puede deberse a alteración de portadas, a impresión en papel distinto en calidad o tamaño, o a desglose de partes.

Estado son las variaciones, no planeadas intencionadamente, que presentan los ejemplares de una edición, producidas durante la impresión, o posteriormente a la misma o a su puesta en venta. Pueden ser: correcciones durante la tirada que afectan a parte de los ejemplares, correcciones de erratas por medio de banderillas, recomposición del molde deshecho, recomposición de pliegos ya impresos con añadido de alguna hoja para ampliar o completar texto, o adición, supresión o alteración de hojas.

3.3.3. Errores y tipografía

En el aspecto de los errores y diferencias, debido a las características que venimos comentando, hay que tener presente que el libro de la imprenta manual ofrece unas determinadas peculiaridades. Si, como quedó dicho, no se componía de una vez, sino en sucesivas fases, tampoco era corregido de una sola vez. La escasez de materiales con que se trabajaba hacía que después de la impresión de cada forma o de cada pliego, se deshicieran los moldes con el fin de utilizarlos para el siguiente. Ello obligaba a trabajar con cierta celeridad y a no parar el proceso de impresión, al tiempo que impedía volver atrás e imprimir de nuevo la forma. Por lo demás, todos los intervinientes en el proceso de impresión podían ser introductores de errores y variantes.

El amanuense, autor de la copia del original, a pesar de su destreza con el plumín en la copia, no dejaba de introducir innovaciones en el texto. La mayoría eran yerros y descuidos, pero también enmiendas deliberadas y errores. El cajista componía con los tipos invertidos, por lo que no era imposible la equivocación; tampoco eran infrecuentes los puros accidentes mecánicos, de pérdida o caída de alguna letra al trasladar o aflojarse la regleta o la forma; el entintado también podía ser falto o sobreabundante.

El corrector, por su parte, era quien más intervenciones realizaba en el texto. Con frecuencia intervenía ya en la preparación del original de imprenta y luego, por supuesto, reiteradamente a lo largo del proceso de impresión, revisando las formas y los pliegos que se iban componiendo. En no pocas ocasiones trataba de ajustar o sortear las recomendaciones del corrector oficial, que no dudaba en trastocar, enmendar, trasponer, añadir o incluso suprimir.

El componedor del texto podía incurrir en el mismo tipo de errores que el copista de un manuscrito (desde haplografías a interferencias lingüísticas de su lengua particular). Pero hay un tipo de interferencia peculiar del trabajo tipográfico que deriva de justificar el margen derecho de la página [Fahy, 1988]. En ese caso, la única solución recomendada en las imprentas era la de aumentar el número o el espesor de los espacios en blanco entre dos a más palabras de la línea (lo que hace ahora de forma automática el procesador de textos). Otro procedimiento fue el de utilizar tantas abreviaturas como fuere necesario. La tercera solución era la de intervenir sobre la grafía en determinados aspectos, por ejemplo, en la geminación de consonantes o en recurrir a recargados grupos consonánticos; o en el uso o eliminación de la elisión vocálica. Todo ello puede introducir diverso número de alternancias gráficas y variantes lingüísticas.

En cuanto al autor, aparentemente entregado a los impresores y desentendido de su obra, en el curso de la impresión, introducía a veces variantes conscientes en el texto, que lo ya impreso no podía recoger. Hubo de ser una situación relativamente frecuente, aunque no podemos cuantificar. Sabemos de algún caso muy significativo, como el de Fernando de Herrera con sus *Anotaciones a Garcilaso* (1580). Herrera añade al final unos “yerros” con trece enmiendas, pero terminada la edición y revi-

sada la obra con atención descubre muchos más, lo que le lleva a destruir y rehacer todo el primer pliego de los ejemplares tirados y a incluir en los preliminares (suprimiendo otros paratextos) cinco páginas de “terros que se han hallado en la impresión” [Blecua, 1970].

3.3.4. Disposiciones legales sobre el libro

Desde que se introdujo la imprenta en la Corona de Castilla, a comienzos de la década de 1470, siempre intervinieron los poderes políticos y eclesiásticos en la circulación y en la producción del libro [García Oro, 1995; Reyes Gómez, 2000]. Los Reyes Católicos tuvieron una política abierta y permisiva con el libro, al que dejaron exento de alcabalas y de impuestos, lo que favoreció que se establecieran aquí muchos impresores y mercaderes europeos, particularmente alemanes.

Hacia 1480 aparece el *privilegio* de impresión de libros, que suponía ya la intervención real en su proceso de producción. Junto a él, aparecía también la *tasa*, que fijaba el precio de venta del libro. Los más antiguos son los concedidos a la impresión de bulas. El primer libro que lo obtuvo fue la *Cura de la piedra y dolor de la yjada y colica renal*, del médico real Julián Gutiérrez, que se imprimiría en Toledo por Pedro Hagenbach en 1498.

El privilegio permitía al promotor de la edición (autor, libreiro, impresor), al cual se le concedía a petición propia, imprimir y comercializar una determinada obra durante un tiempo, en exclusiva y sin ninguna competencia. La concesión del privilegio y la tasación del libro eran realizados por el Consejo Real de forma aislada y en respuesta a las solicitudes particulares, no como una legislación general impuesta y requisito obligado.

La intervención de la iglesia se produce propiamente con la publicación de la bula *Inter multiplices* por el papa Inocencio VIII, en 1487, dirigida a toda la cristiandad. En ella se alababan los beneficios de la imprenta como difusora de libros de provecho, pero se condenaba su utilización para difundir escritos perniciosos para la moral y la doctrina. Por ello se establecía la necesidad de la autorización eclesiástica por parte de los ordinarios de cada lugar, previo examen, para la impresión de cual-

quier libro. Para quienes no lo cumplieran, se decretaban penas de excomunión y una sanción económica.

No parece que la bula tuviera efecto inmediato en Castilla, donde siguió circulando el libro con bastante libertad. En 1502, los Reyes Católicos publican en Toledo una *Pragmática* sobre impresión y venta de libros, motivada por dos razones esenciales: la mala calidad material y lo poco provechoso de los libros que se imprimen. Para tratar de evitarlo, se regula ahora la producción y el comercio, estableciendo como obligatoria y previa la *licencia de impresión*. Ésta podía ser concedida por el rey, por las audiencias de Valladolid y de Ciudad Real, por los arzobispos de Toledo, Sevilla y Granada y por los obispos de Burgos y de Salamanca. Por otro lado, los libros impresos en el extranjero dejaban de circular libremente y tenían también la obligación de someterse a examen. Aunque todo esto suponía un notable control por parte de la autoridad eclesiástica, ésta delegaba en algún letrado esas funciones de licencia, censura y revisión de libros. Por lo demás, la licencia y privilegio suponía la implicación del propio poder regio que, a través del órgano supremo del Consejo Real, expedía la correspondiente cédula de licencia. Por eso ésta se solicitaba presentando el libro como servicio al rey y beneficio para el reino por su utilidad y provecho.

Con el tiempo, este sistema resultó ineficaz para controlar la producción del libro. Por ello, en las ordenanzas que dicta el príncipe Felipe en 1554, por las que debe regirse el Consejo Real, una de las disposiciones se refiere al control del libro y establece que el Consejo sea la única instancia con capacidad de otorgar licencias de impresión, y no las otras partes (arzobispos y obispos) que intervenían anteriormente:

las licencias que se dieren para imprimir de nuevo algunos libros, de cualquier condición que sean, se den por el Presidente y los del nuestro Consejo, y no en otras partes, a los cuales encargamos los vean y examinen con todo cuidado antes de que den las dichas licencias.

El 7 de septiembre de 1558, en nombre del ya rey Felipe II, se publicaría en Valladolid una *Pragmática* decisiva para la producción y circulación de libros. El texto, en sus partes fundamentales, era el siguiente:

Nueva orden que se ha de observar en la impresión de libros, y diligencias que deben practicar los libreros y justicias.

Mandamos y defendemos que ningún librero ni otra persona alguna traiga ni meta en estos Reinos libros de romance impresos fuera dellos [...], no siendo impresos con licencia firmada del nuestro nombre [...]

Otrosí defendemos y mandamos que ningún libro ni obra, de qualquiera facultad que sea, en latín ni en romance ni otra lengua, se pueda imprimir ni imprima en estos Reinos sin que primero el tal libro u obra sean presentados en nuestro Consejo y sean vistos y examinados por la persona o personas a quien los del nuestro Consejo lo cometieren. Y hecho esto, se le dé licencia firmada de nuestro nombre y señalada de los del nuestro Consejo. Y quien imprimiere o diere a imprimir, o fuere en que se imprima libro u obra en otra manera, no habiendo precedido el dicho examen y aprobación y la dicha nuestra licencia en la dicha forma, incurra en pena de muerte y perdimiento de todos sus bienes, y los tales libros y obras sean públicamente quemados.

Y porque, fecha la presentación y examen dicho en nuestro Consejo y habida nuestra licencia, se podría en el tal libro u obra alterar o mudar o añadir, de manera que la susodicha diligencia no bastase para que después no se pudiese imprimir en otra manera y con otras cosas de las que fueron vistas y examinadas, para obviar esto y que no se pueda hacer fraude, mandamos que la obra y libro original que en nuestro Consejo se presentare, habiéndose visto y examinado, y pareciendo tal que se debe dar licencia, sea señalada y rubricada en cada plana y hoja de uno de los nuestros Escribanos de Cámara que residen en el nuestro Consejo, qual por ellos fuere señalado, el qual, al fin del libro, ponga el número y cuenta de las hojas y lo firme de su nombre, rubricando y señalando las enmiendas que en el tal libro hobiere, y salvándolas al fin. Y que el tal libro o obra así rubricado, señalado y numerado, se entregue, para que por éste y no de otra manera se haga la tal impresión. Y que después de hecha sea obligado el que así lo imprimiere a traer al nuestro Consejo el tal original que se le dio, con uno o dos volúmenes de los impresos, para que se vea y entienda si están conformes los impresos con el dicho original, el qual original quede en el nuestro Consejo.

Y que en principio de cada libro que así se imprimiere se ponga la licencia y la tasa y privilegio, si le hubiere, y el

nombre del autor y del impresor, y lugar donde se imprimió. Y que esta misma orden se tenga y guarde en los libros que, habiéndolos ya sido impresos, se tornare dellos a hacer nueva impresión. Y que esta tal nueva impresión no se pueda hacer sin nuestra licencia y sin que el libro, donde se hubiere de hacer, sea visto y rubricado y señalado en la manera y forma que dicha es en las obras y libros nuevos. Lo qual mandamos que se guarde y cumpla, so pena que el que lo imprimiere o diere a imprimir o vendiere impreso en otra manera y no habiendo hecho y precedido las dichas diligencias, caiga e incurra en pena de perdimiento de bienes y destierro perpetuo destes Reinos. Y mandamos que en el nuestro Consejo haya un libro enquadernado, en que se ponga por memoria las licencias que para las dichas impresiones se dieren, y la vista y examen dellos y las personas a quien se dieren y el nombre del autor, con día, mes y año.

*(Nueva recopilación de las leyes del Reino,
lib. VIII, tit. XVI)*

Con estas disposiciones, por un lado, la concesión de licencias de impresión quedaba centralizada definitivamente y de manera exclusiva en el Consejo Real. Por otro lado, se establecía todo un protocolo que debía seguir el libro: un escribano del Consejo señalaba y rubricaba cada hoja del original aprobado, el cual, una vez realizada la impresión, se volvía a llevar al Consejo con algún ejemplar de los impresos, con el que ahora se cotejaba. En tercer lugar, al frente del libro había de colocarse la licencia, la tasa y privilegio, si lo hubiere, además de los nombres de autor e impresor, y lugar de la impresión. Quiere decirse que el libro, por tanto, se imprimía en principio sin portada ni preliminares, a partir del original de imprenta que se sacaba del texto entregado por el autor. Ese original, sobre el que se haría la impresión calculando formas y pliegos, es el que se había presentado previamente al Consejo y sería rubricado por el escribano. Luego, un ejemplar impreso volvía a ser cotejado con ese original rubricado y, por último, se imprimían los preliminares.

Las consecuencias bibliográficas y textuales de todo ese proceso son importantes y hay que tenerlas en cuenta a la hora de editar. La paginación sólo comienza con el texto de la obra, la portada y preliminares forman uno o varios pliegos independientes, el colofón ha sido impreso antes que la portada (por lo

que el año que figure en ésta puede no coincidir con el de aquél, según el tiempo transcurrido en los trámites reseñados), es frecuente (aunque no legal) aprovechar licencias, privilegios y tasas para reediciones posteriores. A lo largo de ese complejo proceso se comprende que hayan podido producirse gran número de cambios y alteraciones en la composición del texto y en la configuración de los ejemplares de una obra [Moll, 1979:57-79].

3.3.5. *Tradición textual y géneros literarios*

En la imprenta se editan la mayor parte de las obras literarias españolas del Siglo de Oro. No obstante, quedarán también muchas manuscritas y otras se editarán bastante tiempo después de ser escritas. De la Edad Media, aún pudieron ser rescatadas algunas obras principales y extensas, como el *Libro del caballero Zifar*, el *Libro del Conde Lucanor*, el *Laberinto de Fortuna* o el *Cancionero General*, aunque la mayor parte de la producción literaria quedó manuscrita o en la tradición oral.

La poesía de la época tuvo una transmisión muy compleja. Junto a las ediciones individuales, proliferaron las colecciones impresas, de cancioneros, romanceros o flores poéticas. Una de las más importantes fue la que compuso Pedro Espinosa con el título de *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España* (Valladolid, 1605), donde quiso recoger la mejor y más representativa lírica del momento, tanto en cuanto a géneros (sonetos amorosos, fábulas mitológicas, poemas descriptivos, sátiras horacianas, poemas burlescos, epigramas), como en cuanto autores (al lado de los viejos maestros, Herrera, Alcázar o Barahona, aparecen los nuevos poetas, como Góngora, Lupericio Leonardo, Lope, Quevedo, Arguijo, o el propio grupo antequerano). Las nueve partes del *Romancero general* de 1600, ampliadas a trece en la edición de 1604, nos ofrecerán, por su lado, los más significativos romances artísticos (pastoriles y moriscos, como era moda) de los jóvenes poetas barrocos, luego evolucionados a formas más líricas y musicales, que difundirá romancerillos como el *Laberinto amoroso* o la *Primavera y flor de los mejores romances*.

Tanto la edición individual como la colectiva plantean problemas particulares al editor moderno. En el caso de las antologías y florilegios, aunque se hayan sucedido primeras y segun-

das partes, deben tener un tratamiento semejante al de los testimonios únicos y debe respetarse la ordenación de su materia. En el caso de los autores individuales, Begoña López Bueno ha distinguido perspicazmente dos situaciones en que se presenta la tradición textual. Una es aquella en la que el autor dispone su obra organizándola como conjunto, que naturalmente hay que respetar, pero que ha podido dar lugar a otros problemas como el de las variantes de autor o el del concepto mismo de original. La otra, más habitual y consustancial a la propia poesía, es la transmisión dispersa, en testimonios aislados y heterogéneos, en colecciones de varios y no de autor. En este caso, el problema principal que se plantea se refiere a la fase de la *dispositio textus*. Criterios de ordenación de ese conjunto poético pueden ser el de los modelos genéricos y métricos de la época (sonetos, canciones, etc.), genérico-temáticos (cancionero petrarquista), o criterios de segundo nivel, como el cronológico [López Bueno, 2001].

Interesante es también la tradición impresa de los libros de caballerías. Desde los últimos decenios del s. XVI, parece que este género, que había gozado de alto favor de las prensas, deja de interesar a la industria editorial en sus creaciones originales. De ahí que, a finales del XVI y principios del XVII, algunos libros de caballerías nuevos se hallen sólo en manuscrito, pues ya no encuentran lugar en la imprenta. Lo que sí mantiene ésta es la reedición de libros de éxito consagrado, como *Amadís de Gaula*, *Amadís de Grecia*, *Florisel de Niquea*, *Palmerín*, *Primaleón*. Pero, con el fin de abaratar su precio, los editores llevan a cabo diversas combinaciones comerciales. Por un lado, utilizan tipos y grabados usados, que no renuevan y que terminan muy desgastados; por otro, emplean para la impresión papel de baja calidad y, finalmente, organizan los pliegos por capítulos, con el propósito de venderlos también separadamente por fascículos [Lucía Megías, 2000].

Las obras teatrales del Siglo de Oro plantean también particulares problemas de edición, que por fortuna está despejando la erudición crítica de los últimos años, organizada en varios y consolidados grupos de investigación que están revisando en profundidad y editando los textos de los principales autores (Parnaseo, Prolope, Griso o Aula Biblioteca Mira de Amescua). Tampoco en el teatro podemos manejar un concepto claro de origi-

nal, pues ocurre habitualmente que el autor escribe una obra para un director de compañía, el cual suele enmendar el texto para ajustarlo a las necesidades de representación (en esos ajustes puede incluso volver a intervenir el autor) y, pasado un tiempo, revender la obra a un impresor que editará la obra con nuevas modificaciones, de ahí podrán surgir otras ediciones, copias manuscritas, etc. Incluso puede ocurrir que el propio poeta refunda su obra en una segunda versión, o que la refundan otros autores, la rehagan, la enmienden. Nos hallamos entonces ante una tradición no sólo abierta y poblada, sino muy activa y dinámica, y dispuesta en sucesivos estratos.

El caso de las comedias de Lope de Vega puede ser paradigmático. De muchas de ellas —unas cuarenta— se conserva el manuscrito autógrafo, autógrafo además bastante limpio y con pocas tachaduras, pues, como se ha dicho, es extraordinaria la seguridad de Lope en sus escritos, “con la mitad de los folios sin una sola enmienda [...] y las correcciones que hay muestran no haber sido producto de una revisión posterior, sino hechas en el curso de la composición” [Marín y Rugg, 1962], aunque con una ortografía muy vacilante, como también era habitual en la época. Lope escribía sus autógrafos para venderlos a los directores de compañías que, naturalmente, introducirían cambios y alteraciones en el texto, del que sacaban copias y terminaban por vender a los editores, sin que nuestro autor revisara los manuscritos para la imprenta ni corrigiera pruebas. Las modificaciones introducidas no siempre eran de mayor trascendencia; lo normal, como puede apreciarse en el impreso de 1618 de *El galán de la Membrilla*, era el incremento de unos cuantos errores mecánicos, el añadido de alguna breve acotación (“Sale”, “Váyase”, “Entren”, etc.), la reducción de algún pasaje del texto, o la introducción de algún cambio de personaje para acomodarlo al actor.

De ahí los textos pasaban luego a publicarse en las llamadas *Partes* de comedias, cada una de las cuales estaba constituida por unas doce piezas. Las veinticinco *Partes* de Lope fueron publicadas entre 1604 y 1647, pero de casi todas hubo más de una publicación (primero en Madrid y luego en Barcelona), e incluso de algunas pudieron todavía correr copias manuscritas. De *Servir a señor discreto*, por ejemplo, hay sólo una edición recogida en la *Parte XI* (1618), de donde salió luego una copia

manuscrita de fines del s. XVII o principios del XVIII, con escasas variantes. De *El castigo sin venganza*, hay un manuscrito autógrafa (1631), una edición suelta (Barcelona, 1634), una edición incluida en la *Parte XXI* (Madrid, 1635), una edición recogida en el volumen *Doze comedias las más grandiosas que asta aora han salido de los mejores y más insignes Poetas* (Lisboa, 1647) (donde incorpora el título “ÉCSV. Tragedia. Quando Lope quiere, quiere”), y por último una edición suelta del XVII s. l., s.a. Tradición más compleja presenta aún *Fuenteovejuna*, publicada en la *Dozena Parte* (Madrid, Alonso Pérez, 1619), pero de la que se hacen, en el mismo año por el mismo librero, dos impresiones, *A* y *B*, sólo diferenciadas externamente por el escudo de la portada. *B*, que se hace teniendo a la vista el manuscrito original hoy perdido, corrige algunos errores de *A*, pero introduce otros nuevos. Lo notable es además que en la edición de *A*, como advirtió V. Dixon [1971], en tanto se hacía la tirada, se introdujeron correcciones en algunos de los moldes de ciertos pliegos, sin desechar los ya impresos: como consecuencia, aparecen pequeñas variantes en diversos ejemplares de la misma edición [McGrady, 1993:28].

Otras obras teatrales plantean más bien casos de doble redacción, como ocurre con algunas de Calderón. De *La vida es sueño* parece claro que realizó dos versiones, ambas publicadas el mismo año de 1636, en Zaragoza y en Madrid: la primera sería la compuesta hacia 1631, vendida a un autor de comedias que la hace imprimir años más tarde en Zaragoza; la segunda es una edición corregida y reelaborada por el propio Calderón en 1636 e impresa en Madrid. Las comedias *El agua mansa*, de la que se conserva manuscrito autógrafa, y *Guárdate del agua mansa*, transmitida en la *Octava Parte de Comedias Nuevas Escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, 1684) y que presenta largos pasajes nuevamente introducidos (las relaciones del viaje de Mariana de Austria para sus bodas con Felipe IV en 1648), son dos versiones de la misma obra, la segunda seguramente refundida por el propio Calderón para los festejos reales (o quizá por el editor Juan de Vera Tarsis).

Ante situaciones como las descritas, parece que el mejor camino que puede seguir el filólogo en su tarea editora es el estudio de la tradición textual, tanto de la producción global de un autor como de cada obra en particular. En la edición, tendrá que dar

cuenta necesariamente de esa fluctuación y estratificación del texto. Cuando se trata de versiones distintas, que pueden ser obra de autores diferentes, como parece que sucede con *Tan largo me lo fiáis* y *El burlador de Sevilla*, lo más aconsejable sería dar cuenta de los dos textos. Se ha hecho ofreciéndolos en páginas enfrentadas, aunque quizá fuera mejor presentarlos uno a continuación del otro; lo que no debe hacerse es fundirlos y extraer de ahí un texto nuevo supuestamente auténtico.

DISTINTOS TIPOS DE EDICIÓN

La edición de la obra es el cometido último de la crítica textual. Hay, en principio, diversos tipos de ediciones, como son la edición diplomática, la facsimilar, la interpretativa o la crítica. En realidad, sólo ésta última es la que justifica más plenamente la tarea filológica que aquí venimos exponiendo.

4.1. Ediciones diplomáticas y facsimilares

La **edición diplomática** supone una pura y simple transcripción del texto antiguo (el *diploma*, en su origen) según permiten los modernos caracteres de imprenta y la composición tipográfica. Se respetan, pues, en ella las particularidades gráficas del manuscrito y se reproducen sin corregirlos todos y cada uno de sus errores por evidentes que éstos sean. El editor suele limitarse a marcar el final de las líneas y folios del original (mediante una barra vertical o inclinada (| /) o mediante indicaciones como [fol. 1r], [fol. 3v] y, en todo caso, a introducir la puntuación, signos diacríticos, separación de palabras y mayúsculas conforme al uso moderno. Es práctica obligada, sin embargo, respetar signos gráficos como la s alta (ſ), la sigma (σ) o el

signo tironiano (τ); incluso puede mantenerse la puntuación si revela una práctica propia e interesante. Las abreviaturas pueden resolverse siempre que se subrayen o se encierren entre corchetes las letras desarrolladas.

De todos modos, cuantas más modificaciones se introduzcan más nos alejarán de la pura edición diplomática, que pasará a ser más bien una **edición interpretativa**, que trata de aclarar más el texto introduciendo, por ejemplo, la separación de palabras, la puntuación y la acentuación conforme al uso moderno. Digamos además que la transcripción diplomática o paleográfica viene utilizada sobre todo con textos y documentos antiguos que interesan especialmente desde el punto de vista histórico o lingüístico. En el caso de obras literarias, para las que normalmente contamos con ediciones de todo tipo, la transcripción diplomática ha perdido casi todo su sentido y utilidad, y prácticamente sólo introduce dificultades para el lector.

Debido a los adelantos técnicos (en especial, la fotografía), desde hace tiempo, la edición diplomática fue cediendo terreno ante la **edición facsimilar** o la simple reproducción fotográfica del texto. Sobre todo cuando se trata de raros ejemplares únicos o de autógrafos, se ha preferido la reproducción fototípica, en principio, más directa y fiel a las peculiaridades del texto.

De todos modos, no es recomendable fiarse ciegamente de facsímiles y reproducciones. Muchas veces los materiales empleados o el propio estado del original no son buenos, por lo que el resultado puede ser deficiente y engañoso. Pueden aparecer entonces algunos lugares ilegibles, signos y letras confundidas o incompletas, etc., aparte de que en el proceso de reproducción fototípica alguien haya podido intervenir manipulando algunos signos que no entendía bien.

Frida Weber de Kurlat, en su edición de la *Recopilación en metro* (1554), de Diego Sánchez de Badajoz, señaló las numerosas deficiencias de la edición facsimilar de 1929, motivadas tanto por el estado del original (defectuoso entintando, manchas del papel, transparencia de impresión de recto a vuelto), como por el descuido con que se realizó la tarea de reproducción: desaparición de signos (*senora* por *señora*, *abastece* por *abasteçe*, *de obon* por *de lobon*), deformaciones (*doie* por *dote*, *caston* por *cañon*), correcciones disparatadas (*yraste* por *yrala*, *buptista* por *baptista*, *biligencia* por *diligencia*, *oriada* por *criada*, *bez* por *boz*, *moiejas* por *molejas*, *avia* por

avra, lunpiar por limpiar, comigo por contigo, cauras por ouejas, etc.). En igual sentido, J. E. Gillet ha denunciado los errores y falsas correcciones de la edición facsimilar de la *Propalladia* de Bartolomé de Torres Naharro, así como Stephen Reckert ha podido hacerlo del facsímil de la *Compilaçam* de Gil Vicente.

Con el desarrollo de las nuevas tecnologías y de la informática, la edición facsímil se ha visto mejorada por la **edición facsímil digital**. Esta se realiza mediante fotografías del original con cámara digital o mediante la digitalización del original con la ayuda de un escáner. El resultado suele ser mejor que el de la simple fotografía, pues pueden mejorarse los brillos y contrastes, e incluso hacerse desaparecer manchas y borrones que conservaba el original. La Biblioteca Virtual Cervantes desde 1999 viene publicando y promoviendo este tipo de ediciones.

La **edición sinóptica**, por su parte, consiste en la reproducción simultánea de la transcripción diplomática de todos y cada uno de los testimonios de la tradición de una obra. Por lo general, esos textos se disponen en páginas enfrentadas o en columnas paralelas, verticales u horizontales. La edición sinóptica conviene más a determinado tipo de obras que a otras. Desde luego, no es aconsejable para obras extensas con multitud de testimonios, como sería el caso de una crónica medieval. La edición en papel de todo ese cúmulo de textos sería excesivamente costosa y prácticamente imposible que se ofreciera de manera simultánea. La informática, sin embargo, sí podría acercarse a la solución de esos problemas. Con mejor éxito se ha experimentado la edición sinóptica en el caso de los fueros municipales. La relativa brevedad de su texto y su transmisión en múltiples refundiciones y variantes, han propiciado que la edición sinóptica sea la más adecuada para el análisis lingüístico de esos textos [Roudil, 1968; Orduna, 2005: 152-155].

4.2. Edición crítica

La **edición crítica** por su parte, tiene por objeto la reconstrucción del original o del texto más próximo a éste, y no –frente a los casos anteriores– la simple reproducción de un testimonio de manera mecánica o con la ayuda de medios técnicos.

A la hora de emprender una edición crítica, al editor se le plantean comúnmente dos situaciones diferentes: que se conserve un solo testimonio de la obra que quiere editar o que se conserven varios.

4.2.1. Edición de una obra con un solo testimonio

Hay obras que se nos han transmitido en un solo testimonio, en un solo manuscrito por lo general, al que solemos referirnos con el nombre de *codex unicus*. Es una situación que ocurre habitualmente con las obras más antiguas de la Edad Media. En la literatura española de los orígenes es un hecho prácticamente generalizado: obras como el *Cantar de Mio Cid* y demás cantares de gesta, piezas teatrales como el *Auto de los Reyes Magos*, poemas juglarescos como *Razón de amor* o *Elena y María*, libros de clerecía como el de *Apolonio* o el de *Fernán González*, narraciones en prosa como el *Sendebarr* o libros de viajes más tardíos como las *Andanças* de Tafur, han sobrevivido en raros y a veces casi milagrosos testimonios únicos.

En algunos casos, podría entenderse que nos hallamos ante una situación accidental. Esto es, que ha sobrevivido un único testimonio y que otros han desaparecido, pero cabe la posibilidad de que alguno de ellos pueda ser recuperado y aparezca en algún archivo o biblioteca. Es situación histórica semejante a la que plantean las llamadas obras perdidas, estudiadas por Alan Deyermond [1995]. De la misma manera que podría aparecer el poema en cuaderna vía de los *Votos del pavón* (que cita Santillana), podría aparecer un nuevo manuscrito que copiara el *Libro de Apolonio* o el *Poema de Fernán González*. Todavía son mayores las posibilidades de que eso ocurra con un texto como las *Andanças e viajes* de Pero Tafur, del que nos faltan los testimonios del siglo XV y sólo tenemos una copia tardía del XVIII. En cambio, es prácticamente imposible que aparezcan otros testimonios, otras copias, en el caso de obras de ejecución y transmisión oral, como el *Cantar del Cid* o los poemas juglarescos, o las piezas teatrales primitivas, transcritas tras una *performance* concreta y determinada.

Esta situación del testimonio único fue apenas contemplada por la crítica textual de ascendencia lachmanniana, que se for-

jó sobre todo en el banco de pruebas de la *recensio*, una de cuyas operaciones esenciales era la *collatio* y la construcción del *stemma codicum*. Tales operaciones se fundamentan en la existencia de una diversidad de testimonios y naturalmente no proceden en nuestro caso. La pregunta entonces es qué solución ecdótica dar a estos testimonios únicos, casi anomalías en el sistema crítico. Frente a lo que en apariencia pudiera pensarse, no es nada fácil aquí la tarea del editor. Ciertamente puede moverse en un amplio espectro de posibilidades: desde adoptar un prudente conservadurismo, que apenas lo aparte de la edición diplomática, hasta emprender intervenciones más decididas y arriesgadas a la hora de restablecer el texto.

Si ciertamente aquella primera fase de la *recensio*, de recogida y allegamiento de testimonios, se muestra prácticamente agotada e impracticable, y tampoco hay lugar para la *collatio* ni la *selectio*, las operaciones que, sin embargo, se perciben más fecundas y prometedoras, y en las que tendremos que concentrar nuestra atención, son las dos propias de la *constitutio textus*, la *examinatio* y la *emendatio*.

Naturalmente, desde estrictos planteamientos críticos, es obligada la enmienda de los errores y anomalías detectados en el texto conservado, pero éstos no siempre resultan evidentes ni en todos los casos están claros los límites a que debe llegar la intervención del filólogo. A través de la *examinatio* analizaremos y determinaremos qué lecciones son auténticas y cuáles no, y en la fase de *emendatio*, procederemos a corregir éstas. Pero puesto que no podemos acudir a la *selectio* de variantes de otros testimonios, tenemos que proceder exclusivamente por *divinatio*, por conjetura. Es muy importante entonces conocer con la mayor precisión posible lo que en sentido amplio llamaríamos el *usus scribendi* y los pasos y peculiaridades de la tradición. Es decir, conocer muy bien el uso lingüístico de la obra y de la época, las particularidades dialectales, el uso estilístico y métrico del autor y del género, las características del manuscrito conservado, etc. Muy interesante será el estudio de la historia del texto, para proceder entonces desde una muy atenta *collatio externa*, de la misma manera que lo será el estudio contextual [Orduna, 2005:101-102]. Con todo ello se podrá intentar corregir los errores y establecer el texto crítico, pero muchas veces se plantearán serias dudas y dificultades irremontables.

Será imposible, por ejemplo, completar grandes lagunas de texto –si las tiene–, pero sí podrán aventurarse hipótesis sobre lagunas menores, de sílabas, de palabras e incluso frases enteras. Con el empleo de modernos adelantos técnicos, como reactivos químicos, rayos ultravioleta, video-microscopio, etc., se han podido confirmar algunas conjeturas y subsanar pequeñas lagunas.

En ocasiones, será problemático decidirse por la forma lingüística del original y eliminar entonces el color dialectal que pueda ofrecer el texto conservado, dilucidar si es adherencia del copista o rasgo propio y característico del autor. Tampoco nos dejará siempre satisfechos la regularización métrica. Parece evidente que recomponer un verso o corregir una lección para ajustarla a la rima o al metro, es correcto y hasta obligado para el editor. Pero si, por ejemplo, nos encontramos ante un sistema de versificación irregular, como el de los cantares de gesta, podrán quedarnos dudas al recomponer asonancias. La situación se ha planteado reiteradamente con el texto del *Cantar de Mio Cid*, en el que unos editores ofrecen numerosas lecciones enmendadas que, sin embargo, no son aceptadas por otros. Cosa parecida cabe decir de una obra como el *Libro de buen amor*, cuya métrica representa ya un momento de descomposición de la rígida técnica del mester de clerecía “a sílabas cunctadas”, por lo que no ha llegado a convencer a todo el mundo una edición regularizadora como la llevada a cabo por Joan Corominas.

En la fase de *examinatio*, tendremos que tratar de definir de la manera más aproximada el sistema del texto y así localizar y aislar las lecciones alteradas, para ulteriormente enmendarlas. En las obras en verso, el sistema métrico es parte esencial del sistema interno del texto. La última edición del *Cantar de Mio Cid* realizada por Alberto Montaner puede ser ilustrativa a este respecto, como bien ha sabido destacar en su reseña Salvatore Luongo [2008:395-417]. Los elementos esenciales del sistema métrico del *Cantar* serían: el anisosilabismo, un cierto ritmo acentual sobre dos hemistiquios con dos ictus cada uno y, en cuanto a la rima, un sistema de asonancia que posibilita cierta permuta vocálica dentro de la tirada. Atentos a esos componentes, las correcciones y enmiendas se introducirán sustituyendo aquellas lecciones anómalas y deturpadas por otras que no sólo se ajusten a esos rasgos, sino que no alteren (o lo menos posible) el equilibrio interno del texto, su nivel de entropía (Montaner). En este

sentido, ya había advertido D'Arco Silvio Avalle que, puesto que todo texto constituye un sistema, las correcciones particulares introducidas en razón del número de sílabas o de la rima, pueden provocar desperfectos en segmentos del texto que inicialmente se había querido dejar intactos.

Por esos motivos, como bien hace el editor, se pueden corregir versos como el v. 404 “Y se echava mio Cid después que cenado fue” en vez de “que fue cenado”, del manuscrito, para ajustar la rima (en una tirada *-ó* y *e-o*); o mantener en el v. 263 “señas dueñas las traen e adúzenlas adelant”, que sin embargo prefriere en una tirada de rima *a-o* (otros editores habían propuesto “brazos”, “manos”), precisamente por el alto índice entrópico de la expresión.

Pero fuera del sistema del texto del testimonio único, hay otros sistemas. Como ya estableció Cesare Segre, cada tradición es un sistema y el texto crítico debe ser resultado de una lectura estereoscópica, de una visión binocular de toda la tradición en su conjunto, un diasistema [1998:41-53]. En el testimonio único, el diasistema puede venir constituido, si no por otros testimonios, por una suerte de tradición externa que, en el caso del *Mio Cid* y otros cantares épicos, pueden ser las prosificaciones cronísticas y los propios hechos lingüísticos, la historia de la lengua. Sobre esos factores trabajó incansablemente Menéndez Pidal. Últimamente se han producido algunas propuestas perspicaces, de las que citaré sólo dos como muestra.

El famoso v. 14 “Albricia, Alvar Fáñez, ca echados somos de tierra”, que parecía no cerrar sentido, fue completado por Menéndez Pidal con el v. 14b “Mas a grand ondra tornaremos a Castiella” a partir del texto de la *Primera Crónica General*, que decía: “bien sepades por cierto que tornaremos a Castiella con grande onra e grand ganancia, si Dios quisiere”. La enmienda de Menéndez Pidal fue aceptada por algunos editores y rechazada por la mayoría, más apegados al manuscrito único. La propuesta reciente de Alfonso D'Agostino: “mas con grand onra e gran ganancia tornaremos a Castiella” (muy próxima a la de Lang) o “ricos e onrados tornaremos a Castiella” (basada en el texto de *Crónica de Veinte Reyes*), parece plausible [1998: 49-65].

En el plano lingüístico, sólo el conocimiento preciso de algunos fenómenos que asegure la historia de la lengua, permite enmendar o mantener el texto. Así puede revelarlo la agramati-

calidad de alguna forma, como en el v. 1113 del *Cid*, que el códice lee “Al terçer día todos iuntados son” y que Menéndez Pidal y seguidores enmiendan “juntados s’an”, defendiendo la antigüedad y preferencia del uso de *haber* como auxiliar, cuando, como ahora ha mostrado Javier Rodríguez Molina [2006:23-60], no hay ejemplos de ese uso (*se+haber+part.*) anteriores a 1250; por lo cual habría que dejar el texto del manuscrito, aunque ocurra en una tirada de asonancia –á.

Con todo, extraordinaria dificultad para el editor pueden presentar textos como el *Auto de los Reyes Magos*, a pesar de la brevedad de sus ciento cuarenta y siete versos de extensión. Conservado únicamente en dos folios manuscritos de un códice toledano de fines del siglo XII, presenta ya dificultades en el plano puramente material (manchas, lagunas por cortes en la encuadernación) y en el paleográfico (tipo de letra, signos de puntuación y de segmentación del texto de dudosa interpretación). Más problemático es determinar el uso lingüístico de la obra, puesto que revela un estadio de lengua complejo, característico de una situación plurilingüe –como la que se daría en la Toledo del siglo XII–, con un castellano arcaico de base, pero con numerosos rasgos mozárabes, influencias de lenguas ultrapirenaicas o del este peninsular (gascón, catalán) y abundantes latinismos eclesiásticos. De esa manera, prácticamente cada lección supone una opción del editor, que tiene que decidir por conjetura. No es fácil interpretar, por ejemplo, su sistema gráfico vocálico, del que probablemente –como rasgo lingüístico mozárabe– quedaban proscritos los diptongos, o reflejar en la grafía el influjo gascón transpirenaico o la presencia de latinismos eclesiásticos. De ahí las dudas ante la transcripción de formas como: *timpo, tirra, terra, nocte, noche, december, escarno*.

Por lo que se refiere a su sistema métrico, lo que sabemos es que el *Auto* está constituido por ciento cuarenta y siete versos de medida irregular. En cuanto al número de sílabas, como ya estudió Aurelio M. Espinosa, muestra una apreciable polimetría, con abundancia de enesílabos pero también versos de cuatro, seis, siete, ocho y alejandrinos de doce o de catorce sílabas [1915:378-401]. La rima es asimismo notablemente irregular, como ha mostrado Pedro Sánchez-Prieto Borja. Predomina con mucho el pareado, aunque también hay dos versos sin rima, dos series de tres versos que riman entre sí, una serie de cuatro ver-

dos rimantes, dos de cinco y una de siete. Domina también la rima consonántica, pero casi la cuarta parte de los versos presentan en rima palabras deturpadas, si es que no asonancia en muchos casos [2004:149-219]. Esas características métricas y lingüísticas condicionan la interpretación de algunos términos. La lección *december* (v. 16), en rima con *fembra* (v. 15), sería interpretada como un latinismo gráfico (con una pronunciación ‘decembre’ o ‘diciembre’); más arriesgado sería decidirse por una rima anómala con *fembra*, debido al supuesto origen gascón del autor, que neutralizaría en posición final las vocales átonas (**fembr/decembr*), o postular sencillamente una de tantas rimas irregulares que se dan en el texto. Algo semejante volvería a ocurrir con las rimas *escarno/carne* de los vv. 38-39, o *mundol/redondo* de vv. 40-41, y quizá con el supuesto *maiorde[ma]* del v. 117 en rima con *toma* del v. 118.

En algunos casos, la tradición externa (que no podríamos calificar de tradición indirecta), viene constituida por notas marginales y correcciones interlineales en el testimonio único. El *Sendebär* se ha conservado sólo en la copia del famoso códice de Puñonrostro, que contiene también el *Conde Lucanor*. Ofrece la particularidad de que presenta interlineadas gran número de correcciones y enmiendas. Los editores han venido llamando *A* al texto propiamente dicho y *B* a los añadidos interlineales. *A* es una copia de principios del s. XV (el original sería del XIV, encargado por don Fadrique, hermano de Alfonso X), en tanto que *B* es de fines del s. XV e introduce sobre todo modernizaciones del texto, buscando una mayor claridad y hasta quizá pensando en su publicación para la imprenta. Ante esa situación, lo que han hecho los más autorizados editores modernos ha sido adoptar el texto de *A*, no admitir las modernizaciones de *B* (tiempos verbales, pérdida de *-e* final, etc.), pero sí admitir las correcciones de sentido en algunos lugares manifiestamente incompletos o ininteligibles del original: “de arávido en castellano *trasladado*” (*om. A*); más dudoso “los engaños e asayamientos de las mugeres” (*engañados* en *A*).

Caso aparte presentan aquellos testimonios que, aunque pertenezcan a una tradición múltiple, se toman aisladamente como únicos, porque se quiere dar cuenta de ellos de manera individual. En estos casos, como señaló Silvio Avalle, no interesa tanto reconstruir un original como dar cuenta de las características

y particularidades de ese testimonio, incluso de sus errores y variantes, resultado de su vida literaria propia. Ejemplo muy significativo son los cancioneros poéticos del siglo XV. El cancionero, por un lado, es un depósito de textos poéticos, de testimonios, que exigen ser estudiados en relación con otros testimonios con el fin de reconstruir su original. En ese sentido, habrá que atender a las diferentes copias y reproducciones de ese texto poético en los demás cancioneros o en los repertorios y fuentes que sean. Pero el cancionero es a su vez una individualidad textual, con sus rasgos y características propias, que tenemos que conocer, estudiar y valorar como documento histórico y literario. En consecuencia, el editor tendrá que proceder tratando de preservar en su edición ese estado original y auténtico del cancionero. Habrá de reproducir incluso sus errores y falsas lecciones, indicando los errores manifiestos, señalará sus accidentes y deficiencias (lagunas, falta de versos o de folios, pérdida de cuadernos, salto de folios por mala encuadernación, etc.). Y nunca tratará de reconstruir con otros testimonios de la tradición el texto de los poemas que recoge el cancionero, que habrá de reproducir con fidelidad.

Situación peculiar presenta, por ejemplo, el libro de Pero Tafur, *Andanças e viajes*. El texto nos es conocido únicamente por una copia manuscrita del s. XVIII, hoy en la Biblioteca Universitaria de Salamanca, Ms. 1985. Se trata de una copia muy tardía del texto original del siglo XV, del que nada sabemos. Suponemos que al menos correrían dos ejemplares, uno el dedicado al comendador Fernando de Guzmán y otro que poseería el propio autor en su biblioteca y que pasaría a sus herederos. No sabemos de dónde se hizo la copia del siglo XVIII, aunque hubo de ser de un antígrafo ya deteriorado, con importantes lagunas en el prólogo y comienzo del texto, otras menores en el interior, y falto de algún folio al final. También tenía un par de notas marginales, que no aportan información especial al texto, y, sin duda, era portador de numerosos errores (haplografías, como *cotrices* por *cocatrices*; confusión de signos: *sablón* por *sabión*, *fusta* por *fasta*). Al tratarse de una copia moderna y tan alejada en el tiempo del original, no sabemos hasta dónde llegaron las intervenciones del copista, seguramente buscando la modernización y mejor comprensión del texto. Buena parte de la inestabilidad que éste refleja en sus grafías puede deberse a

confusiones del copista. Mantener en este caso el texto tal como lo ofrece el manuscrito conservado pudiera ser una postura hipercrítica que, sin embargo, no estaría reflejando la grafía del texto del s. XV, sino una híbrida con superposición de elementos modernizados del XVIII. Por parecidas razones, también es aconsejable introducir modificaciones en la puntuación y en la ordenación del texto. El conservado está transcrito prácticamente de corrido, sin apenas separación de párrafos y con un uso más bien arbitrario de puntos y comas. Se hace necesaria, pues, una labor de *interpretatio* que establezca una puntuación más comprensiva y una más sugestiva organización del texto en párrafos y capítulos. Entiendo que ésta es también una importante tarea filológica, una forma de interpretación del texto que debe asumir el editor del mismo y sobre la que debe proponer y arriesgar sus hipótesis.

Por último, cuando se trata de la edición de un original autógrafo, parece lo más aconsejable la edición diplomática o semi-diplomática, en la que cabría apenas la modificación a la moderna del uso de mayúsculas, acentuación y puntuación. Habría que respetar, en cambio, peculiares usos ortográficos, como sería el caso de las obras de Fernando de Herrera o de Juan Ramón Jiménez. Igualmente habrán de mantenerse (aunque con la correspondiente explicación en nota) los errores mecánicos y, por supuesto, si los hubiere, los errores culturales del autor. Si se trata de un autógrafo con variantes (normalmente correcciones marginales o superpuestas), el editor debe dar cuenta de ese proceso compositivo, bien reflejándolo directamente en la impresión (reproduciendo aquellas correcciones en líneas superpuestas o en el blanco de los márgenes), bien mediante una copiosa anotación que ofrezca toda la información contenida en el manuscrito.

4.2.2. Edición de una obra con varios testimonios

La situación más frecuente que se le plantea al editor es la de que la obra se haya conservado en varios testimonios textuales. Lo más probable además es que todos sean copias y ninguno sea el original. Se impone entonces la tarea de reconstruir o al menos aproximarnos a la reconstrucción de ese original, a partir de

aquellos testimonios. Para llevarla a cabo con algún éxito contamos con una serie de procedimientos que constituyen lo que en conjunto llamamos crítica textual.

Como suele señalarse en los tratados teóricos [Dain, 1975; Avalle, 1972], tras la época lachmanniana, resultan anticuados algunos procedimientos que habían venido utilizándose, y que todavía en ocasiones editores poco diestros tienden a utilizar. Tales son el criterio del *codex optimus*, el de los *codices plurimi* o el del *textus receptus*. Los dos primeros fueron los normalmente empleados por los humanistas de los siglos XV y XVI, mientras que el tercero, en cambio, fue aplicado a la edición de la Biblia y de los textos sagrados, sin duda por la necesidad de contar con una vulgata, con un texto invariable, canónico y aceptado oficialmente por la Iglesia. No hay que olvidar que hasta la encíclica *Divino afflante spiritu* de Pío XII, en 1943, no se declaró legítimo el ejercicio de la crítica textual para con los textos sagrados [Canfora, 2008].

El *codex optimus* muchas veces viene identificado con el códice más antiguo, el *codex vetustissimus*. El criterio de antigüedad, sin embargo, puede resultar engañoso en crítica textual. El más antiguo de los testimonios conservados de una obra puede estar separado del original por un mayor número de copias interpuestas (y por tanto, mayor acumulación de errores) que otro testimonio más reciente. Ocurre así con frecuencia en las obras de la antigüedad clásica, de las cuales no se han conservado originales y sí sólo copias muy distantes de aquéllos en el tiempo (quizá siglos y puede que hasta un milenio), por lo que conceder mayor autoridad a un manuscrito sólo porque preceda a otro de la misma obra en unos cuantos decenios, carece de mayor justificación. Como establece la norma crítica, por su condición de más tardíos y recientes, esos testimonios no tienen por qué ser menos válidos y peores: *recentiores non deteriores*.

En cuanto al del *codex optimus* o “buen manuscrito”, hay que decir que es un concepto bastante confuso e impreciso. Si hace referencia a las características externas del códice (la lujosa presentación del texto, la letra cuidada con esmero, la ornamentación y miniaturas, etc.), podemos hallarnos ante una situación perfectamente engañosa, en la que el códice sólo sea bueno en apariencia, gracias a la hábil tarea de expertos copistas e ilumina-

nadores que tal vez quisieron satisfacer a un exigente mecenas que les había encargado la copia, pero que pudieron seguir en ella un antógrafo deficiente y deturpado. En tal sentido, ha podido advertir A. Dain que no existe en realidad el buen manuscrito y que la “calidad” del mismo no debe ser nunca invocada como criterio de una lección ni mucho menos como principio de una edición [1975:169-70].

Por otro lado, como ya vimos, es un criterio que volvió a poner en circulación Joseph Bédier en su crítica al método de Lachmann y su aplicación a las literaturas románicas. El método de Bédier, muy controvertido, pero también muy secundado, tiene de positivo —aparte de que en determinados casos sea el único que pueda aplicarse— el hecho de que el texto que ofrece el editor es un texto con efectiva existencia real; en cambio, posee el inconveniente de que quizá con él estemos concediendo mayor credibilidad a un simple copista que al autor de la obra.

El criterio de los *codices plurimi* supone la elección de las lecciones del texto en función de su presencia en un mayor número de testimonios, aun sin haber establecido la filiación ni clasificación de éstos. Es un criterio puramente probabilístico, pero que fácilmente induce a error, puesto que muchas veces el mayor número de testimonios deriva de un solo arquetipo. El criterio debe, por tanto, ser mejorado con la aplicación de la “ley de la mayoría” tras el establecimiento del *stemma codicum*, que nos aclarará la validez de cada testimonio y sólo tendrá en cuenta la suma de los códices interpuestos. De ese modo, como subraya Avalle [1972:30], un número indefinido (x) de testimonios transcritos de un mismo ejemplar (A) no tiene más autoridad que un solo texto perteneciente a otra tradición distinta (α)

Por *textus receptus* se entiende el más divulgado y aceptado de una obra, sin atender a la calidad de sus lecciones y sólo avalado por la propia tradición, que ha terminado imponiendo esa edición vulgata, admitida por todos como más autorizada. Además de su prevalencia en el caso de la Biblia —cuya vulgata incluso pudo ser puesta en duda por teólogos reformistas—, el criterio del texto más autorizado puede tener alguna vigencia en ediciones escolares y puramente divulgativas. De todos modos, como recuerda el citado Avalle, hoy una edición es crítica en la medida que excluye como punto de partida todo concepto de imposición [1972:30].

Frente a estos procedimientos, la gran novedad que introdujo el método lachmanniano fue la no aceptación de ningún testimonio concreto, sino la reconstrucción del arquetipo de que aquéllos habían salido. Esa delicada operación podía realizarse a través de un procedimiento de aplicación mecánica, la *recensio sine interpretatione*, que, a partir del cotejo de aquellos testimonios y la determinación de su filiación, procedía a la constitución del texto del arquetipo mediante la corrección de errores (*emendatio*) y la selección de variantes (*selectio*).

El procedimiento, como ya vimos, ha sido muy corregido y matizado por la crítica posterior. Concebido como fue para los textos clásicos, puede resultar excesivamente rígido en su aplicación estricta a los textos modernos. En todo caso, ofrece siempre un repertorio de conceptos e instrumentos críticos, imprescindibles en cualquier tarea de edición de textos que quiera desempeñarse con un mínimo de rigor y de altura científica.

LA EDICIÓN CRÍTICA: LA *RECENSIO*

La edición crítica de un texto requiere al menos tres operaciones o pasos sucesivos: la *recensio*, la *constitutio textus* y la *dispositio textus*. De esas operaciones son muy importantes las dos primeras, la *recensio* y la *constitutio textus*, pues, como ha recordado Alberto Blecuá, “parece evidente que en el proceso de la edición crítica existen dos grandes fases o partes bastante diferenciadas: la primera es una fase que tiene como fin determinar la filiación o las relaciones que se dan entre los testimonios; la segunda es una fase decisoria, más pragmática, que tiene como fin dar un texto crítico concreto a los lectores” [1983:33]. Pero no menos delicada es la tercera operación del proceso, la *dispositio textus*, consistente en la presentación última de un texto con unas determinadas características gráficas y tipográficas y la organización de un aparato crítico que dé cuenta de aquel proceso. A éste puede añadirse aún, en un segundo aparato, una anotación de carácter histórico, cultural o lingüístico, todo lo amplia y exhaustiva que considere necesario el editor, con vistas a la mejor comprensión e interpretación del texto de que se trate.

La primera fase de una edición crítica es la *recensio*. La puesta en práctica de esta operación es lo que distingue los viejos de

los nuevos tiempos en la edición de textos: los humanistas practicaban lo que se ha dicho una *editio sine recensio*, mientras que fue el filólogo alemán Karl Lachmann quien fundamentó este principio de la *recensio*.

Consiste ésta esencialmente en una operación de búsqueda, descripción y, sobre todo, de filiación de los testimonios que han transmitido una determinada obra, sean estos manuscritos o impresos.

5.1. Búsqueda y relación de testimonios

La primera fase, la de búsqueda, es de resultado un tanto incierto y aleatorio. Normalmente contamos con una tradición crítica sobre el texto que nos ocupa (supongamos los *Milagros* de Berceo, el *Lazarillo de Tormes* o *La vida es sueño* de Calderón). Se trataría entonces de partir de esa tradición y aprovecharla, contrastarla de nuevo, revisarla y, si cabe, ampliarla con nuevos hallazgos (como en este caso ha podido ocurrir un tanto sorpresivamente con el hallazgo del *Lazarillo* de Barcarrota, Medina del Campo, 1554).

En esa relación de los testimonios, hay que tener en cuenta no sólo los testimonios completos, sino también los fragmentarios y los indirectos, es decir, los que han transmitido sólo una parte de la obra, un fragmento, o los que la recogen de manera indirecta, a través de citas, traducciones o adaptaciones más o menos literales. De igual modo, deben ser incluidos en la relación aquellos testimonios que sabemos perdidos, bien porque fueron destruidos en el pasado (a consecuencia de desgraciados avatares del tiempo, como saqueos, guerras, incendios), bien porque se hallan en paradero desconocido.

La relación de testimonios debe ser lo más exhaustiva y completa posible. Por ello, aparte de registrar los testimonios conocidos y relacionados en ediciones críticas precedentes, es conveniente ampliar la búsqueda atendiendo a las fuentes de información bibliográfica. Como primera providencia, conviene recurrir a los catálogos de manuscritos y de impresos de las distintas bibliotecas, así como a los realizados por épocas o lugares. También a los catálogos de librerías, como los de Sotheby o los de Kraus, que informan del mercado internacional del libro.

Hoy prácticamente toda esta información puede encontrarse en internet, en los catálogos informatizados que prácticamente todas las bibliotecas poseen y a los que ya hicimos referencia.

Es poco frecuente encontrar nuevas obras, pero no deja de ser probable. Pueden aparecer nuevos testimonios, de cuya existencia se sabía o no, y hasta puede darse que unos textos estén encubiertos y solapados en otros. Desde luego, lo que es conveniente revisar son las ediciones de más de veinte o veinticinco años. Y no digamos los textos que sólo se editaron en el s. XIX.

Para la literatura española, puede acudirse a obras como las bibliografías generales (la *Bibliography of Old Spanish Texts*, Madison 1984, para la Edad Media; o la *Bibliografía de la Literatura Hispanica*, de J. Simón Díaz, para otras épocas), los catálogos de bibliotecas e inventarios de manuscritos (de la Nacional de Madrid, de El Escorial, de la Biblioteca Real), los catálogos de incunables, las historias de la imprenta, etc. Valgan de recordatorio las siguientes obras:

- A. M. Huntington, *Catalogue of the Library of Ferdinand Columbus: Reproduced in facsimile from the unique manuscript in the Columbine Library of Seville*, Nueva York, 1905 (Es reproducción del *Regestrum librorum don Ferdinandi Colon*, manuscrito conservado en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla. Hernando Colón deja a su muerte, en 1539, una biblioteca de más de quince mil libros, que pasan a la Catedral de Sevilla).
- Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Colombina de Sevilla*, Sevilla, Cabildo de la Santa, Metropolitana y Patriarcal Iglesia Catedral, 2002.
- Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997-2002, 2 vols.
- M^a Luisa López-Vidriero, *Catálogo de la Real Biblioteca. Manuscritos Índices volúmenes I y II*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1995.
- Marcelino González Pascual, *Manuscritos anteriores a 1500 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Concejalía de Cultura, 2000.
- Laura Isabel Reyes Ajenjo, *Catálogo de los libros manuscritos de la Biblioteca Capitular de Palencia*, Palencia, Institución Tello Téllez de Meneses, 2006.
- Catálogo General de Incunables en Bibliotecas Españolas*, coordinado y dirigido por F. García Cravioto, Madrid, Direc-

- ción General del Libro y Bibliotecas, 1989-1990, 2 vols. Ha sido adicionado y corregido por J. Martín Abad en publicaciones de 1991 y 1994, Madrid, Biblioteca Nacional.
- Konrad Haebler, *Bibliografía ibérica del siglo XV. Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año de 1500 con notas críticas*, La Haya, Nijhoff; Leipzig, Hiersemann, 1903-1917 (hay edición facsimilar, Madrid, J. Ollero-R. Ramos, 1992)
- , *Introducción al estudio de los incunables*, ed. y notas de J. Martín Abad, Madrid, Ollero & Ramos, 1995.
- Julián Martín Abad, *Catálogo bibliográfico de la colección de incunables de la Biblioteca Nacional de España*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2010.
- Mercedes Fernández Valladares, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco Libros, 2005, 2 vols.
- Dennis E. Rodes, *Catalogue of books printed in Spain and of Spanish books printed elsewhere in Europe before 1601 now in the British Library*, Londres, The British Library, 1989.
- The British Library catalogue of printed books to 1975*, Londres, Clive Bingley, 1979-1988.

Gran servicio prestan los nuevos diccionarios filológicos, como el coordinado por C. Alvar y J. M. Lucía Megías [2002] o el dirigido por P. Jauralde [2009], que ofrecen una exhaustiva y actualizada información sobre los testimonios y proyección editorial de las obras y autores de la Edad Media y del Siglo de Oro.

De todos modos, la búsqueda no puede hacerse interminable y, cuando se considere razonable, habrá que dar por válido el número de testimonios que hayamos podido encontrar.

5.2. Descripción bibliográfica

Tras la localización de testimonios, procedemos a su relación y descripción bibliográfica. De cada uno de ellos hay que ofrecer entonces una amplia reseña. Aunque para ésta podemos acudir a las prescripciones y pautas que nos brinda la codicología, ciencia que se ocupa más técnicamente de la descripción y catalogación de manuscritos, no es necesario, en principio, ofrecer tan minuciosos detalles (sí tenerlos en cuenta y, cuando sea pre-

ciso, recurrir a ellos en el proceso de edición). Basta con una descripción clara de las características externas del testimonio así como de su contenido. No es lo mismo describir un libro como modelo del arte de imprimir que describir simplemente las características materiales de una obra literaria [McKerrow, 1998:171].

Sí serán importantes para nosotros todos los datos que nos informen sobre la historia del texto, como el tipo de letra (por la que se puede fijar más o menos la fecha), si el soporte es papel o pergamino, atender a las marcas y filigranas, los poseedores y procedencia, la fecha de copia o de impresión, si se sabe. Y las características materiales: si está completo el texto, si hay lagunas, si contiene otras obras, si es obra de un solo copista o si han intervenido varias manos. Todos esos datos hay que reseñarlos en la descripción. Muchos de ellos nos proporcionan ya una especie de *collatio externa*, que se ha estudiado en obras como la *General Estoria* de Alfonso X o el *Cántico* de San Juan de la Cruz.

Será obligado también indicar el lugar y biblioteca donde se halla el manuscrito o el impreso que estamos describiendo, al igual que la signatura con la que allí se localiza.

Sobre aspectos y normas de catalogación, pueden verse:

P. Bohigas, A. M. Mundó y A. J. Soberanas, *Normes per a la descripció codicològica dels manuscrits*, Barcelona, 1977.

Dirección General de Archivos y Bibliotecas (España), *Instrucciones para la catalogación de manuscritos*, Madrid, 1957.

Elisa Ruiz, *Manual de codicología*, Madrid, Fundación, Germán Sánchez Ruipérez, 1988.

Manuel Sánchez Mariana, *Introducción al libro manuscrito*, Madrid, Arco Libros, 1995.

Ronald B. Mc Kerrow. *Introducción a la bibliografía material*, trad. esp., Madrid, Arco- Libros, 1998.

La descripción bibliográfica de un manuscrito debe hacer referencia al menos a los siguientes elementos:

1. Encabezamiento: Sigla + lugar de conservación actual (ciudad y biblioteca) + signatura actual + [signaturas antiguas eventuales]
2. Informaciones diversas sobre: forma del libro (códice: hojas plegadas y cosidas en cuadernillos) + soporte (per-

gamino, papel) + fecha (puede venir dada por declaración explícita, o bien por el tipo de letra o por la filigrana del papel, que nos llevan a formular hipótesis o aproximaciones) + materialidad: medidas (del folio o de la caja) + número de folios, foliación (líneas, columnas), si tiene numeración (romana, arábiga, antigua, moderna) (recto / vuelto para citar), guardas + estructura: número de cuadernos y hojas que los componen, si hay reclamo al final del cuadernillo. Si reúne cuadernos de procedencia diversa, se llama misceláneo o facticio. Si le faltan folios iniciales, es acéfalo; si interiores, mútilo o mutilado.

3. Tipo de letra: gótica, semigótica, humanística, itálica (cur-siva), procesal; intervenciones: una o varias manos
4. Contenidos
5. Historia del manuscrito y bibliografía sobre él.

Véase la siguiente descripción del códice *S* del *Libro de buen amor*, resumida de la realizada por A. Vârvaro:

S Salamanca, Biblioteca Universitaria, Ms. 2663 [*Libro de buen amor*]

En papel de buena calidad, mide 278 x 205 mm. Las filigranas, descritas por Ducamin, han sido reproducidas y estudiadas por Kerkhof, que identifica la tercera con el n^o II 608 de Briquet, documentada en Aviñón en 1423-1425.

Fecha: 1420 ca.

Foliación: Hay restos sistemáticos de una foliación en números romanos en tinta roja, que Ducamin atribuye al propio copista; es un sistema de numeración romana peculiar, algo distinto del que conocemos más y parece que fue utilizado en algunos mss. del s. XIV. Hay una numeración moderna en tinta en los rectos que va de 5 a 36. Otra numeración moderna a lápiz en el margen superior derecho de los rectos es obra de Ducamin.

Estructura: Ff. 2 + 105 + 11. Los folios de guardas, así como la encuadernación son modernos. Consta de diez fascículos: quinión, cuaternio, quinión, quinión, cuaternio (con falta de un bifolio interior y otro exterior), cuaternio (con falta de dos bifolios entre el tercero y el cuarto), quinión, quinión, de seis, quinión.

Mise en page: No fue dotado de falsilla antes de la escritura. Caja de escritura que oscila en torno a los 180 / 200

x 110 mm. (220 x 155 en la prosa); en cada página, unas ocho coplas, distanciadas entre sí. Los títulos, que no son obra del autor, y los calderones están en rojo.

Manos: Toda la copia (a excepción del f. 70rv y 93v, en los que parece intervinieron respectivamente otras dos manos) es obra de una sola mano. El copista principal se nombra en 93v: "Alffons(us) p(a)ratinen(sis)"; fue identificado por Menéndez Pidal como Alfonso de Paradinas, de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca), colegial de San Bartolomé en Salamanca en torno a 1417 y después inició una brillante carrera eclesiástica que le llevó a Roma y a la cátedra episcopal de Ciudad Rodrigo. A causa de los numerosos errores en el latín, Morreale cree que *S* no es el códice escrito por Paradinas sino copia de su copia. Desmiente la fecha la filigrana y Blecua ha enumerado las autocorrecciones de Paradinas.

Descripción interna: Los ff. 1-104r contienen el texto del *LBA*, de la c. 1 a la 1709, incluido el prólogo en prosa, entre ff. 10-11, pero omitiendo: cs. 436-451; 548-563; 580-595; 660-691; 756-765; 1656

Teniendo en cuenta el número de folios perdidos, originalmente las coplas debían ser alrededor de 160 más de las que se han conservado. Gracias a *G* se han recuperado 88 (cs. 436-51, 548-63, 580-95, 661-91, 756-64) más 5 versos (660cd y 765abc), resultando perdidas 70 coplas más tres versos: dos versos en c. 660; un verso en c. 765; 32 cs. entre 781-782; 32 cs. entre 877-878

Historia: El códice fue probablemente donado por Pedro de Anaya en 1437 y aparece ya en 1444 en el inventario de bienes del Colegio Mayor de San Bartolomé en Salamanca. Allí lo utilizó Sánchez, aunque dice hacerlo de una copia de Madariaga. En 1803 pasó con otros códices de Salamanca a la Biblioteca de Palacio de Madrid, de donde volvió a la Biblioteca Universitaria de Salamanca en 1954.

Bibliografía: (...).

Más extractada, la descripción de estos dos manuscritos del *Doctrinal de príncipes* de Mosén Diego de Valera:

A Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 1341 (*olim* F.108). DIEGO DE VALERA [*Obras*]. Siglo XV. Papel. 369 fols + 6 hs. de guardas (4+2), 290 x 210 mm. *Prólogo en el Doctrinal de príncipes dirigido al muy alto e muy excelente prínci-*

pe nuestro señor don Fernando... por que a muy luengos tiempos de gloria perpetua e loable memoria seáis mereçiente (fols. 113r-146r). Contiene también otros diversos tratados y epístolas del autor. El texto del *Doctrinal* está escrito a una sola columna, de unas 25 líneas, 185 × 120 mm. de caja, comentarios y notas marginales. Epígrafes, iniciales y calderones en rojo. Algunas correcciones interlineales o añadidos de diversa mano. El códice procede de la biblioteca del marqués de Montealegre y perteneció antes, según se desprende de anotaciones al principio y al final, a don Bartolomé de Basurto, biznieto del autor.

C Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 17804. DIEGO DE VALERA, *Doctrinal de príncipes*. Siglos XV-XVI. Pergamino. Letra gótica de una sola mano. 59 fols. + 1 hj. de guarda al comienzo, 275 × 200 mm. *Prólogo en el Doctrinal de Príncipes, dirigido al muy alto e muy excelente príncipe nuestro señor don Fernando... por que a muy luengos tiempos de gloria perpetua e loable memoria seáis mereçiente. Deo graçias* (fols. 1-57). Contiene sólo el texto del *Doctrinal*, escrito a una sola columna, de unas 20 a 27 líneas, 130 × 93 mm. de caja. Numeración arábiga moderna a lápiz en margen superior derecho. Epígrafes en rojo; capitales en oro miniadas sobre fondo de varios colores; calderones en rojo y azul. Franjas floreadas de diversos colores y oro al comienzo de los capítulos. En el fol. 1, escudo de armas de los Reyes Católicos, orla de oro y diversos colores. Comentarios y notas marginales coetáneas. Al final del texto, en los fols. 58 y 59, máximas morales en latín. Perteneció a la biblioteca de Pascual de Gayangos.

La descripción de un impreso incluirá los siguientes datos:

1. Título del libro, tomado de la portada (puede añadirse indicación sobre cualquier pormenor que exista: orla, adorno o marca) + lugar de impresión o edición + nombre del impresor y editor + fecha
2. Colofón, cuando exista
3. Formato (folio, 4º, 8º)
4. Colación: la lista de las signaturas con indicación del número de hojas de los sucesivos cuadernos

Cada una de las líneas que constituyen el título en la portada se separa por una raya vertical |. Los calderones de cualquier tipo pueden representarse por ¶. Los adornos y orlas conviene describirlos, aunque sea de modo aproximado. El colofón normalmente se reproduce completo. El formato se suele indicar con números. La colación, por su parte, se reseña con letras asignadas a cada uno de los cuadernos y un número volado que indica las hojas del cuaderno. Cuando la secuencia es ininterrumpida con cuadernos del mismo número de hojas, escribiremos simplemente A-Z⁸. Si se suprime alguna letra o algún cuaderno tiene menos hojas, hay que indicarlo: A-D⁸, E⁶, F-Z⁸. Se utilizan corchetes cuadrados para indicar que los cuadernos no llevan signatura, como suele ocurrir con el primero.

Véanse los siguientes ejemplos:

La vida de Lazarillo | de Tormes: y de sus | fortunas y
aduer | sidades | [*Dentro de una orla formada por cuatro piezas xilográficas mostrando, la superior, un querubín; la inferior, dos niños alados que portan una cartela rectangular con el año: 1554; y en las bandas laterales dos piezas muy estrechas con decoración geométrica, tres tacos xil. de figurillas: pastor, anciano y casas; debajo el título*]

8^o — A-F⁸ .— 48 h., la última en blanco .— Letra gótica.

[A]1v-A2v: ¶ Prologo | O por bien tengo q̄ cosas tā señaladas: y por v̄tura nūca oydas...

A2v-F7v: [*Texto dividido en siete tratados*] ¶ Cuēta Lazarro su vida, y cuyo hijo fue...

F7v: [*Colofón:*] ¶ Impresso en Burgos en | casa de Juan de Junta. Año de | mil y quinientos y cinquēn | ta y quatro Años.

Se halla en la Fondation Marin Bodmer, Cologny (Ginebra). Perteneció al coronel Thomas Stanley, en 1813 fue adquirido por el Duque de Devonshire, en 1958 fue subastado por Christie's, adquiriéndolo el librero John F. Fleming para Martin Bodmer. Hay edición facsímil de A. Pérez Gómez, *El Lazarillo de Tormes (Alcalá de Henares, Burgos y Amberes, 1554)*, Cieza, "...la fonte que mana y corre..." , 1959.

Farsa del Rey Daudid. | ¶ Son interlocutores las personas si | guientes | (col. 1^a) Un pastor. | El rey Saul. | Su hijo

Jonatas. | (col. 2ª) El Rey Daudid co- | mo Pastor. | El Gigante Golias | armado. | [*Entre dos bandas formadas por sendas hileras de adornitos tipográficos en espiral, cinco tacos xil. de figurillas: casas, dama de perfil, rey con cetro, pastor, árbol. Debajo el título:*] ¶ Farsa del Rey Daudid, ahora nue- | uamente Impresa. | [*Sin indicaciones tipográficas, pero: Burgos, Felipe de Junta, c. 1560*]

1v-4r: [*Texto:*] (col. 1ª) Pa. ¶ O q̄ aquestotras tamañas | donde va el Rey va la corte...

4r: [*Al fin, col. 2ª:*] ...para que no nos maltraten | antes que las almas maten. | Laus deo.

4º . — []4 . — 4 h. — Letra gótica.

Madrid, Biblioteca Nacional de España, R-2243. Es una edición suelta de una de las farsas del bachiller extremeño Diego Sánchez de Badajoz, incluidas en su *Recopilación en metro* (Sevilla, Juan Canalla, 1554).

Para esa descripción y para todo el trabajo crítico posterior, lo recomendable es la consulta directa de cada uno de los testimonios en su respectiva biblioteca. Como eso no siempre es factible, podemos recurrir a los modernos medios de reproducción, hoy bastante perfeccionados y fiables (microfilm, xerocopia, lector óptico, soporte informático). Hay que estar advertidos, no obstante, de que las reproducciones facsimilares y fotográficas pueden ser engañosas y confundir incluso de tamaño y de disposición del texto al editor (de otras confusiones en la lectura e interpretación del texto ya hemos hablado más arriba).

Dos supuestas ediciones sueltas de la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* y del *Auto del repelón*, de Juan del Encina, supuestamente en Salamanca, 1509, por Hans Hysser, no existieron nunca, sino que son una falsificación moderna del erudito José Sancho Rayón —que gustaba de tales imposturas—, que las reproduce fotográficamente del *Cancionero enciniano* de 1509, manteniendo su colofón, pero reduciendo de folio a cuarto el tamaño de la impresión y dejando a una sola columna las dos del texto originario.

A cada uno de los testimonios relacionados, con el fin de identificarlos mejor y de una manera sintética e ilustrativa, se les asigna una sigla. Tradicionalmente solían ser las letras mayúsculas del alfabeto (en algunas ocasiones, como en la descripción de los cancioneros provenzales, se han utilizado las mayúsculas

para los códices en pergamino y las minúsculas para los códices en papel). Hoy suele utilizarse un sistema tropológico en el que se combinan letras y números: el testimonio suele ser identificado con la letra inicial del lugar donde se conserva (*M* Madrid), a la que se añade, si es preciso, la de la biblioteca (*N* Nacional) y un exponente numérico (*1, 2, 3...*) si son varios los que proceden de ese mismo lugar y biblioteca.

Muchas veces las siglas vienen ya asignadas por la práctica crítica precedente: los manuscritos *G* (Gayoso), *T* (Toledo) y *S* (Salamanca) del *Libro de buen amor*, por ejemplo. Los cancioneros castellanos del siglo XV han dado lugar a lo largo del tiempo a toda una maraña de siglas, a la que ha puesto cierto orden el sistema de Brian Dutton (*Catálogo-Índice de la Poesía Cancioneril del Siglo XV*, Madison, 1982), mayoritariamente aceptado por los investigadores:

- LB2* Londres, British Library, Add. 33382.
“Cancionero de Herberay des Essarts”.
- MH1* Madrid, Real Academia de la Historia, 2-7-2 ms. 2.
“Cancionero de Gallardo” o “de San Román”.
- PN1* París, Bibliothèque Nationale, Esp. 37.
“Cancionero de Baena”.
- SA7* Salamanca, Biblioteca Universitaria, ms. 2653.
“Cancionero de Palacio”.

En el caso de impresos, las letras pueden ser las iniciales del título de la obra, en tanto que el número se refiere al año de impresión: *CG11* remite a la edición del *Cancionero General* de 1511. También las letras pueden remitir a las iniciales del lugar de impresión, la biblioteca o el poseedor. En las ediciones de textos dramáticos del Siglo de Oro, pueden utilizarse las mayúsculas para los impresos y las minúsculas para los manuscritos.

5.3. Cotejo de testimonios y colación de variantes

Una vez localizados y descritos los testimonios, pasamos a la segunda operación de la *recensio*, que consiste en la filiación de los testimonios y también consta de varias fases. Una primera

es la de *colación de variantes* a partir del cotejo de unos testimonios con otros.

Para llevar a cabo el cotejo y realizar el debido registro de variantes, tenemos que elegir, primero, uno de los testimonios, que utilizaremos como *texto de base* (de la colación) y al que llamaremos *testimonio de colación*. Para ese cometido, podemos incluso servirnos de una buena y solvente edición moderna de la obra –si es un texto que se ha editado modernamente–, o de una copia provisional de uno de los testimonios transmitidos. Con frecuencia se acude al texto del mejor manuscrito o impreso conservado, o del más completo o más antiguo, o el de la edición más difundida. Pueden hacerse también unas calas en la tradición y decidirnos por el texto del testimonio que provisionalmente nos haya parecido el más autorizado.

Sobre ese texto de base –de uso puramente práctico y provisional–, hemos de realizar el cotejo de todos los demás testimonios y hemos de proceder al registro de sus variantes. Atenderemos en éstas, sobre todo, a las de sustancia (las que, por ejemplo, cambian una palabra por otra), que son las que más importan a la hora de establecer la filiación de los testimonios, y dejaremos aparte –aunque también las registraremos– las variantes puramente de forma (diferencias gráficas y variantes lingüísticas que no consideremos sustantivas).

El registro de variantes, en el caso de que los testimonios sean pocos, puede hacerse en los márgenes del impreso, la fotocopia o la transcripción del texto de base que utilizamos. Con el fin de lograr una mejor y más rápida percepción, puede emplearse incluso tinta de diferentes colores, una para cada testimonio.

Si son muchos los testimonios, conviene utilizar fichas o folios aparte. En la parte superior de éstos se copiará un breve fragmento del texto (uno o dos versos en los poéticos, una línea en los prosísticos), con indicación del número de estrofa, verso, capítulo, párrafo o línea correspondiente (tanto líneas como versos suelen numerarse de cinco en cinco). En distintos renglones sucesivos se irán registrando las variantes de cada uno de los testimonios (puede dejarse en blanco el texto coincidente, con lo que las variantes aparecerán ordenadas en forma de columna), precedidas de su correspondiente sigla.

Otro procedimiento (utilizado sobre todo en textos breves, poéticos) es el de registrar esas variantes al final del texto, orde-

nadas por líneas o versos numerados. Tras la lección del texto de base (también puede omitirse), se transcriben cada una de las variantes descubiertas seguidas de las siglas de su testimonio. Para mayor claridad y cuando la variante puede prestarse a confusión, es conveniente indicar también la palabra o palabras que la preceden o que siguen a continuación. Si se trata de indicar una omisión, se señala con la abreviatura *om.* (*omittit, omitido*) precedida de la palabra o palabras que hayan sido omitidas y seguida de la sigla del testimonio en que se produce.

Obsérvense los dos procedimientos en el siguiente ejemplo, sacado de la transmisión textual de los *Sonetos* del Marqués de Santillana, en los que adoptamos como texto de colación el manuscrito *SA8*:

Soneto I

	Quando yo veo la gentil criatura	
	quel çielo, acorde con naturaleza,	
	formaron, loo mi buena ventura,	
	el punto e hora que tanta belleza	
PN12	el tiempo e hora	
PN4	el tiempo e hora	
PN8	el tiempo e hora	
MN6	el tiempo e ora	
	me demostraron, e su fermosura,	
	ca sola de loor es la pureza;	
PN12	ca solo	
PN4	ca solo	
PN8	ca solo	
MN6	ca solo de loar es grand p.	
	mas luego torno con igual tristura,	
PN12		tristeza
PN4		tristeza
PN8		tristeza
MN6		tristeza
	e plango e quéxome de su crueza.	
	Ca non fue tanta la del mal Thereo,	
MN6		mo
PN4	tanto	
PN8	tanto	
	nin fizo la de Achila e de Potino,	
	falsos ministros de ti, Ptholomeo.	

PN8 Assí que lloro mi servicio indigno
 e la mi loca fiebre, pues que veo
 lo
 e me fallo cansado e peregrino.

(Apartamos lecciones gráficas y algunas lingüísticas no de sustancia: *creatura, acuerde, yqual, equal, Achilla, Tholomeo, Pontino, Tolomeo, nyn, ni, ty, indigno, loro*)

Soneto XIV, vv. 1-4

Quando yo soy delante aquella dona,
a cuyo mando me sojudgó amor,
cuido ser uno de los que en Tabor
vieron la grand claror que se razona

1. yo] *om.* PN4 PN5 // delante] *delant* PN12 2. mando] *mandado* MN6 // sojudgó] *sojuzgó* MN8 PN12 *sozjugó* PN4 *sujugó* PN5 3. cui-
do] *cuyo ser* MN6 4. claror] *calor* MN6 PN12 PN5

(Podrían considerarse variantes sólo gráficas o fonéticas: *delant, sojuz-
gó, sujugó*)

Una vez colacionados todos los testimonios y comprobadas sus convergencias y divergencias, hay que proceder a la clasificación y valoración de aquéllos. A tal fin es preciso seleccionar entre las variantes registradas los verdaderos *loci critici* que permitan fundamentar la clasificación. No servirán al caso, lógicamente, las lecciones originales que hayan pasado tal cual a todos y cada uno de los testimonios. Tampoco valdrán aquellas variantes indiferentes (equipolentes, adióforas) que hacen perfecto sentido y que podrían ser indistintamente lección del original (éstas, sin embargo, cuando ocurren sistemáticamente en un grupo de testimonios frente a otro u otros, nos servirán para confirmar la filiación de los mismos).

Solamente los errores, los errores comunes y ciertos son válidos a la hora de establecer la filiación y clasificación de los testimonios.

Tal principio, como se ha dicho, se basa en un sencillo razonamiento probabilístico: si dos testimonios poseen un error significativo en común, lo más probable es que ese error ya existiera en el modelo del que copiaron. Ahora bien, ese error no debe ser

poligenético, es decir, no ha de ser un error en el que hayan podido incurrir de manera independiente diversos copistas. Así podría ocurrir si se tratara simplemente de errores consustanciales al acto mismo de la copia (haplografía, salto de lo mismo a lo mismo, etc.), pues éstos podrían haberse producido de manera fortuita y, por tanto, carecerían de aquel valor filiativo. De todos modos, si los testimonios reiteran en común este tipo de errores más mecánicos, podemos considerarlo como un indicio de filiación, que se verá confirmado por los errores evidentes.

Podemos pensar, no obstante, que esta especie de culto al error no deja de resultar un tanto paradójico. Parecería que la crítica textual, basada como está en el principio del valor del error, se ve encerrada en una suerte de círculo vicioso. Su finalidad no es sino reconstruir el texto originario, verdadero, pero eso sólo puede realizarlo tras reconstruir el estema de filiación de los testimonios, precisa y únicamente a partir de los errores del texto. Lo que ocurre, sin embargo, y viene a romper la paradoja, es que no resulta imprescindible conocer el texto original para detectar los errores, puesto que éstos –si bien no fáciles de localizar– serán siempre manifiestos y evidentes.

Gianfranco Contini ha descrito de manera muy ilustrativa tal situación y ha introducido algunas recomendaciones: “El eterno círculo y paradoja de la crítica textual consiste en que errores predicados ciertos sirven para decidir el carácter erróneo de variantes indiferentes en sí mismas: un juicio no subjetivo se fundamenta así sobre una evidencia inicial, que, fuera de casos particularmente notables, es o corre el riesgo de ser subjetiva. Para romper ese cortocircuito es preciso no cansarse de discernir el error seguro de la variante adiáfora, al menos en los reagrupamientos altos del árbol estemático, puesto que en sus planos bajos poco importa que la variante sea claramente mala o indiferente: tan en minoría está y desprovista de autoridad. Aquella selección se impone más enérgicamente si la tradición tiene dos ramas” [1953].

5.4. Localización de errores

Como decíamos, no es nada fácil, en principio, detectar los errores seguros que tienen en común un grupo de testimonios.

No obstante, existen algunos indicios que pueden contribuir a orientarnos.

Por ejemplo, no es admisible que el autor haya podido escribir algo contrario a la lógica y al sentido del texto. Por ello, palabras y expresiones extrañas o sin sentido en el texto pueden ser portadoras de un error significativo (sólo en el caso de *hápax* o palabras documentadas por primera vez en un autor podrían confundirnos, por lo que será conveniente atender siempre a la historia de la lengua).

Lo mismo cabe decir de palabras o formas gramaticales que transgredan las leyes de la lengua que maneja el autor, o de aquellas expresiones que estén en contradicción con lo que sabemos pensaba, creía o conocía el mismo.

En el Soneto X de Garcilaso de la Vega, el ms. *Mg* lee: *Quien me dixera quando las passadas / oras por vos qu'en tanto bien me via*; mientras que la edición *O* lee: *oras, que en tanto bien por vos me via*; en *Mg* se ha producido la transposición de un elemento gramatical, un complemento causal (*por vos*), adelantándose, en lo que sería un fuerte hipérbaton, al pronombre que introduce la oración de relativo. Parece un uso forzado de la lengua y de la expresión habitual del poeta, que nos lleva a considerarlo erróneo y a preferir la lección de *O*.

También, en ese sentido, pueden aparecer en el texto ciertos usos lingüísticos, dialectalismos y localismos, o modernizaciones y actualizaciones lingüísticas, que sean ajenas al autor y que habría que atribuir al copista o a lectores y correctores posteriores.

De igual modo, pueden haberse alterado rasgos de estilo propios del autor, pongamos por caso: eliminación de dobles y iteraciones léxicas, alteración de giros sintácticos característicos, sustitución de cultismos o, por el contrario, intensificación de formas latinizantes, etc. Modificaciones y errores de ese tipo podemos advertir, por ejemplo, en la edición que Hernán Núñez realizó en 1499 del *Laberinto de Fortuna*, de Juan de Mena:

v. 42 E ya, pues, derrama de tus nuevas fuentes / *tu pie-
rio subsidio*, inmortal Apolo [por *en mí tu subsidio*, de la tradición manuscrita, más próxima al original de Mena]

- v. 48 suplid *cobdiciando* mis inconvenientes [por *cobijando*]
- v. 292 o quizá de Fenis, *de Cadmo* ermano [por *de Cadino*]
- v. 967 y *la Tiburtina*, llamada Albunea [por *e la Frigiana*]

O pueden haberse visto alteradas imágenes y conceptos, característicos del autor o de su fuente, como en el citado soneto de Quevedo, en el que la lección: *alma, que a todo un dios prisión ha sido*, no hace sino falsear la imagen petrarquista del alma prisionera de Cupido, que es la que está utilizando el poeta.

Son igualmente errores significativos y evidentes las lagunas en el texto —es decir, omisiones de palabras, frases o párrafos enteros, que suponen una grave alteración de sentido—, siempre que no hayan podido ser producidas de forma mecánica e indistinta por diferentes copistas a la vez (así pudiera ocurrir con el *homeoteleuton* o salto de lo mismo a lo mismo).

Un muy probable error significativo encontraremos en la repetición de una palabra que, además de aparecer en su lugar correcto, se anticipa o vuelve a aparecer ocupando el de otra que no le corresponde.

Como en estos versos del *Inferno de los enamorados* del Marqués de Santillana:

pero non andove tanto / *quanto andar me cumplía* [por *nin quanto me convenía*],

(la segunda es la lección definitiva de los mss. *SA8* y *MN8*, probablemente una variante de autor; la otra es la lección común al subarquetipo α , en el que se agrupan todos los demás testimonios de la obra).

O en estos otros versos del *Soneto X* de Garcilaso, que la ed. *O* lee: “Pues en una ora *junto* me llevastes / todo el bien que por términos me distes, / llevadme *junto* el mal que me dexastes”, y el ms. *Mg* lee más correctamente: “Pues en una ora *sola* me llevastes / todo el bien que por términos me distes, / levadme *junto* el mal que me dexastes”.

Una vez detectados los errores significativos y evidentes, éstos nos servirán:

- a) por una parte, para demostrar la independencia de un testimonio respecto de otro;
- b) por otra, para poner de manifiesto la relación entre dos o más testimonios frente a otro u otros;
- c) por último, en ocasiones, para revelarnos que todos los testimonios descienden de un antecedente común, distinto del original, que se conoce con el nombre de *arquetipo*.

En el primer caso, la independencia de un testimonio *A* frente a otro *B* queda demostrada en virtud de la existencia de al menos un error en *A* y no en *B*, error de tal naturaleza que el copista no podría haber incurrido en él de forma mecánica ni de manera que tampoco hubiese podido eliminarlo por conjetura. A tales errores se les suele dar el nombre de *separativos*.

En el segundo caso, la conexión entre dos o más testimonios, *B* y *C*, frente a un tercero *A*, se prueba por la existencia de al menos un error común a *B* y *C*, error de tal naturaleza que los copistas de *B* y *C* no puedan haberlo cometido de manera independiente el uno del otro. Para estos errores se reserva la denominación de *conjuntivos*.

En los sonetos de Santillana citados más arriba, las lecciones *figos* de *MN6* o *de poza* de *MN8* pueden considerarse errores separativos de cada uno de esos testimonios respecto al resto de la tradición. Un error conjuntivo entre *PN4* y *PN5* sería la lección *tan resplandeziente*, que atenta obviamente contra el cómputo silábico. La lección *d'estupaza*, que presentan varios manuscritos, no debería ser considerada, en principio, sino como una adiafora junto a *de topaza* ('amarillo'; los dos los utiliza Santillana indistintamente en la *Comedieta de Ponza*).

En el tercer caso, son precisamente los errores conjuntivos, comunes a todos los testimonios de una tradición, los que denuncian la existencia de un ascendiente único del que todos los testimonios han derivado (*arquetipo*). En muchas ocasiones, resulta verdaderamente delicado y difícil detectar errores que postulen la existencia de un arquetipo. En consecuencia, es preciso obrar siempre con cautela, lo mismo que a la hora de establecer independencias y conexiones entre testimonios. Cuanto mayor sea

el número de éstos, menos posibilidades habrá de detectar un error conjuntivo entre ellos y, por tanto, de probar la existencia de un arquetipo.

Así, por ejemplo, sabemos que la tradición textual de la *Divina Commedia* de Dante está constituida por numerosos testimonios, pero, como ha sido probado, no hay un solo error común a todos ellos, por lo que se deduce que han tenido que derivar directamente del original agrupados en diferentes ramas o familias.

Tres únicos errores comunes, como ha demostrado A. Blecua [1992], se detectan en el arquetipo x (que agrupa al ms. S y al subarquetipo $\alpha = G + T$) del *Libro de buen amor*: a) una laguna de uno o más folios a la altura de la copla 1649, ya que es patente en ella un salto de versos; b) la omisión de la primera letra del verso (una capital que quedaría en blanco) en la c. 58a: “*Todos los de Roma dixo el sabio griego*” [por *A todos los de Roma*]; c) 1386c: “*ansí como el galgo, vos ansí escogedes*” [por *gallo*].

Un error común revelan todos los testimonios del *Lazarillo*, que en el tratado III leen: “Y súbese por la calle arriba con tan gentil semblante y continente, que quien no le conociera pensara ser muy cercano pariente al *conde de Arcos* (*del conde Alarcos*, en la ed. de Alcalá) o, a lo menos, camarero que le dava de vestir”. La lección correcta, como ya propuso R. Menéndez Pidal, debe ser *al conde Claros*, pues éste es el protagonista del romance famoso “*Media noche era por filo*”, que describe precisamente el vestirse del conde con la ayuda de su camarero [Ruffinatto, 2000: 76].

Todo ello pone de manifiesto, como decíamos, la dificultad de detectar, por su rareza, los errores comunes que demuestren la existencia de un arquetipo.

5.5. Relación entre los testimonios y construcción del *stemma codicum*

Localizados, pues, los errores –aquellos errores que P. Maas llamó *errores-guía*–, son ellos los que nos conducirán a diseñar el estema o árbol genealógico (*stemma codicum*) que forman los distintos testimonios. Es decir, los que nos llevan a establecer de

manera clara e ilustrativa el cuadro de relaciones que existen entre ellos. Ese cuadro de relaciones se plasmará de manera gráfica mediante una serie de líneas rectas trazadas entre las letras o siglas que designan a cada uno de los testimonios.

El *stemma* es, pues, un gráfico que representa la filiación, agrupamientos y relaciones entre los distintos testimonios, las cuales remiten directamente al original o, más corrientemente, a un ascendiente común (*codex interpositus* entre el original y las copias conservadas). Este ascendiente común puede ser el arquetipo, si es que agrupa a todos los testimonios, o un *subarquetipo*, si sólo agrupa a un conjunto de ellos.

Suelen emplearse diferentes siglas para designar a unos y otros: para el original suele emplearse *O* o la letra griega ω ; para el arquetipo, se emplea simplemente una *x*; para los subarquetipos, las letras del alfabeto griego α , β , γ . Para los diversos testimonios, como ya vimos, hay distintos sistemas, pero el más simple es el de asignarles una letra mayúscula latina *A*, *B*, *C*... (es útil cuando, como en estas páginas, estamos hablando en términos teóricos, pero cuando descendemos a la práctica nos encontramos con frecuencia con siglas ya establecidas por el uso y la tradición crítica).

El *stemma* posee, por tanto, distintos significados y utilidades. Ante todo sirve, como decimos, para ofrecernos de manera ilustrativa y detallada las relaciones genealógicas que nos permiten valorar el peso específico de los diferentes testimonios. Ello no quiere decir, sin embargo, que nos dé cuenta exacta de cómo se ha producido la verdadera transmisión de una obra. Por eso, el número de testimonios perdidos no viene representado con pretensiones de corresponder a la verdadera realidad histórica, sino que es sólo un número funcional y suficiente para establecer las relaciones entre aquellos testimonios.

Lo que sí posee el *stemma*, aparte de lo dicho, es una importante utilidad práctica, que no es otra que la de guiarnos en las operaciones de la *restitutio textus* y de la *emendatio*. En este sentido, como ha dicho Avalle, constituye el verdadero *canon* del editor [1972].

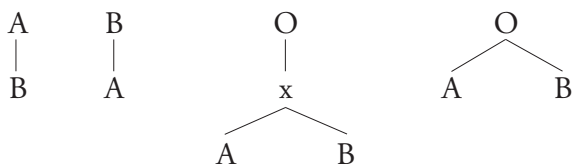
A la hora de establecer el estema, hay que tener en cuenta que, en principio, todas las relaciones entre los testimonios son posibles. Sólo se vería condicionada esa posibilidad de relación en el caso de que poseyéramos un conocimiento seguro de deter-

minados datos externos, como el de la cronología o la difusión de alguno de los testimonios. Tal situación puede darse en las obras de las literaturas en lenguas modernas, cuya tradición textual conocemos mucho mejor que la de las obras literarias de la antigüedad.

En la configuración del *stemma* pueden ocurrir distintos casos y situaciones.

5.5.1. *Stemma con dos testimonios*

Si se tienen dos testimonios, *A* y *B*, las posibilidades iniciales de configuración del *stemma* son varias, como muestra el siguiente gráfico:



Las dos primeras posibilidades quedan descartadas en el momento en que se detecte un solo error separativo de *B* frente a *A* o de *A* frente a *B*.

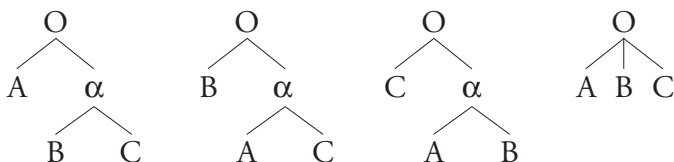
El tercer caso ocurre cuando no sólo existen errores separativos entre *A* y *B*, sino que además ambos testimonios poseen al menos un error conjuntivo, lo cual hace postular la necesidad de un arquetipo, de un ascendiente común donde ya se hubiera producido aquel error (*x*).

Si no llega a ser probada la existencia de al menos ese error conjuntivo, y sí sólo la de los errores separativos entre *A* y *B*, nos hallamos ante la cuarta posibilidad, en la que nos encontramos ante dos testimonios que han derivado directa e independientemente del original.

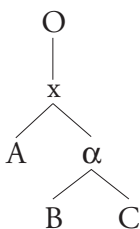
Hay que decir que cuando en la realidad ocurren estos casos de dos únicos testimonios de una obra, el *stemma* más frecuente que se produce es el que hemos comentado en tercer lugar.

5.5.2. *Stemma con tres o más testimonios*

Cuando contamos con tres testimonios, las posibilidades combinatorias lógicamente se ven aumentadas. Ahora bien, siempre que A y B sean distintos, es decir, que contengan algún error separativo entre sí, las posibilidades estemáticas quedan reducidas a estos casos:

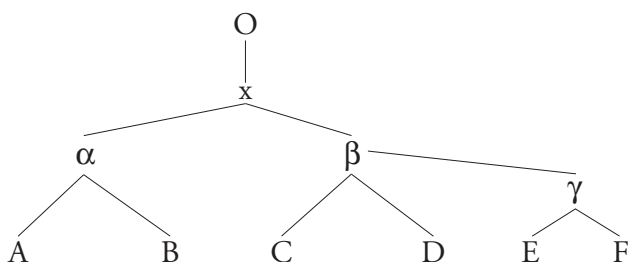


En los tres primeros casos, los errores conjuntivos entre dos testimonios (B y C , A y C , A y B), reclaman la existencia de un antecedente común o subarquetipo α , de donde ambos habrían derivado. Si no hay ningún error conjuntivo entre los testimonios de la tradición y sí sólo separativos, nos hallamos en el cuarto caso. Si, por el contrario, existiera al menos un error conjuntivo entre los tres testimonios, tendríamos que postular de nuevo la existencia de un arquetipo, que haría más compleja cualquiera de las posibilidades anteriores:



Evidentemente cuanto mayor sea el número de testimonios, más complejo será el *stemma* y mayor el número de posibilidades de relación entre los testimonios. En cualquier caso, ese cuadro de relaciones siempre habrá de ser construido mediante ese

juego combinatorio de errores separativos y conjuntivos, que sólo la pericia y el buen oficio del editor serán capaces de ir tejendo, hasta llegar a esquemas más articulados y complejos, como el que mostraría el siguiente gráfico:



En este ejemplo, como puede advertirse, quedan representadas: por un lado, las relaciones entre los testimonios conservados; por otro, las relaciones de éstos con los testimonios no conservados pero que se estiman interpuestos entre el original y los existentes; y por otro, las relaciones entre los propios interpuestos.

De todos modos, téngase en cuenta que siempre se busca la hipótesis más económica, capaz de dar explicación razonable a la distribución de los errores y de marcar los agrupamientos entre los testimonios. Lo que no quiere decir obviamente que ésa haya sido la realidad histórica y que no haya podido haber más testimonios perdidos.

Desde ese planteamiento económico, podemos decir que cada uno de los testimonios *interpuestos* tiene unos valores o equivalencias respecto de los testimonios conservados. En nuestro caso, se producirían de la siguiente manera:

$$\alpha = A + B$$

$$\gamma = E + F$$

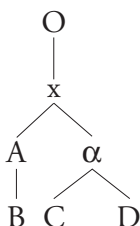
$$\beta = C + D + \gamma$$

$$x = \alpha + \beta$$

5.6. *Codices descripti*

En el proceso de filiación de testimonios, de agrupamientos y relaciones entre ellos, podemos descubrir también que algunos son meras copias de otros, sin que aporten al texto nada nuevo y distinto, aparte los propios descuidos del copista. A estos testimonios se les da el nombre de *codices descripti*. Tales copias son desechadas y eliminadas con vistas al resultado final de la edición, puesto que no ofrecen ningún interés, debido a que se limitan a reproducir un testimonio ya conocido.

En el ejemplo siguiente, *B* es *descriptus* de *A* y puede ser perfectamente desestimado y eliminado para la constitución del texto crítico:



Para referirnos a esta fase de la *recensio*, se emplea el término de *eliminatio codicum descriptorum*. Como puede suponerse, se trata de una operación delicada, puesto que no siempre es fácil determinar con claridad la condición de *descriptus* de un testimonio. Sin embargo, no deja de ser una operación conveniente y necesaria, particularmente en el caso de tradiciones muy pobladas y numerosas.

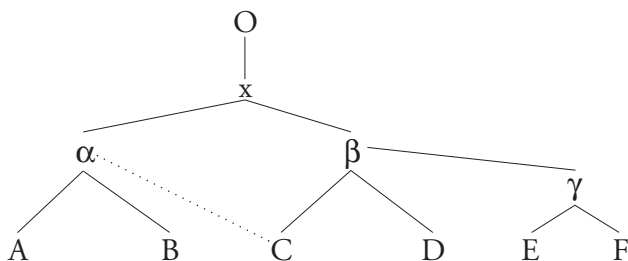
Muchas veces, como decíamos antes, el conocimiento cierto de la cronología de los manuscritos o de las ediciones, nos ayuda a saber cuál de ellos es copia de otro. En los casos de testimonios impresos, las eliminaciones suelen ser más fáciles que en los manuscritos, debido a que en muchos casos la primera edición (*princeps*) ha puesto en circulación una *vulgata* que se ha ido repitiendo en sucesivas reimpressiones. De todos modos, conviene actuar siempre con la mayor cautela, pues, como vimos en los impresos del Siglo de Oro, los distintos ejempla-

res de una misma tirada ofrecer algunas diferencias entre sí [Moll, 1979].

Las copias tardías que se hicieron en el s. XIX de textos medievales o renacentistas suelen ser seguros *descripti*, como por ejemplo ocurre con los once tomos del *Cancionero del siglo XV* de la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura Ms. 3755-3765, copiados por encargo real, en 1807, de los cancioneros que entonces se encontraban en la Biblioteca de Palacio. No obstante, en esas copias tardías del XIX, a veces puede haber alguna reveladora sorpresa, como ocurre con el llamado *Códice de autos viejos*, copiado completo cuando todavía no había sido restaurado —de forma muy descuidada— el original antiguo, lo que hace que la copia moderna nos ofrezca en la actualidad un texto más completo y preciso que el manuscrito conservado del siglo XVI [Pérez Priego, 1983].

5.7. Contaminación

También puede ocurrir, a la hora de establecer las relaciones entre testimonios, que nos encontremos con casos en los que el copista ha enmendado el texto de su ejemplar con otro u otros ejemplares que pertenecían a otra rama de la tradición distinta de la del modelo del que copiaba. Nos hallamos entonces ante el fenómeno que en crítica textual se denomina *contaminación*. En este caso, la transmisión no se ha producido, como habitualmente ocurre, de manera vertical, desde un ejemplar a su copia; sino que se ha producido de manera horizontal, recogiendo lecciones de ejemplares de distintas ramas. En el gráfico del *stemma*, tales relaciones se representan mediante líneas discontinuas que unen los testimonios contaminados con sus fuentes ocasionales:

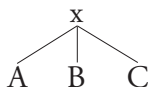


En este ejemplo, se indica que el testimonio *C* ha sido copiado de β , pero que en el proceso de copia se ha recurrido también intermitentemente a α ; o lo que es lo mismo, que ha sido contaminado por el subarquetipo de la otra rama de la tradición. En ese proceso, claro está, se han podido tanto eliminar como añadir errores, por lo que en estas ocasiones resultará delicada y difícil la tarea del editor de distribuir errores y variantes, lo que quiere decir que serán complicadas las operaciones de *emendatio* y *selectio*.

Este fenómeno de la contaminación se produjo con frecuencia en los grandes *scriptoria* medievales, donde normalmente se disponía de varios ejemplares distintos de una obra antigua, de los que se servirían los copistas para comprobar o mejorar el texto de la copia que en un determinado momento estaban realizando. Incluso muchos de esos ejemplares presentarían variantes interlineales y marginales, y serían una especie de compilación de variantes, una *editio variorum*, como suele llamarse en crítica textual.

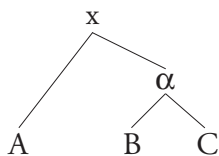
En las literaturas en lengua vulgar ocurre también con frecuencia este fenómeno de la contaminación, sobre todo en obras de tradición muy poblada, como las crónicas o los cancioneros poéticos. Asimismo no es raro que se produzca en las ediciones de los primeros tiempos de la imprenta, especialmente en las obras que fueron muy difundidas.

Contra la contaminación, como advertía P. Maas [1984:62], no se ha descubierto ningún remedio. Para muchos es causa de la preponderancia de los esquemas bipartitos, con los que, como advertía Bédier, tropezaba casi siempre el método de Lachmann. Y lo cierto es que la contaminación llega a falsear con facilidad la filiación de los testimonios. Así, puede ocurrir, por ejemplo, en una tradición tripartita, en la que *A*, *B* y *C* deriven de forma independiente del arquetipo *x*:



Si el copista de *A* corrige un cierto número de errores procedentes del arquetipo, o si *B* transmite por cotejo directo un

cierto número de errores propios a C (o C a B), el *stemma* adquirirá una engañosa apariencia bipartita, puesto que los errores conjuntivos de B y C serán achacados por el editor a un subarquetipo α :



En general, el método mecánico de selección de variantes no es aplicable en el caso de una tradición fuertemente contaminada. En tal caso, hay que recurrir como más válido a los criterios del *usus scribendi* y la *lectio difficilior*. El problema, con interesantes sugerencias como la propuesta de un análisis estadístico de las variantes, fue estudiado por Segre [1961].

6

LA EDICIÓN CRÍTICA: LA *CONSTITUTIO TEXTUS*

Conocida la filiación de los testimonios en virtud del *stemma codicum* establecido, hay que proceder a la constitución del texto (*constitutio textus*), mediante la enmienda de los errores y, sobre todo, la elección entre las distintas lecciones y variantes. Digamos que se trata de una única operación de dos fases, cuyas fronteras pueden llegar a difuminarse. Para distinguirlas se han utilizado los términos de *emendatio* y *selectio*.

La elección de variantes, la *selectio*, supone un reconocimiento de la prevalencia de unas variantes sobre otras, con lo que, en realidad, se sugiere una enmienda de aquellas variantes que resultan menos válidas. Tal enmienda está fundamentada en otras lecciones atestiguadas en otros códices, por lo que entonces se habla con propiedad de *emendatio ope codicum*.

Por su parte, la enmienda de errores, la *emendatio* propiamente dicha, como advierte A. Blecua, sólo puede ser *emendatio ope ingenii*, esto es, una *emendatio* conjetural sin base testimonial, sin que necesariamente la lección propuesta esté atestiguada por testimonio alguno (*divinatio*) [1983:123-24].

6.1. *Selectio* o elección de variantes

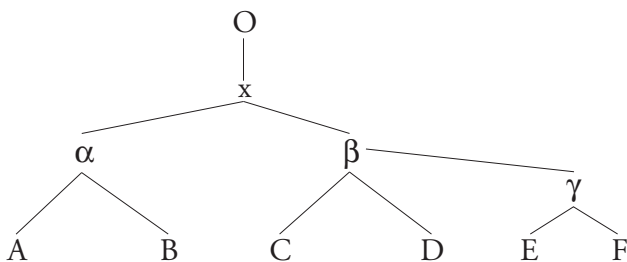
En la constitución del texto, pues, aparte de tener en cuenta los errores, hay que atender muy especialmente a las lecciones divergentes, a las variantes. La elección de éstas es tarea cargada de dificultades, puesto que no se trata de elegir y aceptar lecciones claramente correctas y de rechazar lecciones palmaria-mente equivocadas, sino de elegir entre lecciones que en apariencia son todas aceptables casi siempre.

6.1.1. *Elección mecánica*

Cuando nos encontramos ante una tradición en la que los testimonios han derivado de sus ascendientes por línea vertical, es decir, que cada testimonio se remonta a un único ascendiente –conservado o no– y no hay, por tanto, contaminaciones, entonces podría realizarse la elección de variantes de manera automática entre las que presentan los testimonios.

Esa elección mecánica –no arbitraria ni subjetiva– se conseguiría mediante la aplicación de la llamada *ley de la mayoría* entre los descendientes de cada arquetipo o subarquetipo.

En el *stemma* propuesto como ejemplo anteriormente:

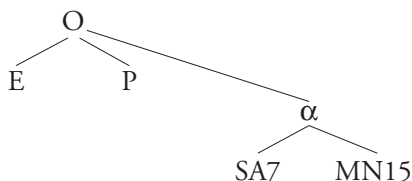


los descendientes de β son tres (C, D, γ) y no cuatro, como podría parecer en una primera apreciación (C, D, E, F). Quiere decirse que el cómputo se establece sobre el número de las ramificaciones y no sobre el número de testimonios conservados de cada rama, que no deja de ser siempre algo fortuito y azaroso.

Teniendo eso en cuenta, resultará que el acuerdo de $C+D+E+F$ frente a $A+B$ comporta paridad, no mayoría, puesto que opone simplemente α y β . Por el contrario, el acuerdo de $E+F$ frente a $C+D$ es minoritario, puesto que $E+F$ cuentan sólo por uno, γ . En consecuencia, la variante mayoritaria que presenten C y D frente a $E+F$ debe atribuirse a β . Tal atribución se basa en un sencillo planteamiento de probabilidades: si esa variante estaba en β , lo razonable es que dos testimonios (C y D) la hayan transmitido fielmente y sólo uno (γ) la haya podido alterar, dando lugar así a una *lectio singularis* de ese texto. Por el contrario, sería poco razonable pensar que la variante minoritaria de γ estuviera ya en β , pues ello supondría que C y D habrían modificado la lección (que ofrecía β) en el mismo sentido pero de manera absolutamente independiente.

Posible ejemplo de elección mecánica:

El *Villancico a tres hijas suyas*, del Marqués de Santillana, se ha transmitido en cuatro testimonios principales: dos cancioneros del s. XV (*SA7* y *MN15*), que lo atribuyen a Suero de Ribera, y dos impresos del XVI (el cancionero *Espejo de los enamorados* y un pliego suelto de Praga, que llamaremos respectivamente *E* y *P*), que lo asignan a Santillana. *E* y *P* son testimonios muy próximos entre sí, con numerosas lecciones coincidentes, aunque no tienen ningún error en común, pero sí alguno separativo en *E* (v. 41: *se lo conosct*); pueden haber derivado, por tanto, del original, sin necesidad de que postulemos un arquetipo ni subarquetipo. Por su parte, *SA7* y *MN15* poseen en común algún error conjuntivo (v. 3: *vi tres donzellas fermosas*) y numerosas variantes adiáforas (frente a *E* y *P*), por todo lo cual reclamarían un subarquetipo α . A título de ejemplo y de manera provisional, tendríamos, pues, el siguiente *stemma*:



Con ese estema, en la elección de variantes, se impondrían las adiaforas de *E+P*, que son mayoría frente a las de *SA7+MN15* ($=\alpha$) (puede advertirse cómo también éstas últimas, encerradas entre corchetes en la relación que sigue, resultan menos ajustadas al estilo y al contexto):

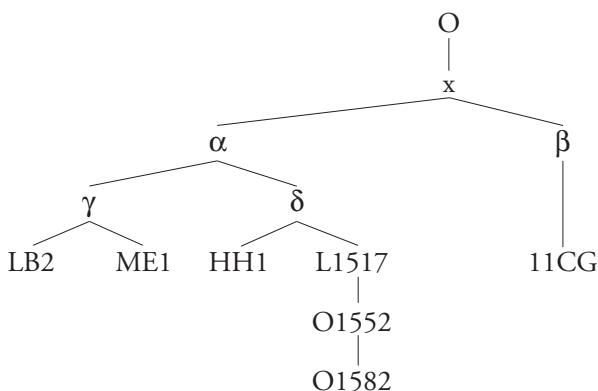
- v. 12 destas tres *gentiles* damas [daquestas tres *lindas* d.]
- v. 14 *metíme* so la verdura [*asentado* en la verdura]
- v. 20 *sola* ¿cómo dormirá? [¿cómo dormirá *solá*?]
- v. 21 Por no les fazer turbança [No quise más adelante
no quise ir más adelante ir por non fazer t.]
- v. 25 la otra *con buen semblante* [la otra *gentil bastante*]
- v. 26 dixo: Señoras *d'estado* [dixo: Señoras, *de grado*,
pues *las dos avéis* cantado pues *me avedes* cantado]
- v. 33 *yo salí desconsolado* [*fui a ellas sosegado*]

Como hemos podido comprobar, el *stemma* nos ha ayudado en este caso para que, frente a la ocurrencia de variantes adiaforas, hayamos podido identificar la lección más justa y descartemos las restantes. Éstas quedan así descubiertas como errores auténticos, que estaban enmascarados en una apariencia de lecciones correctas y aceptables.

Volviendo al *stemma* teórico trazado arriba, más problemática resultaría la elección de variantes entre α y β , puesto que α vale lo mismo que β (uno contra uno) y no es aplicable, por consiguiente, la ley de la mayoría. Es ésta una situación sumamente frecuente, en la que, como podemos apreciar, el arquetipo se bifurca en dos ramas bipartitas, debido a lo cual, en el momento decisivo de la elección, no son posibles decisiones mecánicas, por lo cual habrá que acudir al juicio subjetivo, a la conjetura.

Veámoslo en el siguiente ejemplo:

El poema titulado *Claroescuro*, de Juan de Mena, se nos ha transmitido a través de dos ramificaciones principales, en las que se agrupan, por una parte, los cancioneros *LB2*, *ME1*, *HH1* más varios impresos del XVI, y, por otra, el cancionero *11CG*. El *stemma* simplificado sería:



Ante esa situación, no es posible una pura elección mecánica de las variantes del arquetipo x , puesto que α y β valen lo mismo:

- v.1 El sol *clarescía* / *aclarava*
- v.40 *Vias Antórido nin Ypoteo* / *Atis pleuxipo Emathion phineo*
- v.59 *lealtad non se falla* ser tanto constante / *se vio lealtad* ser tanto constante
- v.64 *nin lumbres (lauores, las l.)* del sol / *nin lumbre* del s.
- v.80 *rayos nin fuegos nin flamas* fogueras / *los rayos tri-formes y ardientes* hogueras
- v.100 *nin del que sacó del abismo* iusano / *del orco* iusano
- v.101 *Eurídice fembra* con su dulce canto / *la hembra Erudice*
- v.115 *como en las partes* del tetro chaos / *qual fue Anfiarao nel tetro* caos
- v.116 *fue Anfiarao en poco* momento / *bivo submerso en breve* momento
- v.117 *segund la respuesta* de Apollo su dios / *aunque creamos a Apollo* su dios
- v.119 *fondón* del terrestre elemento / *nel fondo* del t. e.

La elección última —como han hecho los editores modernos— se termina decidiendo por conjetura y por conocimiento de la tradición textual.

Para estos casos en que no se puede establecer la lección del arquetipo de manera mecánica, aplicando la ley de la mayoría, G. Pasquali utilizó la denominación de *recensione aperta*, frente a la denominación de *recensione chiusa* que utilizó para los casos en que sí es posible la elección mecánica [1974:126].

Por lo demás, la elevada frecuencia de los estemas bipartitos, como perspicazmente advirtió J. Bédier, ponía serias limitaciones al método lachmanniano. De igual modo, como veíamos, la contaminación introducía también serios obstáculos en la viabilidad del método. No obstante, Bédier apuraba demasiado el argumento al proponer con rotundidad que se renunciase a la *recensio* y que se siguiera el “bon manuscrit”.

Como hoy generalmente se admite, el método de la *recensio* sigue siendo un instrumento riguroso y de absoluta validez. La formulación de una hipótesis genealógica con el *stemma codicum* nos proporciona una orientación general y, cuanto menos, nos sirve para desechar lecciones particulares (*eliminatio lectionum singularium*), lo que es muy importante cuando nos hallamos ante tradiciones de elevado número de testimonios.

6.1.2. Elecciones no mecánicas: usus scribendi y lectio difficilior

Cuando no es posible la elección automática entre variantes de similar peso y valor en el *stemma*, hay que acudir a la conjetura; el editor, apelando a su propio *iudicium*, tiene que recurrir a otros criterios sustitutorios.

Los dos más importantes son el del *usus scribendi* y el de la *lectio difficilior*.

El criterio del *usus scribendi* consiste en adoptar, en el caso de variantes neutras o equipolentes, la lección que mejor se ajusta y corresponde a la lengua y al estilo del autor, de la época en que escribe, del género literario en que se enmarca la obra, a la forma métrica en que está compuesta (*res metrica*), etc., o que mejor se acomoda al contexto.

En virtud del criterio de la *lectio difficilior*, por su parte, se elige la variante que encierra una mayor dificultad léxica y gramatical, la más rara y extraña, por así decir, y se rechaza la que resulta más fácil y trivial.

Volviendo al ejemplo del poema de Mena antes citado, digamos que se imponen en la elección las variantes de la primera columna (las del arquetipo α) por aplicación de los siguientes criterios conjeturales: porque responde mejor al estadio de lengua que refleja el texto, en el v. 1, se impone *clarescía*; porque guardan mayor correspondencia con el estilo latinizante y la poética del arte mayor que ejecuta Mena, son preferibles las lecciones *lealtad non se falla* y *Eurídice fembra*, de los vv. 59 y 101, que presentan un ligero hipérbaton (frente a las desechadas *se vio lealtad, la hembra Erudice*); porque no se ajusta a la lógica del contexto, es decir, en este caso, de la configuración de la estrofa, que está construida sobre una relación de nombres propios tomados todos del mismo pasaje ovidiano de la cacería del jabalí de Calidón, hay que rechazar la variante de β del v. 40 (sólo *Pleuxipo* es de aquel lugar ovidiano, pero no los otros tres nombres); también por el sentido del contexto es preferible la lección de α para los vv. 116-19; en el v. 100, *orco iusano*, que podría encerrar una *lectio difficilior*, nos podría plantear dudas, pero en realidad *orco* es extraño a Mena, que en otras ocasiones prefiere sintagmas como *emispero iusano, orbes jusanos*, que apoyarían más el *abismo iusano* de ahora.

En este caso, es fundamental el sistema del texto, del poema, que es el que nos guía en la *selectio*.

El criterio de la *lectio difficilior* se fundamenta en el convencimiento general de que el copista tiende normalmente a trivializar el texto que transcribe. Por eso en situaciones de paridad en que no queda otro argumento al que recurrir, parece lógico decidirse por la lección menos común y banal.

Es ésta una circunstancia que se le presenta con frecuencia al editor y en la que, por lo general, no es muy comprometido adoptar una solución. Así lo formulaba ya Jean Le Clerc en su *Ars critica* (Amsterdam, 1696): “Si una ex iis [lectionibus] obscurior sit, ceteras clariores, tum vero credibile est obscuriorem esse veram, alias glosemata” [*apud* Roncaglia, 1975: 135-36].

Un caso algo especial es el que presenta el fenómeno que Contini ha definido con el término *difracción* [1986:101-102]. Nos encontramos entonces con que se ha producido una enorme dispersión de variantes, una proliferación de trivializaciones y de lecciones descontroladas e inconexas, que tampoco permiten la elección de una sobre las otras debido a su dificultad y

reza. En tal caso, el editor se ve obligado a elaborar una *lectio difficilior* conjetural que suponga una explicación razonable a aquella dispersión de variantes.

En el citado *Claroescuro* de Mena, el v. 27 en su segundo hemistiquio ofrece una lección distinta en cada testimonio:

Ca bien tengo yo que nascí por penar
reinante Saturno

en el Cancro mismo *LB2, ME1*

en el contra mismo *HH1*

en el campo homizino *11CG*

en el caneo muy fino *L1517, O1552*

en el Cancreo fino *O1582*

Carla de Nigris, editora moderna del poema, propone, enmendando *mismo*, la siguiente lección conjetural: *reinante Saturno en el Cancro, mi sino* [que quiere decir ‘en el signo de Cáncer’, es decir, el signo astral de Mena], lección que vendría confirmada indirectamente por la de *L1517* y *O1552*, ya que por un error de lectura (paleográfico), de *cancro mi sino* puede haber derivado *caneo muy fino*; *HH1* ha leído *contra* en vez de *cancro* y además, cometiendo el mismo error que el antógrafo de *LB2* y *ME1*, ha cambiado *mi sino* en *mismo*; *11CG* y *O1582*, por su parte, han intentado corregir, aunque con resultados poco felices, un verso que parecía sin sentido [1988:140].

En el Auto I, cena 2ª, de *La Celestina*: “¡O piedad seleucial, inspira en el plebérico corazón por que sin esperança de salud no embíe el espíritu perdido...”, el adjetivo *seleucial* presenta múltiples variantes en los distintos testimonios, que M. Marciales explica del siguiente modo:

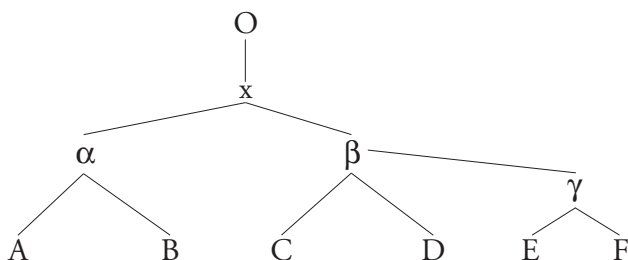
El adjetivo *sileucial/seleucial* fue traducido como ‘de silencio’=‘de Sileucio’ y una forma con errata, ‘celeucial’ –indudablemente de *E1* [Salamanca, 1502?, perdida]– fue mal corregida como ‘celestial’ en *E* [Toledo, 1504, la primera de 21 actos, perdida]. *E1*, el segundo manuscrito y *B* [Salamanca, 1500, perdida] debían traer ‘sileucial’. Los amanuenses de *A* [Burgos, 1499], *C* [Toledo, 1500] y *D* [Sevilla, 1501] traducen ‘de silencio’. *E*, *F* [Zaragoza, 1507], *J1* [Valencia, 1508, perdida] y *GI* [Sevilla, 1508] traen la seu-

docorrección ‘celestial’ y de ahí adelante todas; pero *Sal-1570* tuvo que tener a la vista a *B* y se limitó a derivar del más correcto ‘Seleuco’ el adjetivo ‘seleucal’ y no del medieval ‘Sileucio/Seleucio’. El adjetivo ‘seleucial’ es clarísimo paralelo del no menos raro ‘plebérico’” [1985:20].

Así, pues, de una forma **sileucial* o **seleucial* (de Seleuco), se interpreto: *silencial* o **celeucial*. La primera dio pie a *de silencio* y la segunda a *celestial*. Salamanca, 1570 pudo tener a la vista el ascendiente perdido donde se hallaba **sileucial* y de ahí dedujo la referencia a *Sileuco* (forma medieval de *Seleuco*), *Seleuco* para él. Pero lo más probable es que lo dedujera por conjetura.

6.2. *Emendatio* o corrección de errores: corrección *ope codicum* y corrección *ope ingenii*

En la operación que llamamos *emendatio* se corrigen, como decimos, los errores que ha revelado la confrontación de testimonios y que han dado lugar al *stemma*. Fundamentalmente se trata de corregir los errores del arquetipo, los errores conjuntivos que agrupan a todos los testimonios en un ascendiente común. En el ejemplo propuesto más arriba,



el arquetipo *x* contendrá por lo menos un error conjuntivo –error que no puede derivar del original–, que habrá de ser corregido en la edición crítica.

En el *Bías contra Fortuna* del Marqués de Santillana, por ejemplo, uno de los errores conjuntivos, que reclaman en el *stemma* la

presencia de un arquetipo, se detecta en el v. 467, que todos los testimonios transcriben *qué de llano*, donde debería decir *qué de Yllano*; se trata claramente de un error, puesto que el verso hace ahí alusión a Juliano, el célebre emperador romano, dentro de la serie enumerativa del contexto. Así lo han corregido efectivamente los editores modernos de la obra: “De Victelio, ¿qué diremos? / ¿De Otho e Domiciano / e de Galba? ¿*qué de Yllano*, / si verdad prosequiremos?”.

Del mismo modo, han de corregirse los errores que nos revele una atenta *examinatio* del texto que se nos viene imponiendo a través de las distintas operaciones realizadas, enmendándose aquellos lugares para los que, a través de la *recensio*, no se haya podido dar una solución aceptable.

Habrás así una serie de enmiendas conjeturales (ahora exclusivamente *ope ingenii*) por parte del editor, que no podrá más que recurrir a su propio *iudicium*. De nuevo los criterios del *usus scribendi* (especialmente la coherencia y sentido del contexto) y, en menor medida, la *lectio difficilior*, serán los que puedan guiarle en sus conjeturas. De todos modos, no parece conveniente recurrir con demasiada frecuencia a la conjetura. Ha habido y hay editores muy dados a la enmienda y a la conjetura, y otros más cautos y conservadores. Pero, como bien observa Avalle, “una buena conjetura es como una buena etimología: no se busca, se encuentra” [1972:113].

Otras enmiendas, por último, serán más bien de puro carácter paleográfico [Chiari, 1951], por medio las cuales el editor tendrá que corregir los errores de escritura (grafías equivocadas, omisiones, adiciones y transposiciones de letras o de palabras), así como indicar al menos –si es que no formular alguna propuesta– las lagunas detectadas. En el caso de lugares (palabras o frases) imposibles de restaurar de ningún modo, se deja indicación mediante un asterisco o una cruz (*, †), que recibe el expresivo nombre de *crux desperationis*.

LA EDICIÓN CRÍTICA: LA *DISPOSITIO TEXTUS*

Reconstruido teóricamente el arquetipo o el texto más próximo al original, seleccionadas las variantes sustantivas y enmendados los errores, es decir, realizadas las dos primeras operaciones de la edición crítica del texto, la *recensio* y la *emendatio*, el editor ha de abordar aún la fase de la *dispositio textus*, la tarea de presentar y ofrecer aquel texto en toda su materialidad y extensión de la manera más precisa, clara e inteligible.

7.1. Establecimiento y fijación del texto

El primer problema que se le plantea es el de decidirse por la presentación lingüística y gramatical del texto. Es decir, por elegir, en definitiva, las variantes formales (gráficas y lingüísticas en general), que, si bien se mira, vienen a constituir prácticamente la totalidad del texto. Para esa operación es habitual preferir uno de los testimonios en que éste se ha transmitido. Si para el texto base de la colación, como dijimos, podía servir incluso una edición moderna de la obra, ahora sí es preciso decidirse por uno de los testimonios.

7.1.1. Testimonio único

Si se trata de un *codex unicus* (de una obra que se haya transmitido en un solo testimonio), no hay ninguna duda en la elección y, en principio, basta con atender rigurosamente a la transcripción de su texto. Las cosas, sin embargo, no suelen ser tan fáciles y pueden presentarse casos verdaderamente complejos.

Citaré de nuevo, como ejemplo ilustrativo, el *Auto de los Reyes Magos*, que, a pesar de ser testimonio único, presenta graves problemas al editor a la hora de interpretar, por ejemplo, su sistema gráfico vocálico, del que probablemente –como rasgo lingüístico mozárabe– quedaban proscritos los diptongos, o a la hora de reflejar en la grafía el influjo gascón transpirenaico o la presencia de latinismos eclesiásticos. De ahí las dudas ante la transcripción de formas como: *timpo, tirra, terra, nocte, noche, december, escarno* [Pérez Priego, 2009: 121-131].

Incluso la edición de un original autógrafo puede plantear delicados problemas, siempre que el editor no se limite a reproducirlo paleográficamente. Solamente el ajustar en la transcripción los signos de puntuación y diacríticos, así como la división de palabras y empleo de mayúsculas, al uso moderno, supone ya la toma de una serie de decisiones críticas en la interpretación del texto, que pueden ser acertadas o desacertadas.

7.1.2. Varios testimonios

Cuando se trata de una tradición de varios testimonios, es preciso proceder a la elección entre ellos. Con los textos en lenguas vulgares, ha sido práctica habitual decidirse por el considerado mejor testimonio. Es decir, por el que sabemos más próximo al original, según nos ha podido guiar el *stemma*, o por aquel que el conocimiento de la tradición textual nos permite considerar más cercano al autor y a sus usos lingüísticos y estilísticos, o, en definitiva, por el que llegamos a tener la convicción de que es el más auténtico y completo. Cuando se trata de textos impresos, se suele optar por la primera edición de la obra, la *editio princeps*.

Debe tenerse en cuenta, en todo caso, que un copista (amanuense o impresor) tiende a respetar –aunque indefectiblemente terminará incurriendo en errores– la sustancia del texto, pero

no respeta tanto su apariencia formal. En este aspecto, en ocasiones, se siente inclinado a sustituir las variantes gráficas, fonéticas o morfológicas del ejemplar que transcribe por formas que le resultan más familiares y propias. De ahí que, como decimos, haya que recurrir al testimonio que, por el conocimiento de la tradición, consideremos mejor y más próximo a los usos lingüísticos del autor, puesto que el *stemma* sólo nos permite reconstruir los hechos sustanciales pero no los formales.

7.1.3. Elección del testimonio base

De cualquier modo, se trate de manuscritos o de impresos, eligiendo uno de los testimonios realmente existentes para fijar la forma gráfica y gramatical del texto que editamos, evitaremos crear un texto demasiado artificial y alejado de la realidad histórica. A ese testimonio real que elegimos se le llama *texto base de la edición*, aunque más propiamente habría que llamarlo *testimonio base de la edición*.

Desde el ámbito lingüístico se discute esta supuesta hegemonía del testimonio base, pues se sostiene que no permitiría por sí solo apreciar en toda su amplitud los fenómenos lingüísticos y su evolución o su variación de un testimonio a otro (pongamos: *faze>haze>aze*). Es decir, se piensa que, eligiendo un solo testimonio y siguiendo su grafía, el texto resultante perdería su interés lingüístico (no así su interés crítico y literario). Sin embargo, esa carencia quedaría superada con la propia noción de edición crítica bien realizada. Esta tendría que recoger todas las variantes de los testimonios en un doble aparato: el de las variantes textuales (auténticos *loci critici*) y el de las variantes de lengua, a partir de las cuales se podrían estudiar los distintos fenómenos de evolución lingüística (un tercer aparato podría recoger aún las variantes puramente gráficas).

El concepto de texto base, que en el ámbito románico se ha utilizado, por ejemplo, en la edición de la poesía trovadoresca provenzal y también en la de los cancioneros castellanos del siglo XV, ha sido especialmente manejado y difundido por la crítica angloamericana, si bien ha querido darle a veces un mayor alcance significativo, que afecta no sólo a las variantes formales, sino a los propios errores y variantes sustanciales.

Para W. W. Greg [1927], principal teorizador del *copy-text* (el texto que un editor elige como fundamento de su propio trabajo), las mismas circunstancias históricas de la lengua inglesa, además de las comprobadas intervenciones y manipulaciones de tipógrafos e impresores, hacen necesaria la adopción de un texto particular, sobre todo, en lo referente al aspecto formal de la obra. Si de los varios testimonios de ésta conocemos bien su filiación sucesiva, la elección recaerá naturalmente en el más antiguo. Pero cuando existen varios textos que poseen la misma o parecida autoridad, aunque siempre habrá que elegir uno como texto base y seguirlo para las variantes accidentales (grafía, puntuación, división de palabras), a este texto base no se le podrá reconocer mayor autoridad respecto de las lecciones sustanciales (aquellas que ponen en juego el significado o la esencia de la expresión originaria).

Estas variantes sustanciales vendrán elegidas por otras razones: conocimiento de la tradición, valoración intrínseca de los testimonios sobre la base de los errores evidentes o juicio sobre las lecciones singulares (en definitiva los procedimientos habituales de la *recensio* y la *selectio*). Normalmente, sobre todo en obras impresas de los siglos XVI y XVII, se toma como texto base la primera edición, puesto que dada la inestabilidad gráfica de la época, ofrecerá, si no la grafía propia del autor, sí la más próxima a su momento (la menos desviada de la que él mismo compartiría). Sin embargo, esa autoridad o prevalencia de la primera edición no puede reconocérsele sin más respecto de las variantes sustanciales, puesto que —como ya quedó dicho más arriba— en la segunda, tercera o cualquier otra ha podido introducir cambios el autor en la corrección de pruebas, de igual manera que la primera ha podido partir de una mala copia del texto original del autor o sencillamente ha podido ser corregida y manipulada por tipógrafos y editores.

7.2. Grafía del texto

Una vez adoptado el texto base, el editor ha de pasar a transcribirlo gráficamente, es decir a establecer las grafías del texto.

Si dejáramos el texto antiguo tal como se nos ha transmitido en los documentos, correríamos el riesgo de que en muchos

puntos resultaría ilegible para un lector actual no especialista. Ello es debido a que esos documentos usan signos y graffas que ya no usamos, unen o separan las palabras de distinto modo al nuestro, y suelen carecer o emplear de manera distinta los signos de acentuación, puntuación y otros auxiliares (apóstrofo, diéresis, guión, tilde, etc.), que hacen a nuestra escritura moderna más inteligible. Es necesario por tanto trasladar o aproximar aquel texto a nuestro sistema gráfico, sin traicionar ni la lengua ni la grafía sustancial de ese texto. El problema residirá, pues, en los límites de esa operación, pues la crítica textual se mueve siempre entre dos polos: el de recuperar el texto más auténtico y próximo al autor y el de aproximar la obra del autor al lector moderno. Combinarlos no deja de presentar contradicciones y desafíos.

La grafía es quizá uno de los aspectos más complejos del texto, su designio es representar la realidad fónica de éste mediante signos escritos. Lo hace a veces guiada por un puro criterio fonético: el de reproducir el sonido mediante el signo (la letra) correspondiente. Pero muchas veces pesa también sobre esa decisión un criterio culto, que tiene en cuenta el origen etimológico de la palabra, o incluso un criterio histórico, que se fija en la escritura de la palabra en la tradición anterior. Todo ello da lugar a mucha confusión y variabilidad en el sistema gráfico.

Sobre él, claro está, se han producido a lo largo del tiempo intentos de regularización, que han prosperado de diferente manera. En el siglo XIII, en las cancillerías de Fernando III y Alfonso X, hay bastante unificación gráfica, debida también a la estabilidad lingüística, pues graves fenómenos lingüísticos, como la pérdida de distinción entre sordas y sonoras o la confusión de sibilantes, no se habían producido todavía. En época moderna, han sido instituciones académicas las que se han encargado de esa regulación, aunque con no pocas resistencias, variabilidad de criterios y retraso en hacerse cargo de los cambios fonéticos. La imprenta es otra institución que, como veremos, trató de introducir también cierta regularización gráfica.

La grafía del texto no resultó mayor problema para la filología clásica, que no tuvo inconveniente en adoptar una unificación gráfica convencional y aceptada por todos. Tampoco fue problema principal para la filología italiana, cuya imprenta en el siglo XVI, resistencias aisladas aparte, adoptó en general la uni-

ficación toscana, que superponían impresores y correctores, y que vinieron a aceptar los autores. En España, circunstancias diversas contribuyeron a la inestabilidad gráfica y no se produjo unificación lingüística con la imprenta. Pocos creyeron en la capacidad y ‘perfección’ del castellano, hecha tal vez excepción de Nebrija, como revelan su *Gramática de la lengua castellana*, su *Ortografía* y las impresiones que promovió en Salamanca. Por lo demás, la mayoría de los impresores que trabajaron en España eran extranjeros y faltó la figura del gran impresor, como Aldo Manuzio en Italia.

La inestabilidad gráfica es, pues, general en nuestros textos antiguos, tanto medievales como de los Siglos de Oro. A la hora de editarlos, lo habitual es que el editor respete su grafía original y sólo introduzca ciertas modificaciones. Con esas modificaciones tratará más bien de unificar las distintas realizaciones gráficas que, según los usos de la época, pueden tener algunos de sus valores fónicos, o lo que es lo mismo, unificar la variedad de signos con que a veces se representa un mismo sonido.

El problema práctico y real nos lo encontramos casi siempre en el hecho de que en un mismo texto cada fenómeno fonético suele venir representado por diversas soluciones gráficas. Unas veces son alternancias instaladas en la lengua prácticamente desde sus orígenes (como la alternancia *ul/v*: *ovo*>*ouo*), otras son oscilaciones debidas a cambio fonético (*dice*, *diçe*, *dize*, *dise*), otras pueden ser grafemas de carácter culto latinizante o grafemas dialectales, o incluso usos personales del propio autor. Bajo todo eso, hay además un sistema ortográfico más o menos mantenido en cada época, de manera que esa cierta norma subyace debajo de cada texto, el cual se acerca o se aleja de ella según las circunstancias y el carácter mismo del texto.

Dada esa diversidad gráfica, la lingüística estructural recomendó distinguir entre *grafemas* y *alógrafos* [Scoles, 1966; Sánchez-Prieto, 1998]. *Grafema* es el signo gráfico con el que viene representado el sonido; *alógrafo* es cualquiera de las realizaciones concretas del grafema (las letras *f* y *ph* serían alógrafos del grafema *f*). El *alógrafo* puede ser *denotativo*, si en su variación no añade valor de ningún tipo a la unidad grafemática (la solución *f*; la alternancia *ul/v*); o *connotativo*, si añade a la unidad grafemática un valor de cierto relieve, ya sea cultural, estilístico, de gusto

literario, o de uso dialectal (por ejemplo, la grafía de grupos cultos latinizantes *th-*, *ph-*, *ch-*).

Al editar el texto, podríamos decir que, en términos generales, los *alógrafos denotativos* suelen ser unificados en la transcripción, mientras que los *connotativos* (que pueden responder a elecciones subjetivas y voluntarias, intencionadas, o a usos arraigados involuntarios, en la cultura o en la lengua: por ejemplo, confusión gráfica derivada de la evolución fonética) tienden a ser mantenidos.

7.2.1. Signos gráficos

Adoptado el texto base, sobre todo cuando se trata de editar obras medievales y del Siglo de Oro, lo habitual es que el editor respete escrupulosamente su grafía y sólo introduzca ciertas modificaciones, con las que se tratará más bien de unificar las distintas realizaciones gráficas que pueden tener algunos de sus valores fónicos.

u/v

Es corriente así, por ejemplo, que el editor opte por la eliminación de la alternancia gráfica *u/v* y emplee sólo *u* para los fonemas vocálicos y *v* para los consonánticos: *ouo* > *ovo*, *ataujos* > *atavíos*, *liuro* > *livro*, *uerdat* > *verdat*.

En la lengua antigua había ciertamente un uso indistinto de los grafemas *u/v* para el sonido vocálico y para el consonántico, manifestándose como dos alógrafos de un mismo grafema, dos realizaciones alógrafas de una misma unidad grafemática.

Puede advertirse, no obstante, una cierta tendencia a sistematizar alguno de sus usos, según su posición en la palabra: 1) para el sonido vocálico, en comienzo de palabra, solía utilizarse el alógrafo *v-*: *vno*, *vsar*, *vuiesse*; en las demás posiciones *u-*; 2) para el sonido consonántico, solía utilizarse *v-* en posición inicial: *verdad*, *vida*, mientras que en posición interna se empleaba el alógrafo *u-*: *cantaua*, *seruir*, *voluer*.

Realmente existieron siempre confusiones, debido a la tendencia general de imponerse una ortografía fonetista, de trans-

cribir con un solo signo cada sonido. Los gramáticos y tratadistas antiguos tendieron a uniformar, utilizando sólo *u-* para los sonidos vocálicos y *v-* para los consonánticos. Así lo hace Antonio de Nebrija: “La *u* [...] tiene dos oficios: uno propio, cuando suena por sí como vocal, assí como en las primeras letras destas diciones: *uno, uso*; otro prestado, cuando hiere la vocal [...]: *valle, vengo*” [Nebrija, 1980:118]. Opinión semejante tiene Juan de Valdés: “Y porque usamos de dos maneras de *úes*, una de dos piernas y otra casi redonda, avéis de saber que destas yo no uso indiferentemente, antes tengo esta advertencia: que nunca pongo la *u* de dos piernas sino donde la *u* es vocal; en todas las otras partes casi siempre uso de la otra” [Valdés, 1990:167].

La imprenta no aclarará la situación, pues unas veces seguirá el uso del sistema alográfico y otras la solución neutralizadora.

El editor actual, como dijimos, puede unificar y modernizar el uso de estas dos grafías conforme al uso moderno (*u* para vocal / *v* para consonante), puesto que es irrelevante el valor connotativo que transmite uno u otro signo, y siempre hubo confusión y tendencia neutralizadora.

i/y/l/j

También es habitual la eliminación de la alternancia gráfica *i/y/l/j* y el empleo sólo de *i* para los fonemas vocálicos y de *y/l/j* para los consonánticos: *oios* > *ojos*, *ierno* > *yerno*, *iamas* > *jamás*, *cuydar* > *cuidar*.

En la lengua antigua hay igualmente alternancia de estos signos para representar indistintamente el fonema vocálico o el consonántico: *assyl/assí*, *yndios/indios*, *mayor/maior*, *major*, *yol/ío*; también en los diptongos: *quyen/quien*, *soys/sois* (diptongo final: *ay/ái*, *rey/reí*); o en hiatos; *ay/ái*; o en la conjunción: *y/í*)

Los testimonios de los gramáticos indican tendencia a la unificación y neutralización: dejan *i* para los sonidos vocálicos e *y, j* para los consonánticos. Nebrija: “La *i* tiene dos officios, uno propio, cuando usamos della como de vocal [...] otro común con la *g*, porque cuando usamos della como de consonante, ponémosla siguiéndose *a, o, u*, e ponemos la *g* si se siguen *e, i*” [Nebrija, 1980:118]; y Juan de Valdés: “Tres maneras de *ies* tenéis en la lengua castellana: una pequeña, otra larga y otra griega, de

las cuales, si mal no me engaño, usáis indiferentemente [...] la *j* larga estará bien en todos los lugares que uviere de sonar como vuestra *gi* [...] siempre que la *y* es consonante, yo pongo la griega” [Valdés, 1990:162-164].

La confusión es generalizada en los escritores y en los usos de la imprenta. En algún momento parece que se extiende más un determinado uso, como en de la *y* con valor vocálico en los cancioneros poéticos del s. XV, tal vez por adorno y embellecimiento expresivo.

El editor, en consecuencia, puede sistematizar y unificar el uso, a la vista del confusionismo redundante de siempre. No parece que haya valores connotativos en los alógrafos (sólo en algún cultismo: *tyrano/tirano*, *sylaba/silaba*). La *y* con valor vocálico solamente se suele mantener (aparte los usos donde hoy se mantiene, como en el diptongo final de palabra: *rey*, *ley*) en la conjunción copulativa, en el adverbio de lugar *y* ‘allí’, y en nombres propios (*Yliada*, *Ysatias*, *Yno*).

h-, *-h-*

Situación especial plantea la grafía *h-*, *-h-*, que muchas veces tienta al editor a eliminarla o a restituirla. En este caso, no ha habido confusionismo ni alternancias, sino que se ha utilizado con distintas funciones, un mismo signo se ha usado con valor denotativo y matices connotativos: 1) se ha usado *h-* procedente de *f-* inicial latina (que ha dado también otras soluciones): *hazer/fazer/lazer* < *FACERE* (desde f. XV y durante el XVI, la *h-* era grafía de aspiración); 2) se ha usado con valor etimológico, como procedente de *h-* muda latina: *haber/laver* < *HABERE*, *honor/onor* < *HONOREM*; 3) se ha usado como *h-* diacrítica para indicar el carácter vocálico o semiconsonántico del primer elemento del diptongo: *huevo*, *hueso*; 4) se ha usado como *-h-* diacrítica para indicar hiato: *leher*, *cabía*; 5) se ha usado por ultracorrección: *heres*, *ha* (preposición). A ese uso se ha añadido también el de su no transcripción, debido a la permanente presión fonetista sobre la grafía.

Las opiniones de los gramáticos antiguos oscilan entre el criterio fonetista y el etimológico. Nebrija: “La *h* no sirve por sí en nuestra lengua, mas usamos della para tal sonido cual pronun-

ciamos en las primeras letras destas diciones: *hago, hecho*; la cual letra, aunque en el latín no tenga fuerza de letra, es cierto que como nosotros la pronunciamos hiriendo en la garganta, se puede contar en el número de las letras, como los judíos e moros” [Nebrija, 1980:118]; y Juan de Valdés: “¿A qué propósito hazéis tantos potajes de la *h*, que jamás puede la persona atinar adónde está bien o dónde está mal? [...] es assí que unos la ponen adonde no es menester y otros la quitan de donde está bien. Pónenla algunos en *hera, havia y han*, y en otros desta calidad, pero esto házenlo los que se precian de latinos; yo, que querría más serlo que preciarne dello, no pongo la *h* porque leyendo no la pronuncio” [Valdés, 1990:175].

Parece aconsejable que el editor mantenga la solución que presenta el texto. Cualquiera que ésta sea, mantiene valores denotativos o connotativos, vinculados a los usos culturales, estilísticos o lingüísticos del autor, de la obra o de la época.

Cuando se ofrece la solución sin *h*- es porque el autor, el copista o el impresor prefieren la solución fonetista, siempre perfectamente justificada. La *-h-* diacrítica tiene su justificación en el uso lingüístico de época para marcar diptongo o separación de sílabas: *prohejar / proejar*. La *h*- ultracorrecta es la que puede presentar más dudas. Podría eliminarse cuando da lugar a confusiones; *hala, hele*. En otros casos, si tenemos en cuenta que la ultracorrección es una manifestación de la escritura, puede ser un rasgo cultural del copista o impresor, que nos puede interesar para identificar o situar mejor la obra. En la copia conservada del *Códice de autos viejos*, por ejemplo, es muy frecuente el uso ultracorrecto de *h*, que puede deberse verosímelmente a que el copista sea, no un letrado humanista, sino un autor de compañías, que quiere manifestar así la cultura de que en realidad carece.

b/v

No se mantiene tampoco la alternancia gráfica *b/v*. Hasta el s. XIII la lengua distinguió, quizá sólo en posición intervocálica, la bilabial y la fricativa, cada una de las cuales tenía un grafema distinto. A partir del s. XIV, desde luego, se pierde esa distinción y se introduce una gran confusión gráfica, con cierta tendencia

al criterio etimológico, pero también a la absoluta arbitrariedad. Hay que dejar el uso de cada manuscrito o impreso, con sus confusiones, aunque vaya contra la etimología, y con sus vacilaciones en una misma palabra (*aver/haber*). Se puede prestar atención al uso de uno u otro signo en rima.

Sibilantes

En el caso de las sibilantes, la situación, en principio, no es muy compleja, pues sus grafemas responden a diferencias fonológicas. Las grafías *ç*, *c+e,i* / *z* representan respectivamente a la dentoalveolar africada sorda y sonora, que se distinguen perfectamente en la lengua antigua. Sólo a través de un largo proceso que se inicia en el s. XV y dura hasta mediados del XVII, irán perdiendo el rasgo distintivo de sonoridad y se irán fricativando. Algo muy semejante ocurre con las grafías *x* / *g+e,i, j*, correspondientes a la prepalatal fricativa sorda y sonora, que igualmente se ensordecerán y evolucionarán hacia la velar. Lo mismo *ss-*, *s-*, *-s* / *-s-*, grafías de la sibilante apicoalveolar sorda y sonora, que irán ensordeciendo.

Las sibilantes, en consecuencia, pueden mantenerse tal como aparecen en el texto, pues sus grafemas son portadores de distinción fonológica. Habría, pues, que dejar los dobles, que se producen por vacilación (*deçir/dezir*, *dixol/dijo*) o por trueque de sibilantes (*quijada/quessada*, *tiseraltijera*, *celogial/celosía*, *suzio/çuzio*), pues no se trata de errores, sino que son peculiaridades, opciones de uso derivadas de la confusión reinante.

Tampoco es conveniente tocar la grafía *s* donde hoy utilizamos *x*, o viceversa, pues también podríamos arrastrar usos permitidos en la época. Sería incorrecto modificar, por ejemplo, *xastre* por *sastre* (Pero Tafur, *Andanças y viajes*, p. 192: "las calles e casas de los armeros es una singular cosa de ver, e asimesmo asteros e silleros e xastres"), ya que es pronunciación arábica, que en determinados lugares afectó a palabras latinas que comenzaban por *s-*, como esta nuestra (del lat. *sacer*, *sartorius*). Como tal variante antigua, aún la registra Juan de Valdés, aunque prefiera la forma moderna [Valdés, 1990:147].

Problema especial puede plantear la grafía σ sigma, que en los siglos XV y XVI pudo utilizarse tanto para *s* como para *z* (por

ejemplo, en el *Cancionero de Baena*). Habrá que distinguir y transcribir unas veces *s* y otras *z*.

Grupos consonánticos y otras grafías

Sí se acostumbra a reducir a simples las consonantes dobles iniciales sin valor fonológico: *ff-*, *rr-*, *ss-* > *f-*, *r-*, *s-*. Suelen en cambio mantenerse como cultismos gráficos grupos cultos como: *sancto*, *damno*; e incluso grupos no etimológicos, como: *colupna*, *solepne*. Igualmente se tiende a mantener los alógrafos connotativos *th*, *ph*, *ch* (*theatro*, *philosophía*, *charidad*), que revelan latinismo gráfico. También suelen mantenerse como grupos cultos *qua-*, *quo-*, *qüe-* (*quando*, *qüestión*); en la Edad Media es la grafía predominante en situación inicial tónica (así en Nebrija; en Encina alternan *qual* con *cuatro*, *cuaresma*). En el caso de *g/gu*, se mantienen dobles como *galardón/gualardón*. La grafía *ç* se mantiene ante *a*, *o*, *u*; ante *e*, *i* se considera redundante y hay cierta tendencia a eliminarla en favor de la simple *c*:- *çibdad*>*cibdad*.

Es práctica generalizada mantener situaciones lingüísticas que suelen aparecer en el texto de manera vacilante, como la alternancia *ç/sc* (*pareçer/paresçer*), la *s*-líquida inicial (con o sin vocal protética: *spíritulespíritu*), o la alternancia *-dl/-t*, *-ndl/-nt* en posición final (*edat/edad*, *grant/grand*), que puede representar un fenómeno de ensordecimiento. Las grafías *nn*, *ni*, que aparecen en los textos medievales para la palatal nasal, se transcriben por *ñ* (*annos*>*años*, *senior*>*señor*) (cuidando de no arrastrar formas como *senor*, que se documenta como vocablo del habla pastoril). La doble *ll-*, aparte el grafema de la palatal, puede representar cultismo (*illustre*) o ser índice de palatalización en posición final (*mill*, *umill*), por lo cual es aconsejable mantenerla. Es frecuente en la lengua antigua (hoy vulgar) la forma *muncho*, junto a *mucho*, que presenta extensión de la nasalización inicial, por lo que es aconsejable mantenerla.

Los nombres propios y los gentilicios, con grafías extrañas muchas veces, tienden a dejarse como los presenta el texto.

Abreviaturas

Respecto de las abreviaturas, el editor se siente en la obligación de resolverlas para una mayor inteligibilidad del texto. Mediante el empleo de la letra cursiva o del paréntesis pueden marcarse las letras desarrolladas, aunque es ya práctica muy común no hacer ningún tipo de indicación, a no ser en una edición diplomática:

\bar{q} = *que* q[ue] que
 $\bar{d}s$ = *dios* d[io]s dios
 $\bar{q}ebra$ = *quiebran* q[ui]ebra[n] quiebran
 $\bar{p}uado$ = *privado* p[ri]vado privado

La abreviatura $\bar{x}po$, $\bar{x}piano$, procedente de grafía griega, suele transcribirse por la forma latina *Christo*, *christiano*.

La grafía $\bar{c}omo$, con lineta sobrepuesta, según decía Juan de Valdés, es adorno de la escritura, no abreviatura, por lo que no hay que transcribir *commo*.

Una cierta vacilación se produce al desarrollar la nasal ante bilabial, que unas veces se interpreta como *m* y otras como *n*, según sea lo más corriente en el uso del copista. El signo tironiano τ se desarrolla en *e* o en *et*, también conforme al uso del copista. En las ediciones diplomáticas o paleográficas, unas veces se reproduce el signo tironiano y otras se emplea $\&$, signo ya utilizado en copias medievales para la conjunción *et* latina.

7.2.2. Colorido lingüístico

El colorido lingüístico del texto también plantea problemas al editor, sobre todo en las obras más antiguas. Cuando un autor reproduce intencionadamente formas dialectales, hablas particulares o jergas lingüísticas, es evidente que hay que mantenerlas en la edición de la obra. El habla pastoril (el llamado ‘sayagués’) o el habla de negro, que aparecen en tantas piezas dramáticas desde Juan del Encina a Lope de Vega, lógicamente ha de transcribirse conforme a sus convencionalismos en las ediciones de las obras teatrales de esa época.

La situación cambia cuando ese colorido lingüístico, como ocurre en muchas obras medievales, puede haber sido introducido por el copista. Como decíamos, éste tiende a ser poco escrupuloso con los aspectos formales del texto, por lo que no tiene ningún empacho en reducir el texto que transcribe a los usos lingüísticos del momento y del lugar en que vive. Ante ese tipo de situaciones, el editor moderno tendrá que calibrar con buen juicio la opción que debe tomar en cada caso.

El manuscrito *S* del *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, por ejemplo, presenta rasgos leoneses que introduciría seguramente un copista salmantino. Con buen criterio, A. Bleuca conserva en su edición las formas y grafías del manuscrito *S*, pero elimina los que han venido considerándose leonesismos.

Del *Libro de Alexandre* hay un códice con abundantes leonesismos y otro con dialectalismos riojanos y aragoneses, códices que atribuyen la obra respectivamente a Juan Lorenzo de Astorga y a Gonzalo de Berceo. El decidir aquí la autoría de la obra será determinante para el editor, que tendrá que inclinarse, en consecuencia, por unas u otras variantes lingüísticas (En este caso, hay que decir, no obstante, que es opinión generalizada entender que ambos nombres no son sino los de los copistas de los respectivos códices).

Los aragonesismos en muchas obras del siglo XV, como ha estudiado Pascual [1988], nos plantean dudas sobre si se trata de la apertura hacia el catalanismo y aragonesismo que muestran escritores como Enrique de Villena, Santillana, Mena, Pérez de Guzmán, Alfonso de la Torre, etc., o son rasgos de autoafirmación lingüística ante la progresiva desaparición del aragonés en el siglo XV.

En el caso de *La Celestina*, se ha optado por la *Tragicomedia* de Zaragoza, 1507, para elegir entre variantes adiaforas, pues ocupa lugar privilegiado en el estema. Sin embargo, su grafía está llena de 'excentricidades', conviviendo arbitrariamente cultismos con dialectalismos: *presentia*, *corruptión*, *necessidad*, *scala* // *dixiesse*, *cojendo*, *lamavan*, *allinde*, *çuzio*, *siervicio*. Esa grafía estaría muy lejos del toledano Fernando de Rojas, y tendría mucho de aragonés. Si adoptáramos este texto como texto de base, habría que corregir parte de su grafía, pero cuidando de no arrastrar cultismos o arcaísmos deliberados, quizá algún dialectalismo (en el habla de algún personaje), ni usos gráficos muy

extendidos, como *çurujuano*, *licor / licuor*. De manera semejante, habría que eliminar las grafías catalanizantes del manuscrito *PN6* del *Laberinto de Fortuna*, por el que se suele editar el texto.

7.2.3. *Imprenta y grafía*

En tiempos de la imprenta manual, era habitual que la grafía de los libros fuera cosa de los impresores, que, como vimos, no solían manejar los originales del autor sino copias preparadas para la impresión por formas. Los impresores tendían a regularizar y uniformar todo en su aspecto externo y visible, tendían a la uniformidad gráfica, normalmente con criterio conservador, regularizándola más por criterio etimológico, culto y latinizante, que por criterio fonetista. En los primeros años, además, había marcada tendencia a seguir los usos de escritura de la tradición medieval, de la escritura gótica libraria.

En el Siglo de Oro, eran los propios talleres de imprenta los que fijaban los usos gráficos, como se desprende del conocido testimonio de Cristóbal Suárez de Figueroa, en su *Plaza universal de todas las ciencias y artes* (Madrid, 1615): “Quanto a la ortografía castellana, se hallan diferentes opiniones, particularmente sobre las letras vocales y consonantes, mas comúnmente se sigue la de las imprentas de Madrid, como entre otras la de Luis Sánchez, donde assiste por corrector Gonçalo de Ayala, sujeto no menos culto que ingenioso”. Años atrás, en 1493, Gonzalo García de Santamaría elogiaba al impresor Pablo Hurus, con quien había publicado sus *Epístolas y Evangelios*, y encarecía la “corrección” de sus publicaciones “assí de ortografía como de puntos, lo qual, aunque en romance muchos necios no estimen, no debe ya por eso ser desestimado, ca la ortografía y puntuación no daña al necio y aprovecha al entendido”.

Como se ha advertido, la mayoría de los escritores presentan en sus autógrafos gran vacilación gráfica, lo que puede interpretarse como una despreocupación por la grafía, pero en realidad era la misma vacilación que dominaba el sistema lingüístico de la época, no sometido a norma gráfica alguna. De todos modos, sí hubo escritores que manifestaron preocupación por la grafía, como por ejemplo Juan del Encina, interesado en mantener sus dialectalismos, o Fernando de Herrera, con sus usos

gráficos peculiares (*i, j* sin punto, acento grave, tilde por *n*, etc.). También Cristóbal de Virués fue de los autores que impuso su ortografía a la imprenta, según se indica al frente de *La gran Semíramis*, al comienzo de sus *Obras trágicas y líricas* (Madrid, Alonso Martín, 1609): “La ortografía que lleva este libro se puso a persuasión del autor dél, y no como en la imprenta se usa”. Y por supuesto hubo diversos intentos de reforma ortográfica desde Nebrija, siempre conducidos por el criterio fonético: Alejo Vane-gas, *Tratado de Orthographia* (1531); Juan López de Velasco, *Orthographia y pronunciación castellana* (1582, dirigida a Felipe II); Mateo Alemán, *Ortografía de la lengua castellana* (1608).

Aunque la imprenta tuviera un papel importante en la normalización gráfica y gramatical de las lenguas modernas, no dejó de haber diferencias y tensión entre la lengua de partida del texto y la impuesta por los impresores. De los agentes que intervienen en la presentación lingüística del texto (el autor, el corrector, el tipógrafo y el componedor), el corrector es el que lo hace de una manera más decidida, sobre todo en la grafía: coloca signos para-grafemáticos, separa palabras, altera grupos o elimina dialectalismos (como, por ejemplo, hace en Nápoles Hernando Merino al editar suelta la comedia *Aquilana* de Torres Naharro; o a más amplia escala, el romano Sebastiano Manilio, que en la imprenta veneciana elimina latinismos y rasgos septentrionales en favor de una nivelación toscana)

De todos modos, son muy complejas las relaciones entre proceso tipográfico y presentación lingüística. Poco podemos precisar, cuando nos falta (como en la mayoría de los casos) el original del autor e incluso el original de imprenta, que revelaría enmiendas introducidas ya en el proceso tipográfico. En la relación de “yerros de edición”, no es posible saber si los señalados son debidos a errores del componedor sobre el original del autor (o de imprenta) o enmiendas del corrector sobre usos lingüísticos introducidos por el componedor. Para intentar aclarar esas complejas relaciones, como advierte Conor Fahy [1988], habría que llevar a cabo diversas indagaciones: sobre la actividad de los correctores, sobre la correspondencia entre el original entregado a la imprenta y el resultado lingüístico de ésta, sobre la lengua de las obras impresas en ciudades distintas de la del autor, sobre la relación lingüística entre la primera edición y las sucesivas, sobre la presentación lingüística de obras salidas en un mismo tiempo del

mismo taller tipográfico o sobre la personalidad de los componedores de los talleres tipográficos.

El componedor del texto impreso, como dijimos, puede incurrir en el mismo tipo de errores que el copista de un manuscrito. Ante la situación peculiar que se presentaba al tratar de justificar el margen derecho de la página, las soluciones eran: aumentar el número o el espesor de los espacios en blanco entre dos a más palabras de la línea, utilizar tantas abreviaturas como fuera necesario, o intervenir sobre la grafía en determinados aspectos, por ejemplo, en la geminación de consonantes o en recurrir a recargados grupos consonánticos, o en el uso o eliminación de la elisión vocálica. Esos fenómenos gráficos, alógrafos o variantes lingüísticas, pueden responder, pues, a un recurso de imprenta.

El criterio editorial que se fundamenta en el respeto de la grafía antigua y la teoría del *copy-text* presupone una situación de amplia unidad lingüística [Fahy, 1988]. Esa no se daba en la Italia del Renacimiento, donde la dialéctica entre los agentes de la edición es evidente. Sí se daba en Inglaterra, donde pudo desarrollarse aquel criterio. Está por demostrarse la diversidad en España, donde parece fuerte la unidad en los siglos XVI y XVII. Las divergencias pudieron ser introducidas por impresores extranjeros, por correctores ultracultos, por cajistas dialectales, etc.

7.2.4. Modernización gráfica

Ante la grafía del texto, las posibilidades de actuación y, de hecho, la práctica de los editores, vienen siendo muy amplias y diversas, pues van desde el criterio más conservador de absoluta fidelidad al texto hasta el más innovador de la completa y radical modernización del mismo.

Si hacemos una pequeña historia de esta práctica en nuestra moderna tradición editora, nos encontramos con una sorprendente alternancia de criterios. En las ediciones del siglo XIX y principios del XX vemos que en general domina el criterio paleográfico. Florencio Janer, al editar en la *Biblioteca de Autores Españoles* a los poetas anteriores al siglo XV, desecha la idea de modernizar “el lenguaje y la ortografía... haciendo así fácil la comprensión y amena la lectura a los poco o nada respetuosos

con lo que nos legaron las pasadas edades”. Se propone “fijar los textos, reproducir fidelísima y gráficamente los códices” como trabajo necesario y útil para los estudios literarios. Necesario porque así lo era rectificar las anteriores ediciones. Útil porque “el conocimiento fidelísimo de los códices evita suposiciones filológicas infundadas”. Aduciendo como ejemplos los de la Real Academia Española con el *Fuero Juzgo* o el del paleógrafo Andrés Merino, dice adoptar un rígido criterio paleográfico (una edición “puramente crítica y de restauración paleográfica”), del que sólo se aparta en la separación de palabras y en escribir con mayúscula los nombres propios.

José Amador de los Ríos, al editar en 1852 las obras del Marqués de Santillana, con una de las dificultades que dice encontrarse es la diferente grafía que presentan los distintos códices que las han transmitido. Por eso siente la necesidad de unificar la variedad gráfica de los códices y de establecer una regla: “la variedad, casi fabulosa, que presentaban en la manera de escribir las palabras, nos mostró desde luego la imperiosa necesidad de adoptar una regla, cuya constante aplicación produjese cierta regularidad y armonía, conservando al propio tiempo los caracteres distintivos de la lengua del siglo XV” (p. CLVIII). El procedimiento que aplica y que hoy consideraríamos poco riguroso, es el de la elección basada en la frecuencia, optando por las formas que aparecen más veces registradas en los códices: “Los códices coetáneos del autor nos abrieron, pues, el camino para llegar a este fin, deduciendo la regla general del mayor número de ejemplos que cada palabra ofrecía y obteniendo como consecuencia de tan penosa tarea una ortografía racional, capaz de mantener en toda su pureza la dicción del marqués de Santillana” (p. CLVIII). De ese modo, según dice, huye tanto del excesivo apego a la copia medieval como del prurito de la modernización en aras del pulimiento de la lengua: “huyendo cuidadosamente del punible abandono de los que se han limitado a reproducir sin criterio alguno las viciosas copias de la edad media y apartándonos de la costumbre, todavía más funesta, de *polir el lenguaje*, tan admitida entre los eruditos del siglo XVI” (p. CLVIII).

Ramón Menéndez Pidal y la Escuela de Filología Española, en general, eran partidarios de presentar dos tipos de edición de la obra medieval, una diplomática y otra crítica. La primera es rigurosamente paleográfica (conservando abreviaturas y signos

como la sigma o la *s* alta). En la edición crítica (aparte de las enmiendas sustantivas que Menéndez Pidal suele introducir en el texto, derivadas muchas veces del estudio y determinación de la lengua del autor), las modificaciones son escasas, como, por ejemplo, podemos observar en el *Roncesvalles*: regulariza el uso de la *i*, *j*, *y* y de la *v*, *u*; introduce acentuación y puntuación; separa palabras (reconstruye muchas de ellas, así como la rima); en este caso, elimina las grafías navarro aragonesas, debidas a colorido lingüístico del copista (*eylla*>*ella*, *cauayllo*>*cavallo*, *muychos*>*muchos*).

A. García Solalinde, en su edición de la *General Estoria*, se basa en un único manuscrito, el *A*, el buen manuscrito, en cierto modo en la línea de Bédier. Reproduce sus grafías con riguroso planteamiento paleográfico (incluso *u*, *v*); moderniza la puntuación e introduce signos de admiración e interrogación; coloca en cursiva el desarrollo de las abreviaturas. Advierte y deja bien claro que no es una edición crítica, aunque sigue el criterio estático de Dom Quentin.

En las ediciones de obras teatrales del Siglo de Oro, que promueve Menéndez Pidal desde la Junta para la Ampliación de Estudios, en la colección Teatro Antiguo Español, rige también el criterio paleográfico y conservador. Así en la edición de *La serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara, hecha por él mismo y María Goyri, o en la de *Cada cual lo que le toca*, de Rojas Zorrilla, realizada por Américo Castro (1917). Mantiene la grafía del manuscrito o del impreso conservado, y ni siquiera corrigen los rasgos que podrían deberse a colorido lingüístico (rasgos andaluces del copista: *arcaide*, *açeçino* /*alcalde*, *asesino*), ni los que tienen por vulgarismos: *pidía*, *impidir*, *despidir*. Prácticamente sólo se añade puntuación, acentuación y mayúsculas, todo lo demás se mantiene (ausencia o ultracorrección de *h-*, *b/v*, *u/v*, *ij*, etc.). Las ediciones escolares, en cambio, sí se modernizan. Así las de la Biblioteca Literaria del Estudiante, dirigida también por Menéndez Pidal desde la Junta (destinada a recoger “en treinta tomitos las obras cuyo conocimiento nos parece más esencial o más conveniente en los primeros años de la enseñanza... que el estudiante debe frecuentar en el comienzo de sus estudios para adquirir los fundamentos de su cultura tradicional hispánica”), en la que se publica, por ejemplo, *Teatro anterior a Lope de Vega*, por J. R. Lomba y Pedraja (1924).

Hoy el criterio de modernización o de conservación gráfica del texto es cuestión debatida entre filólogos, especialmente por lo que se refiere a los textos del Siglo de Oro. Los editores de textos medievales suelen adoptar un criterio más conservador y respetuoso con la grafía del texto. Los editores de obras del Siglo de Oro, en cambio, tienden a regularizar y modernizar el texto, justificándolo con argumentos como el de la mejor legibilidad del texto o el del desinterés de los autores por la grafía.

Para J. A. Pascual [1993], el punto de partida de una edición científica no puede ser la decisión de conservar o modernizar el texto, sino el de jerarquizar los hechos gráficos que aparecen en él y seleccionarlos según unos determinados criterios. Tales criterios son lógicamente cambiantes según las necesidades y objetivos que se plantee el filólogo. Un razonable conservadurismo o una razonable modernización son perfectamente aceptables, siempre que se expliquen previamente los criterios adoptados y, siquiera de un modo aproximado, se traten de reflejar los usos de escritura de la época, y desde luego no se arrastren en la modernización palabras o giros que son particularismos lingüísticos del autor (arcaísmos, cultismos, dialectalismos) o sencillamente formas que ignore el editor pero que son de absoluta propiedad lingüística.

En defensa del criterio modernizador se ha invocado con frecuencia el papel que desempeñaba la imprenta respecto de la grafía en el Siglo de Oro. Los no escasos autógrafos conservados de Lope, Quevedo, Calderón revelan que no tenían un sistema ortográfico uniforme. Eran los cajistas e impresores los que regularizaban, y los autores por lo general aceptaban (aunque había otros que no lo hacían). En consecuencia, si dejamos el texto como está, corremos el riesgo de estar dejando el texto del cajista y no el del autor. Pero, incluso entonces, se trataría de una grafía regularizada y aceptada. La que sí habría que aceptar es la grafía de la *princeps*, porque es la más próxima a lo consentido por el autor.

Establecer los límites de la modernización del texto resulta siempre complejo y discutible. Puede defenderse la modernización de las grafías sin repercusión fonológica (*u/v, i/j/y*), en lo que prácticamente todo el mundo está de acuerdo. Sin embargo, surgen las discrepancias con otros fenómenos lingüísticos, como la evolución de las sibilantes o el ensordecimiento de sonoras.

Si estos son procesos que van del siglo XIV a mediados del XVII, parece prudente conservar la grafía en que se proyectan, aunque sea vacilante y confusa. Algo parecido ocurre con la alternancia *b/v* y con la *h* -: tienen un uso gráfico anárquico, pero también hoy, por lo que alterarlo sería sustituir un desorden por otro. En cuanto a los llamados grupos cultos, si como tales los consideramos en el siglo XV, por qué ya no en el XVII: *orthographía, philosophía*.

En definitiva, creemos que una edición crítica debe ser respetuosa con la lengua antigua y debe tener una presentación gráfica que responda a los usos comunes de la época de la obra que se edita, con sus confusiones o no. Entendemos que debería conservar mayoritariamente sus grafemas, unificando sólo aquellos que no tienen valor fonológico ni son portadores de ningún valor connotativo. Se unificarían, por tanto, *u/v, i/j/y*, las consonantes geminadas sin valor fonológico, algún grupo consonántico no connotado y poco más. Dado su vacilante uso desde Nebrija, se unificaría en ocasiones la grafía *qu* por *c* (aunque se respetaría cuando fuese claro su valor culto). Se mantendría *ç* ante *e, i* a pesar de que resulte redundante, pues el no hacerlo impondría rotundamente su transformación en fricativa. Debería considerar las variantes de lengua y se decidiría por la enmienda en aquellos casos que la variante se impusiera por decisivas razones de historia de la lengua o de métrica. De modo semejante, se tendrían en cuenta las variantes conscientes de imprenta y se eliminarían las detectadas con seguridad. Se eliminaría también el colorido lingüístico gráfico en aquellos casos que fuera una clara superposición. Todo quedaría debidamente explicado en los criterios de edición.

De todos modos, sean las que fueren las modificaciones introducidas, el editor debe actuar con cautela y, por supuesto, explicar siempre, en una advertencia al frente de su trabajo, los criterios adoptados. Conviene evitar las intervenciones innecesarias, con el fin de no crear mayor confusión, pero, asumiendo el papel de hermeneuta, sí hay la obligación de intervenir y de tratar de acercar en su mayor grado de autenticidad el texto al receptor. En ese sentido, lo hasta aquí expuesto es claro que sería el criterio para una edición crítica. Las ediciones destinadas a colecciones comerciales, más o menos divulgativas, tendrían diversos niveles según las exigencias de la colección, desde el mayor respeto a la

lengua antigua y la conservación de su grafía a la completa modernización (o incluso a la versión modernizada).

7.3. División de palabras, acentuación, puntuación

En la separación de palabras, los usos de la lengua antigua también difieren apreciablemente de los de la moderna, sobre todo, porque entonces se empleaba más intensamente la elisión vocálica y la apócope. Los editores modernos generalmente se atienen en este punto a las normas modernas, aunque respetan algún uso característico ocasionado por los mencionados fenómenos, como las aglutinaciones de preposiciones con artículos y pronombres.

En la lengua antigua, tienen tendencia a contraerse, por su brevedad y carácter átono, las preposiciones, artículos, pronombres y partículas semejantes [Morreale, 1977]. La preposición más proclive a la contracción con el elemento gramatical siguiente es *de*, especialmente con pronombres y artículos (*dellos, desto, duna, dotro*), más rara es la contracción con sustantivos y verbos (*damor, doro, daver*). En la lengua antigua, también llegan a contraerse otras preposiciones, como *ante, cabe, sobre*, etc., aunque en este caso, podemos dudar a veces si se trata de contracción o de apócope de la vocal final. El editor suele mantener esas contracciones, sin restituir la vocal perdida, y habitualmente utiliza el apóstrofo para marcar la elisión vocálica (*d'amor, d'una, sobr'ellos*), excepto en casos de uso muy repetido y prácticamente normalizados (*deste, della, dellos*).

Suelen también unirse en las ediciones modernas los pronombres enclíticos, que tendían a separarse en lo antiguo (*fazerle, fazervos*). De forma separada solían escribirse los compuestos (*mayor domo, quatro mil, ocho cientos*), al igual que algunos adverbios, como *entre tanto, toda vía* ('siempre'), o conjunciones, como *aun que, por que*, usos éstos que convendría respetar en la edición moderna para evitar confusiones funcionales y de sentido.

Respecto de la acentuación, lo habitual, para los textos que van de la Edad Media hasta prácticamente mediados del siglo XX, es que apliquemos las normas modernas de acentuación a la hora de editarlos. Lógicamente la decisión interpretativa es

más radical cuando decidimos acentuar gráficamente los textos antiguos, puesto que, como ha dicho Margherita Morreale, introducimos unos signos que el castellano, y en general las lenguas medievales, no empleaban para fines prosódicos o diacríticos [Morreale, 1977].

El aplicar las reglas modernas crea algunas perturbaciones, por ejemplo, ante dobles grafías como *Jherusalen* (que editaríamos acentuándola: *Jherusalén*), pero también aparece *Jherusalem* (que ya no podríamos acentuar); *mio amigo* (puesto que el posesivo tenía pronunciación aguda), pero *mía es fortaleza*.

Se coloca tilde en las personas tú, él y ellos del imperfecto y condicional de la segunda y tercera conjugación, que eran agudas (frente a las personas nosotros, vosotros que tienen formas llanas): *teniés, tenié, tenién*.

Muchas veces es recomendable el uso de la tilde para evitar anfibologías (aunque ni siquiera en la lengua moderna ocurre siempre): *óy* imperativo de *oír* y *oy* adverbio, *só* del verbo *seer* y *so* adjetivo posesivo y preposición.

También para la puntuación lo corriente es adoptar el sistema moderno, aunque tanto la escritura manuscrita de la Edad Media como luego la imprenta difundieron algunos usos particulares, que no parece llegaron a alcanzar general aceptación.

Algunas normas relativas a la puntuación y a las pausas que circularon durante la Edad Media, y que llegaron hasta don Enrique de Villena, han sido examinadas por Carla de Nigris [1984] y también por José Manuel Blecua [1984]. San Isidoro, en sus *Etimologías*, I, xx, indica que existen tres tipos de pausas con relación al *sensus* y a la *sententia*: la primera es la *subdistinctio* (o *comma*), que se realiza cuando el sentido del discurso no se ha completado y todavía se necesita respirar; la segunda es la *media distinctio* (o *colon*), que se adopta cuando la sentencia tiene ya un sentido, pero es susceptible de mayor desarrollo; la tercera es la *distinctio* (o *periodus*), que corresponde al final de la sentencia. Cada una de esas pausas va marcada con un signo gráfico distinto: la *subdistinctio* con un punto abajo, la *media distinctio* con un punto colocado a mitad de la letra y la *distinctio* con un punto arriba.

La distinción tripartita de las pausas será comúnmente aceptada y repetida por los gramáticos y preceptistas medievales, de Diomedes a Juan de Pastrana. Los signos gráficos para indicarlas, en cambio, sufrirán alguna modificación, como la de utilizar el

punto y coma, con ésta hacia arriba o hacia abajo, según se trate de *subdistinctio* o de *media distinctio*. Don Enrique de Villena, por su parte, expone, en el proemio a su traducción de la *Eneida*, un detallado sistema, que sin embargo no sabemos que tuviera gran resonancia, aunque R. Santiago [2003] ha hecho ver la pertinencia de la puntuación en los manuscritos más próximos al autor:

Y por quanto los romançistas leedores, que de puntuación y pausas non son ynformados [...], non sabrían pausar ni en la pausa açentuar como conviene, puse: a do se suspende la razón, suspensivo tal: [*falta el signo*]; ho donde ha complida sentençia o entendimiento final, punto final, tal : .; y adonde se faze alguna pregunta ho interrogaçión, atal : ?; y adonde conviene la pronunçiaçión departyr, ho letra por sí profèrir, siquiere la boz corriente detener, punto detentivo de raya, tal: /; y donde fenesçe la razón, que non ha menester más de añadir, syn de nuevo escomençar faziendo allí periodo, punto periodal, tal: ::; y donde taja la razón ho paresçe menguada, punto preçesional, desta guisa: ./.

7.4. Signos especiales y presentación gráfico-espacial del texto

En la presentación del texto, también se emplean algunos signos diacríticos especiales, con los que se vienen a indicar algunas de las intervenciones del editor en el texto. No hay unanimidad en cuanto a su uso y, en general, difieren bastante de los filólogos clásicos a los románicos. Los principales son:

< > paréntesis angulares: los utilizan los filólogos clásicos para indicar adiciones de letras, sílabas o palabras, con el fin de llenar lagunas conjeturales;

[] paréntesis cuadrados o corchetes: los emplean los romanistas para los referidos casos de adiciones al texto; a veces se utiliza en filología clásica para señalar lagunas de texto producidas por daño mecánico (letras o palabras manchadas, dañadas o ilegibles).

Se suele utilizar letra cursiva (o paréntesis redondos, si no se usan para ninguna otra función) para indicar el desarrollo de las abreviaturas. Un asterisco o *crux* (†), colocado antes y después,

señala aquellos lugares que no ha sido posible restaurar por conjetura. Se suele emplear un punto por cada letra que resulta ilegible (en el verso, tres por cada sílaba), y una línea de puntos, entre corchetes [...], para indicar una amplia laguna en el texto.

El empleo de estos signos es más recomendable cuando se trata de un solo testimonio. En las ediciones de obras vulgares, con el fin de no perturbar demasiado la lectura, se extiende cada vez más la práctica de prescindir de todos estos signos, siempre que se explique bien en nota.

Conforme a su género o a determinadas características internas, el editor adopta para la obra una forma de presentación más o menos convencional. Pero muchas veces no responde a la forma original con que la transmiten los testimonios antiguos. Como advierte A. Blecua, la mayoría de los epígrafes de obras medievales no suele ser original, como ocurre con los del *Libro de buen amor*, y todavía es más grave mantener unas divisiones que el autor no quiso establecer, como puede ser el caso del *Lazarillo de Tormes*, probablemente compuesto como una carta sin solución de continuidad [1983:143].

Por lo que respecta a los textos dramáticos, que desde el pasado siglo han tendido a editarse con toda suerte de arbitrarios añadidos y divisiones, ajenos al texto originario, urge volver a criterios más respetuosos con éste. En ese sentido, hay que decir que no debe incluirse ningún tipo de acotaciones, ni división en escenas ni cuadros, que no vengan en el texto.

Sin embargo, para una mejor orientación del lector, pueden utilizarse algunas convenciones gráficas que, sin alterar el original resulten significativas. Así, por ejemplo, para indicar, la intervención y alternancia de los personajes en el diálogo, al comienzo de éste debe aparecer el nombre de aquéllos y, si en el original —como es corriente en los textos de los siglos XVI y XVII— aparece abreviado, es conveniente desarrollarlo y presentarlo completo: *Pedruelo*, *Guzmán*, *Jacinto*. Para indicar el cambio de dirección del discurso de un personaje, puede utilizarse un guión largo (—). Los apartes también suelen señalizarse, mediante una indicación al margen, al comienzo de la intervención del personaje que lo realiza, entre paréntesis o entre corchetes: [*Aparte*]. Una forma gráfica de indicar la sucesión de escenas (determinadas por las entradas de nuevos personajes), sin alterar el texto original, es la de ampliar el espacio interlineal al final de cada una de ellas. Si la obra dramática está

escrita en verso, hay que respetar esa forma de escritura, de manera que hay que presentar el texto dividido en estrofas, sangrando el comienzo de cada una, y alinear los versos y los medios versos (que cierran o comienzan la intervención de un personaje), numerándolos de cinco en cinco.

Cuando se trata de editar obras poéticas lógicamente es preciso también poner de manifiesto su estructura métrica, esto es alinear sus versos y reagruparlos en estrofas, aunque la escritura de la época del texto refleje usos gráficos e icónicos no exactamente idénticos a los nuestros.

Juan del Encina, en su *Arte de poesía castellana*, breve pero importante documento sobre la poética de finales de la Edad Media, nos ofrece interesantes consideraciones acerca de la forma de transcripción —e incluso lectura— de aquella poesía, como la separación de versos por renglón, de semiestrofas por pausa (que equivaldría a nuestro punto y coma o punto) y de coplas por una pausa mayor, un punto:

Dévense escrevir las coplas de manera que cada pie vaya en su renglón, ora sea de arte real ora de arte mayor, ora sea de pie quebrado ora de entero. Y si en la copla huviere dos versos [el concepto de verso equivale más o menos al de semiestrofa], assí como si es de siete y los cuatro pies son un verso y los tres otro, o si es de ocho y los cuatro son un verso y los otros cuatro otro [...], siempre entre verso y verso se ponga coma, que son dos puntos uno sobre otro, y en fin de la copla hase de poner colum, que es un punto solo. Y en los nombres propios que no son muy conocidos o en las palabras que pueden tener dos acentos, devemos poner sobre la vocal adonde se haze el acento luengo un ápice, que es un rasguito como el de la *i*, assí como en *ámo* quando yo amo, y *amó* quando otro amó. Y hanse de leer de manera que entre pie y pie se pare un poquito sin cobrar aliento, y entre verso y verso parar un poquito más, y entre copla y copla un poco más para tomar aliento.

También respecto de la escritura del teatro, aunque no lo haga explícito en ningún escrito teórico, Encina se muestra innovador, primero, al incorporar de manera independiente sus piezas dramáticas al *Cancionero* de 1496 y, luego, al presentarlas bajo una forma escrita no habitual hasta entonces. Esa escritura teatral

consiste simplemente en la clara distinción gráfica del texto primario del secundario, esto es, el del parlamento de los personajes del de las rúbricas y acotaciones. En la rúbrica inicial queda también expuesto el elenco de personajes y a lo largo del texto las intervenciones de éstos quedan perfectamente señaladas al margen, normalmente mediante las abreviaturas de sus respectivos nombres. Esta forma de escritura la mantendrán los impresos teatrales del Siglo de Oro.

APARATO CRÍTICO Y ANOTACIÓN DEL TEXTO

8.1. El aparato crítico del texto

La presentación del texto de la edición se completa con el aparato crítico. Éste viene constituido por la relación de las variantes de lecciones no acogidas en el texto y, si fuera preciso, por las explicaciones en nota que el editor tenga que dar de la selección o conjeturas acerca de algunas de éstas.

En el aparato crítico van registradas todas las variantes sustanciales que arrojan los testimonios, en tanto que las variantes formales (gráficas y lingüísticas), debido a su mayor número, suelen ir recogidas en apéndice al final de la edición. Es conveniente además, como dijimos, que en la presentación introductoria se dé cuenta de la grafía del texto y de sus peculiaridades lingüísticas.

Un aparato crítico bien ordenado y estructurado permite al lector conocer con facilidad los criterios seguidos y las elecciones efectuadas por el editor. Por eso, como es práctica habitual, va colocado a pie de página, ya que así pueden confrontarse con facilidad las lecciones incorporadas al texto y las desechadas. A veces se ha empleado, como hacían los copistas medievales, el sistema de la nota marginal, colocando aquellas variantes en los

márgenes del texto, lo que sin duda facilita más la lectura confrontada; sin embargo, la tipografía moderna hace prácticamente invariable ese sistema, de no ser un número de notas muy selecto y reducido.

8.1.1. *Aparato positivo y aparato negativo*

El aparato crítico puede ser positivo o negativo. Es un *aparato positivo* cuando en él se recogen no sólo las variantes rechazadas, sino también la lección acogida en el texto. Se transcribe primero ésta, repitiéndola y enmarcándola en un paréntesis cuadrado], y se dan las siglas de los testimonios que la presentan; a continuación, se van ofreciendo las variantes no acogidas y las siglas de sus respectivos testimonios, manuscritos o impresos.

Es un *aparato negativo* el que se limita a relacionar únicamente las variantes rechazadas con las siglas de los testimonios que las contienen (o simplemente la indicación de los subarquetipos).

Ejemplo de aparato positivo podría ser el siguiente de los vv. 41-44 del *Laberinto de Fortuna*, de Juan de Mena (lo rehago sobre el aparato de variantes que ofrece Maxim Kerkhof en su edición, Madrid, Castalia, 1995):

Ya, pues, derrama de tus nuevas fuentes
en mí tu subsidio, inmortal Apolo;
aspira en mi boca por que pueda sólo
virtudes e viçios narrar de potentes.

41. ya pues derrama] *BC3 GB1 LB2 MH1 ML2 MN6b NH5 PN5 SA5 SV2*; y pues ya d. *BM1*; ya pues que d. *CO1*; e ya pues desrrama *PN7*; por ende d. *MM1*; pues d. ya *HH1* // nuevas] *BC3 BM1 CO1 GB1 HH1 LB2 MH1 MN6b NH5 PN5 PN7 SA5 SV2*; nueras *ML2*; bienes *MM1* // fuentes] *BC3 BM1 CO1 GB1 HH1 LB2 MH1 MM1 MN6b NH5 PN5 PN7 SA5*; fuertes *ML2, SV2*

42. en mí tu] *BC3 PN7*; pirio *BM1*; pierio *GB1 HH1 MH1 ML2 NH5*; purio *CO1 MN6b PN5*; puerrio *MM1*; presto *SA5*; puro *SV2*

43. aspira] *CO1 GB1 MH1 ML2 PN7 SA5 SV2*; spira *BC3, LB2*; espira *BM1, MM1, MN6b, NH5, PN5*; ynspi-

ra *HH1* // por que] *BC3 BM1 LB2 NH5 PN7*; con que *CO1, HH1, MH1, ML2, MM1, SA5*; por do *GB1, MN6b, PN5, SV2*

44. potentes] *BC3 BM1 CO1 HH1 LB2 MH1 ML2 MM1 NH5 PN7 SA5 SV2*; prudentes *GB1, MN6b, PN5*

Ejemplo de aparato negativo es el que ofrece el propio M. Kerkhof en su edición:

41. ya pues] *BM1*: y pues ya, *CO1*: ya pues que, *PN7*: e ya pues; ya pues derrama] *HH1*: pues derrama ya, *MM1*: por ende derrama; derrama] *PN7*: desrama; nuevas] *ML2*: nueras, *MM1*: bienes; fuentes] *ML2, SV2*: fuertes

42. en mí tu] *BM1*: pirio, *GB1, HH1, MH1, ML2, NH5*: pierio, *CO1, MN6b, PN5*: purio, *MM1*: puerrio, *SA5*: presto, *SV2*: puro

43. aspira] *BC3, LB2*: spira, *BM1, MM1, MN6b, NH5, PN5*: espira, *HH1*: ynspira; por que] *CO1, HH1, MH1, ML2, MM1, SA5*: con que, *GB1, MN6b, PN5, SV2*: por do

44. potentes] *GB1, MN6b, PN5*: prudentes

Mucho más condensado y selectivo es aún el aparato negativo que presenta Jorge García López en su edición de la *Visión deleytable*, de Alfonso de la Torre:

12. e] y *L*

13. de] del *A*

20. esparzirlas] perseguirlas // e] y *L*

21. un fecho] fuesse *L* // un] *om. L*

22. que] *om. L* // conteniесе] que contuyese *L* // aquella *L*

23. E] y *L*

24. podían] se podía

29. e] y *L* // por] *om. L*

Como puede observarse, el aparato positivo es lógicamente más completo y, si cabe, más claro, sobre todo cuando son numerosos los testimonios y llega a resultar enojoso reconocer por exclusión aquéllos en que aparece la lección acogida. El aparato negativo, sin embargo, es mucho más sencillo y económico (ahorra espacio y deja más suelto el texto de la obra), por lo cual es también el que suelen elegir la mayoría de los editores.

De todos modos, lo que debe perseguirse es la mayor claridad y funcionalidad posible, por eso no son tampoco infrecuentes las soluciones mixtas, cuando el caso lo requiere. Si en el conjunto de los testimonios sólo uno o dos presentan la lección justa y todos los demás la equivocada, en el aparato podrá colocarse la lección justa seguida de las siglas de aquél o aquéllos testimonios, y a continuación la equivocada seguida de la indicación *los demás*, *así los demás* o simplemente la abreviatura *cet* (= *ceteri*, todos los demás).

8.1.2. Disposición del aparato

Según ha podido apreciarse también en los anteriores ejemplos, la relación de variantes se dispone conforme a la secuencia del texto, ordenadas aquéllas en series o grupos numerados según los versos o las líneas (ya se trate de verso o de prosa) y seguidas de la sigla de los testimonios que las presentan.

Cuando no resulte claro en el contexto a qué lección del verso o de la línea se refiere la variante reproducida en el aparato, podemos transcribirla acompañada de la palabra del texto que va delante o detrás de ella (que incluso puede abreviarse con su primera letra seguida de un punto: *d.* = *derrama*, en el ejemplo anterior). Lo que interesa, en definitiva, es que el aparato resulte lo más claro y útil posible.

Dentro de cada serie de variantes, después del número que remite al verso o a la línea, es aconsejable poner una coma o un punto y coma entre las variantes que se refieren a una misma lección del texto. Para separar entre sí las distintas variantes de una misma serie numérica, puede utilizarse bien un punto y coma, bien dos barras paralelas. El final de la serie puede cerrarse o no con un punto. Pueden adoptarse, en definitiva, diferentes sistemas, siempre que el que se adopte sea coherente y se mantenga a lo largo de todo el trabajo de edición.

Es aconsejable que el aparato crítico sea conciso y vaya directamente a dar cuenta de las variantes con las siglas de los testimonios. No debe contener apenas comentarios e informaciones accesorias. En casos de muy especial interés, podrán registrarse las conjeturas de editores precedentes o las dudas sobre la lección adoptada, aunque se recomienda que toda esta informa-

ción complementaria se coloque fuera del aparato crítico, tal vez en el aparato de notas explicativas. En todo caso, como aconseja Avalle [1974:124], se evitarán siempre las denuncias de errores o de conjeturas equivocadas de otros editores y, si se quieren poner de relieve las mejoras aportadas al propio texto, puede hacerse en la introducción o en un artículo aparte.

Sí deben recogerse, en cambio, las particularidades paleográficas de las lecciones y variantes: si están introducidas por mano distinta, si están tachadas, si es dudosa su lectura (por daño mecánico o por el propio *ductus*), etc. Para indicar estas particularidades se suelen emplear distintas abreviaturas y expresiones latinas: *add* (*addidit* [*secunda, tertia...manus*]), *del* (*deleuit...*), *lectio dubia*, *parum legitur una littera*, etc.

En el caso de las variantes de autor y de las tradiciones estratificadas, sería conveniente distinguirlas con toda claridad, para lo cual puede dividirse el aparato en distintas franjas. Estaríamos entonces ante un aparato *diacrónico*, como propuso llamarlo Caretti [1955], para distinguirlo del *sincrónico*, que carece de esa peculiaridad. Todavía, como recoge Stussi [1988] de la propuesta de Dante Isella, el aparato de variantes de autor podría dividirse en un aparato *genético* y otro *evolutivo*. El primero daría cuenta de las variantes anteriores al texto fijado y el segundo a las posibles variantes introducidas posteriormente.

8.2. Anotación del texto

8.2.1. *Las notas explicativas*

Una vez editado el texto luego de todas las operaciones hasta aquí reseñadas, debe ir acompañado de un suficiente aparato de notas. La anotación del texto es una operación muy necesaria y conveniente con vistas a su mejor presentación y, sobre todo, a su correcta comprensión. Por supuesto, debe ir acompañada del pertinente aparato de notas textuales, que ya hemos comentado. Pero ahora nos referimos a las notas explicativas, que aclaran muchos pasajes del texto, seguramente difíciles de entender en una primera lectura y por un lector no especialista. Nos referimos, pues, a lugares del texto que contienen alguna alusión de tipo cultural, histórica, filosófica, etc., que debe

ser comentada, o lugares que presentan una forma o un giro lingüístico que se desvía de los usos habituales de la lengua, por tratarse normalmente de la edición de una obra antigua.

En sentido estricto, una anotación ceñida a los puros intereses de la edición debería limitarse a recoger unos pocos datos, aunque no por ello fáciles ni sencillos. Debería, por ejemplo, dar cuenta de las fuentes que en ese determinado lugar cita el autor o –lo que complica más las cosas– maneja sin citar. De igual modo, debería recoger lugares paralelos que guarden relación con el texto, ya sean del propio autor ya de otros autores. Todo ello, porque puede ser útil además con vistas a la fijación del texto crítico.

En estos pasajes del prólogo del *Lazarillo de Tormes*, por ejemplo, sería preciso anotar, como hacen los editores modernos, las citas de fuentes explícitas y también las referencias a las implícitas:

Y a este propósito dice Plinio que no hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena¹; mayormente que los gustos no son todos unos, mas lo que uno no come, otro se pierde por ello² [...] muy pocos escribirían para uno solo, pues no se hace sin trabajo, y quieren, ya que lo pasan, ser recompensados, no con dineros, mas con que vean y lean sus obras y, si hay de qué, se las alaben. Y a este propósito dice Tulio: ‘La honra cría las artes’³.

1. Es sentencia que Plinio el Mozo, *Epístolas*, III, 5, 10, atribuye a su tío Plinio el Viejo: “Dicere etiam solebat nullum esse librum tam malum ut non aliqua parte prodesset” [...]

2. El texto se ciñe a Horacio, *Epístolas*, II, 2, 58-63: “denique non omnes eadem mirantur amantque... renuis quod tu, iubet alter” [...]

3. M. Tulio Cicerón, *Tusculanas*, I, 2, 4: “honos alit artes”.
(*Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 4-6)

Pero con vistas a una más completa comprensión e interpretación de los textos literarios, desde una perspectiva más amplia, desde las exigencias hermenéuticas del texto, es también necesaria una más rica y copiosa anotación.

La hermenéutica tiene como punto de partida la existencia de dificultades textuales y lingüísticas en la obra. Por ello, apar-

te la propia fijación del texto, entran en el amplio campo de sus objetivos cuestiones como el análisis léxico, el estudio de la lengua en su evolución histórica, el estudio de las pautas retóricas o el de los contenidos culturales del texto.

Partiendo, pues, de esa primera y primordial preocupación hermenéutica, son muy variados los problemas que ha de afrontar el editor y anotador del texto, el intérprete y estudioso de la obra, en definitiva. Tales problemas irán desde el análisis de las particularidades lingüísticas del texto al de los contenidos y referencias culturales e históricas que encierra, pasando también por la explicación de las formas y elementos puramente literarios que introduce y su relación con la serie literaria así como con las pautas retóricas vigentes.

Aquí vamos a referirnos ahora sólo a algunas de esas cuestiones, especialmente a las que plantea la obra literaria antigua que, por su lejanía en el tiempo, es la que presenta mayores dificultades de comprensión literal debido a que su mundo referencial es ya lógicamente muy ajeno al nuestro.

Aunque, por supuesto, como a cualquiera se le alcanza, esas dificultades tampoco están ausentes de las obras modernas, más próximas a nosotros. Así, por ejemplo: cuando Juanito Ventolera, en la última escena de *Las galas del difunto*, de R. del Valle-Inclán, entra en un burdel y pide a la madre (priora) una gachí, a la que alude como “esta garza enjaulada”, hay que saber, para entenderlo correctamente, que así era llamada Doña Inés en el *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla (“garza enjaulada”). Es decir, Valle-Inclán, muy aficionado a esos juegos intertextuales, está utilizando una fuente literaria, que el editor debe registrar en su anotación del texto:

JUANITO VENTOLERA.— ¡Vengo a dejaros la plata!
¡Se me ha puesto convidaros a todas! Si no hay piano, se busca. ¡Aquí se responde con cartera! ¡Madre priora, quiero llevarme una gachí! ¡Redimirla! ¡Dónde está esa garza enjaulada¹?

LA DAIFA.— ¡Buena la traes! ¡Te desconocía sin las cruces del pecho! ¡O tú no eres el punto que me habó la noche pasada?

JUANITO VENTOLERA.— ¡Juanillo Ventolera, repatriado de Cubita Libre!

1. *Garza enjaulada*: así llama Brígida a doña Inés en el *Don Juan Tenorio* (II, 9), de Zorrilla; como se ha explicado en la introducción, Valle parodia este drama [...]

(Ramón del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval*, ed. J. Rubio Jiménez, Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral), 1992, p. 114)

8.2.2. Gramáticas y léxicos

Parece obvio afirmar que la primera información que exige la recta comprensión de una obra es la lingüística, es decir, el conocimiento preciso de la lengua en que aquélla está escrita y del grado de fidelidad o desvío que manifiesta respecto de la que puede ser considerada la norma del momento. Esa información se hace más necesaria cuanto más alejadas en el tiempo se encuentren las obras que anotamos. Las gramáticas de la época, las historias de la lengua, los diccionarios y léxicos, serán al caso las fuentes de información que mejor pueden ayudarnos en nuestro cometido.

Uno de los instrumentos más útiles en esta tarea son los diccionarios y léxicos. Suelen responder éstos a criterios muy diversos y pueden tener por objeto inventariar, por ejemplo, los términos de una jerga, de un dialecto, de una época, de un autor, o bien recoger todo el caudal léxico de una lengua, ya desde su evolución diacrónica (diccionarios históricos y etimológicos), ya desde su uso normativo.

A fines del siglo XV encontramos los primeros repertorios léxicos de la lengua española, aunque lo que vienen a ofrecer todos es un registro de equivalencias con el latín, como el *Universal vocabulario en latín y en romance* de Alonso de Palencia, o el *Dictionarium ex hispaniensi in latinum sermonem* y el *Vocabulario de romance en latín* de Antonio de Nebrija. De ambos autores hay ediciones modernas, que pueden consultarse sin dificultad:

Universal vocabulario en latín y en romance collegido por el cronista Alfonso de Palencia (Sevilla, Pablo de Colonia, 1490), ed. facsímil. Madrid, Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española, 1967, 2 vols.

Antonio de Nebrija, *Vocabulario español-latino* (Salamanca, 1495?), ed. facsímil de la Real Academia Española [1951], Madrid, Arco/Libros, 1989.

En los siglos XVI y XVII predominan los vocabularios bilíngües o trilingües, en los que, confrontado con otras lenguas, queda parcialmente inventariado el léxico castellano:

Pedro de Alcalá, *Vocabulista arábigo en letra castellana*, Granada, 1505.

Juan Lorenzo Palmireno, *Vocabulario del humanista*, Valencia, 1569.

Dictionario, coloquios o diálogos en quatro lenguas, flamenco, francés, español e italiano, Amberes, 1569.

Cristóval de las Casas, *Vocabulario de las dos lenguas Toscana y castellana*, Sevilla, 1570.

Alfonso Sánchez de la Ballesta, *Dictionario de vocablos castellanos, aplicado a la propiedad latina*, Salamanca, 1587.

Richard Percyvall, *A Dictionary in Spanish, English and Latine*, Londres, 1591.

Henricus Hornkens, *Recueil de dictionnaires francoys, espaingolz et latins*, Bruselas, 1599.

Jean Pallet, *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa*, París, 1604.

Girolamo Vittori, *Tesoro de las tres lenguas, francesa, italiana y española*, Colonia, 1606.

César Oudin, *Tesoro de las dos lenguas francesa y española*, París, 1607.

Sólo referido a la lengua española, se publica en 1611 el *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Covarrubias Horozco, el más importante y rico inventario léxico de la época clásica. Hay diversas ediciones recientes:

Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonada, revisada por Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1994.

Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición integral e ilustrada de I. Arellano y R. Zafra, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana/Veruert, 2006 (con DVD documental).

Añaden citas y autoridades literarias:

Juan F. de Ayala Manrique, *Tesoro de la lengua castellana*, en que se añaden muchos vocablos, etimologías y advertencias sobre el que escribió el doctísimo don Sebastián de Covarrubias (manuscrito).

Francisco Sobrino, *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa*, Bruselas, 1705.

Muy útiles e interesantes para el entendimiento de muchas obras de la época, resultan asimismo los vocabularios de refranes o de hablas jergales, por ejemplo:

Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (ed. V. Infantes, Madrid, Visor Libros, 1992).

Vocabulario de germanía de Juan Hidalgo, en sus *Romances de Germanía* (Barcelona, 1609; ed. John M. Hill, Bloomington, 1945).

Ya en el siglo XVIII aparece el importantísimo *Diccionario de Autoridades o Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, publicado en Madrid en 1726-1739, del que en última instancia han ido derivando con sus correspondientes actualizaciones los sucesivos diccionarios de la Real Academia Española, que ha patrocinado también su impresión facsimilar:

Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Edición facsímil, Madrid, Gredos, 1969, 3 vols.

En el siglo XIX se compusieron algunos diccionarios etimológicos, de desigual factura e interés:

Ramón Cabrera, *Diccionario de etimologías de la lengua castellana*, Madrid, 1837, 2 vols.

Pedro Felipe Monlau, *Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, 1856.

Roque Barcia, *Primer diccionario general etimológico de la lengua española*, Madrid, 1880-1883, 5 vols.

La obra magna en este campo es el *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* de Joan Corominas y José Antonio Pascual (Madrid, Gredos, 1980-1985).

Un lugar próximo al de los léxicos de autor tradicionales ocupan las concordancias de obras singulares o de la producción completa de un autor. Hans Flasche ha subrayado en su momento la importancia de tales trabajos para las tareas filológicas [H. Flasche y G. Hofmann, *Konkordanz zu Calderón*, Hildesheim, 1980, 2 vols.]:

Y es aquí justamente, en la futura preparación de ediciones dignas de crédito, donde la concordancia está destinada a prestar relevantes servicios [...] La investigación calderoniana, en virtud de esta concordancia establecida electrónicamente, dispone ahora de un instrumento de valor inestimable en todos sus campos y objetivos, ya se trate de lingüistas, especialistas de la literatura, teólogos, filósofos, historiadores o sociólogos. Se está, pues, en condiciones de comprobar rápidamente una cita, contemplar con exactitud y precisión toda la riqueza léxica de Calderón, realizar una amplia crítica textual, comentar el mundo ideológico.

Con el paso del tiempo, este tipo de trabajos se han visto un tanto desplazados por procedimientos de búsqueda más precisos y avanzados que han aportado las nuevas tecnologías. No obstante, son muchas las obras y autores de la literatura española que cuentan con aprovechables estudios de concordancias, como el *Cantar de Mio Cid*, el *Libro de Apolonio*, el *Libro de buen amor*, el Arcipreste de Talavera, *Celestina*, Garcilaso de la Vega, Santa Teresa, El *Quijote*, Calderón, Bécquer, García Lorca, etc.

En cuanto a aspectos gramaticales, pueden ser valiosas muchas de las observaciones que ofrecen las gramáticas antiguas, coetáneas muchas veces de los textos que editamos. Pueden tenerse en cuenta las que a continuación se relacionan, referidas fundamentalmente a los siglos XVI y XVII:

Gramática que nuevamente hizo el maestro Antonio de Lebrixa sobre la Lengua Castellana. Salamanca, 18 de agosto de 1492.

Antonio de Nebrija, *Reglas de orthographia en la Lengua Castellana*, Alcalá, 1517 (ed. A. Quilis, Madrid, Editora Nacional, 1980)

Tractado de Orthographia y accentos en las tres lenguas principales, aora nuevamente compuesto por el bachiller Alexo Vanegas. Toledo, 1531 (ed. facs. de Lidio Nieto, Madrid, Arco Libros, 1986)

Arte para aprender a leer y escrevir perfectamente en romance y latín, compuesta por el Doctor Busto, maestro de los pajes de su Magestad, s.l., s.a. [privilegio de 1532] (ed. Madrid, Joachin Ibarra, 1767)

Francisco de Robles, *Reglas de orthographia*, en *Copia sive ratio accentum omnium fere*, Zaragoza, 1533.

Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua* (h. 1535) (ed. Cristina Barbolani, Madrid, Cátedra, 1990)

Ambrosio de Morales, *Discurso sobre la lengia castellana*, como prólogo al *Diálogo de la dignidad del hombre* de F. Pérez de Oliva, en *Obras que F. Cervantes de Salazar ha hecho, glosado y traducido*, Alcalá de Henares, Brócar, 1546; 2ª ed., en *Obras del Maestro F. Pérez de Oliva con algunas de Ambrosio de Morales*, Córdoba, Ramos Bejarano, 1586 (Valeria Scorpioni, "Il *Discurso sobre la lengua castellana* di Ambrosio de Morales: un problema di coerenza", *Studi Ispanici*, 1977, 177-94)

Antonio de Torquemada, *Manual de Escribientes*, h. 1552.

Util i breve institution para aprender los principios i fundamentos de la Lengua Hespañola, Lovaina, Bartolomaeus Gravius, 1555 (ed. facs. de Antonio Roldán, Madrid, CSIC, 1977)

Gramática castellana. Arte breve y compendiosa para saber hablar y escrevir en la lengua Castellana congrua y deçentemente. Por el Licenciado Villalón. Amberes, 1558 (ed. facs. Constantino García, Madrid, CSIC, 1971)

Gramática de la lengua vulgar de España, Lovaina, 1559 (ed. facs. R. de Balbín y A. Roldán, Madrid, CSIC, 1966)

Il paragone della lingua toscana et castigliana, di M. Gio[vanni] Mario Alessandri d'Urbino. Nápoles, 1560.

Juan de Robles, *Cartilla menor para enseñar a leer en Romance, especialmente a personas de entendimiento en letra llana, conforme a la propiedad de dicha lengua*. Alcalá, 1564.

Baltasar de Sotomayor, *Gramática de la Lengua Francesa*. Alcalá de Henares, Pedro de Robles y Francisco de Comellas, 1565.

Giovanni Miranda, *Osservationi della Lingua Castigliana*. Venecia, 1566 (Maitena Echebarría, "Las *Osservationi della lingua castigliana* de G. Miranda", *Letras de Deusto*, 19 (1989), 105-28)

Libro de alabaņas de las lenguas Hebrea, Griega, Latina, Castellana y Valenciana. Copilado por Martín de Viziana, y consagrado al Illustre Senado de la Incltya y coronada ciudad de Valencia. Valencia, Juan Navarro, 1574.

Juan López de Velasco, *Orthographia y pronunciación castellana*, Burgos, 1582 (José M^a Pozuelo Yvancos, *López de Velasco en la teoría gramatical del siglo XVI*, Universidad de Murcia, 1981)

Antonio del Corro, *Reglas Gramaticales para aprender la Lengua Española y Francesa confiriendo una con la otra*, Oxford, Ioseph Barnes, 1586 (ed. Lidio Nieto Jiménez, Madrid, Arco Libros, 1988)

De la Antigua Lengua, poblaciones y comarcas de las Españas, en que de paso se tocan algunas cosas de la Cantabria. Compuesto por el Licenciado Andrés de Poça, natural de la ciudad de Orduña y avogado en el muy noble y leal Señorío de Vizcaya. Bilbao, 1587.

Benito Ruiz, *Declaración de las bozes i pronunçiaçiones que ai en nuestra lengua Castellana*, Madrid, Francisco Sánchez, 1587

Juan de la Cuesta, *Libro y Tratado para enseñar leer y escrevir*, 1589.

Gonzalo Correas, *Arte de la lengua española castellana* (1627) (ed. E. Alarcos García, Madrid, CSIC, 1954).

8.2.3. *Las pautas retóricas*

A la configuración de la obra literaria, contribuye de manera especial la sistematización teórica de los hechos literarios vigentes cuando la obra se escribe. Tales formulaciones teóricas nos revelan el orden latente de los géneros y códigos literarios en distintas situaciones históricas. Por eso, su conocimiento y estudio en relación con las obras particulares puede ser del mayor interés filológico.

La retórica, como es sabido, domina la cultura occidental prácticamente desde la antigüedad hasta fines del siglo XVIII y sus pautas rigen poderosamente la composición de la obra literaria. Es conveniente, por tanto, conocer esas pautas y dar cuenta de ellas en la obra que comentamos o anotamos.

La Edad Media fue una de las épocas en que la creación literaria mantuvo un mayor grado de dependencia respecto de los

principios retóricos. Tanto la poesía como la prosa eran tenidas por sendas formas de elocuencia, que, como el propio discurso hablado, estaban regidas por una serie de normas y técnicas, las cuales se habían perfeccionado extraordinariamente en la antigüedad clásica.

Para el conocimiento de esos preceptos teóricos que se verán reflejados en las obra literaria medieval, el más completo repertorio sigue siendo el de Edmond Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècles. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge* (París, 1924), donde se editan y analizan las principales *artes poetriae* medievales. Entre los estudios más representativos, cabe citar la obra clásica de E. Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina* (tras. esp., México, 1955, 2 vols.), o el análisis histórico de James J. Murphy, *La retórica en la Edad Media* (trad. esp., México, 1986). En general, con respecto a toda nuestra literatura antigua, la obra que mejor puede servirnos para desvelar sus pautas retóricas es seguramente la de Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria* (trad. esp., Madrid, 1975), donde se hallan recogidos de manera clara y ordenada los principios que dejó establecidos la retórica clásica.

Partiendo de los tratados clásicos que sistematizaron la disciplina (la *Retórica* de Aristóteles, el *De oratore* de Cicerón o las *Institutiones oratoriae* de Quintiliano), puede decirse que la retórica comprende cuatro partes: la *inventio* o búsqueda de los argumentos que se van a desarrollar en el discurso; la *dispositio*, que trata del orden en que aquellos argumentos han de ser expuestos; la *elocutio*, que dictamina sobre la manera de exponerlos del modo más claro y persuasivo; y la *actio*, que se refiere propiamente a la oratoria y trata de la entonación, los gestos, la declamación.

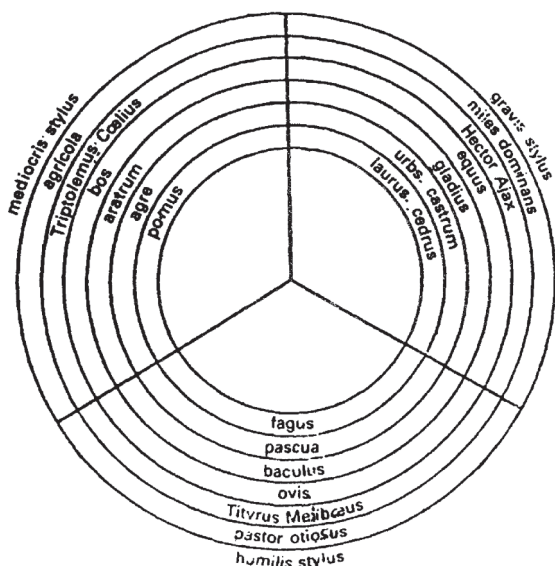
Este esquema de la expresión oratoria fue asimismo adaptado y aplicado a los diferentes modos de expresión literaria, cuyo análisis se fue configurando sobre la base de tres nociones principales: los *géneros*, los *estilos* y las *figuras*. De ese modo, la composición y el análisis de las obras exigía, primero, distinguir el género y, luego, definir los procedimientos de invención, disposición y elocución propios de cada uno de aquéllos.

La noción de género, fundamental en toda la literatura, se ha ido ensanchando a lo largo del tiempo, aunque, en líneas generales, puede afirmarse que todos los períodos clásicos han

mantenido una clasificación normativa, establecida sobre la distinción de cuatro géneros principales (lírica, épica, dramática y didáctica) y, dentro de ellos, un largo número de subgéneros y divisiones. Con todo, no es lo más decisivo de la aportación retórica el haber establecido una clasificación de los géneros —cuya virtualidad, por lo demás, se ha visto sistemáticamente discutida a partir del idealismo crítico—, sino el haber afirmado la noción de género en sí, como tal realidad literaria objetiva, y haber sostenido que para cualquier materia existe un cuadro formal determinado, con sus reglas, su estructura, su estilo, que el escritor debe aceptar.

En ese orden de cosas, bien se advierte que la noción de género es inseparable de la de estilo. A cada género corresponden unos modos de expresión dados y rigurosamente definidos, los cuales determinan no solamente su composición, sino también su vocabulario, su sintaxis y su “ornato”.

Los antiguos distinguían ya tres estilos principales: simple, templado o medio y sublime. Los comentaristas de la baja latinidad encontraron los modelos de esos tres estilos en las tres obras mayores de Virgilio (*Bucólicas*, *Geórgicas* y *Eneida*) y los representaron figurativamente en la llamada “rueda de Virgilio”:



En ese esquema, los diferentes círculos del gráfico indican la condición social correspondiente a cada uno de los tres estilos, con los individuos, los animales, los instrumentos, los lugares y las plantas que conviene atribuirles. A cada estilo, pues, corresponde una determinada condición social (*miles dominans, agricola, pastor otiosus*), representada por un personaje tipo (Hector, Coelius, Tytirus) y definida por una serie diversa de instrumentos, lugares y animales propios (*gladius, castrum, equus; aratrum, ager, bos; baculus, pascua, ovis*).

Por otra parte, los diferentes estilos se definen también por el empleo de las *figuras*. Se entiende por éstas unos modos particulares de expresión, más vivos que los del lenguaje ordinario y destinados a hacer más sensible la idea que se quiere representar —por medio de una imagen o una comparación, por ejemplo— o a llamar más poderosamente la atención del oyente, ya mediante su formulación más precisa, ya mediante la introducción de algún elemento sorprendente y original.

Desde lo antiguo, se ha transmitido, así, un amplio inventario de figuras que los gramáticos y preceptistas de las diferentes épocas no han dejado de ensanchar a lo largo del tiempo y cuya nomenclatura, a la vez, se ha ido haciendo progresivamente más compleja y oscura (la mezcla de vocablos griegos y latinos en la terminología ha sido, sin duda, uno de los principales factores responsables de ese cierto confusionismo).

Vienen a distinguirse comúnmente cuatro clases principales de figuras: *de dicción, de construcción, de pensamiento y de palabra* (o *tropos*). Las dos primeras suelen estudiarse bajo el epígrafe común de *figuras de dicción o de lenguaje*; para las de dicción propiamente (esto es, las que se refieren al aspecto puramente fónico de la palabra), se reserva el término *metaplasmos*. Tendríamos, pues, la siguiente clasificación:

A) *Figuras de dicción:*

- a) *Metaplasmos*: cada una de las varias alteraciones que experimentan los vocablos en su estructura fónica habitual, ya sea por adición (prótesis, epéntesis, parágoce), por supresión (aféresis, síncope, apócope, elisión), por transposición (metátesis) o por contracción de sonidos (crasis, sínéresis);

- b) *Figuras de construcción*: modificaciones que afectan a la palabra al integrarse en el orden sintáctico (anáfora, conversión, reduplicación, paronomasia, hiperbaton, zeugma, pleonasma).
- B) *Figuras de pensamiento*: afectan a la forma de las ideas mismas (epifonema, gradación, antítesis, reticencia, hipérbolo, prosopopeya, lítotes, apóstrofe, exclamación, interrogación, etc.).
- C) *Tropos*: cambios de sentido que experimenta la palabra dentro del discurso (metáfora, sinécdoque, metonimia).

Sobre ese esquema de clasificación de figuras, la retórica establece también su teoría del *ornatus*, y distingue: un *ornatus facilis*, caracterizado por el empleo de los “colores retóricos”, que son las figuras de dicción y de pensamiento; y un *ornatus difficilis*, caracterizado por el empleo de los tropos.

Pero la retórica no consiste sólo en lo que podríamos llamar una gramática de la expresión, de la que se ocuparía particularmente la *elocutio*, sino que es también en sentido amplio un tratado de la composición literaria, objetivo al que se encaminan en concreto la *inventio* y la *dispositio*.

La *inventio* es, en efecto, una parte de la retórica que, más que de la pura “invención” del tema —que se supone ya preexistente—, de lo que se ocupa es de los procedimientos que permitan desarrollarlo, para lo cual suministra unos modos de presentación del tema e incluso algunas ideas o motivos ya establecidos que puedan ilustrarlo.

El procedimiento básico de la *inventio* es la *amplificatio*, la cual presenta una gran variedad de modalidades de desarrollo, como la interpretación, la prosopopeya, la descripción, etc. La *interpretación* es un recurso amplificativo consistente en la acumulación de palabras en torno a la idea que quiere expresarse, ya por *enumeración*, ya por *repetición*. La *prosopopeya* consiste en la representación personificada de seres inanimados o ausentes. La *descripción* es la forma más característica de la amplificación y la mejor codificada en los tratados retóricos, que distinguen una gran variedad de modalidades (descripción de personas, objetos, lugares) y todo un sistema de partes en las que aquélla debe ir fijándose (así, por ejemplo, para el retrato de personas o

la descripción de ciudades, la retórica ofrecía unos modelos perfectamente esquematizados).

A estos procedimientos de presentación de las ideas hay que añadir también la amplia categoría de los temas y motivos ya preestablecidos, que igualmente suministraba la invención. Se trataba de una serie extensa de lugares comunes (*topoi*) que el autor del discurso tenía que ir colocando en un lugar determinado y conveniente de éste, y desarrollar según la fórmula retórica correspondiente.

Existían unos tópicos para la introducción (exordio) y otros para la conclusión: siempre se trataba de fórmulas de modestia, de presentación o de recapitulación final, a través de las cuales se pretendía ganar el ánimo del lector y atraerlo hacia el tema. Otros tópicos, a su vez, dependían del género del discurso: así, la tópica de consolación para el discurso demostrativo (meditación sobre la muerte, fugacidad del tiempo, vanidad de las cosas terrenas, etc.). Hay también una tópica histórica, que no viene dictada por la retórica sino transmitida por la tradición, pero que también acabará por incorporarse al repertorio de los medios de invención. De esa naturaleza son los tópicos de las edades y los lugares perfectos (Edad de Oro, Campos Elíseos), o los que se refieren a las relaciones básicas de la vida, como el amor o la amistad.

Una vez halladas y presentadas las ideas, sólo queda atender a su más conveniente distribución en el discurso, tarea que competía a la *dispositio*. En este punto y referido a la pieza oratoria, la antigua retórica distinguía una serie de partes principales, como eran el *exordio*, la *división*, la *confirmación*, la *refutación* y la *conclusión*. Repartición que, trasladada al discurso en general, nos lo muestra configurado en una elemental distribución en tres partes (principio, medio y fin), a las que corresponden funciones diferentes. Para decirlo con H. Lausberg [1975: 41]:

El discurso muestra una tripartición en principio, medio y fin. Teniendo principio y fin su función principal es el contacto con el público, en la medida en que la parte inicial establece el contacto con el mismo y la final quiere asegurar el efecto del discurso en el auditorio. El medio está dedicado a la materia propia.

Con todo este trabado sistema que constituye su programa y campo de estudio, la retórica se manifiesta, pues, como una sólida y firme disciplina científica. La amplitud de sus observaciones, la profundidad de sus análisis, la precisión de sus definiciones y el rigor de sus clasificaciones constituyen, en efecto, un estudio sistemático de los recursos del lenguaje que no tiene parangón con otras disciplinas legadas por la antigüedad.

Hasta bien entrado el siglo XVIII, la retórica es una disciplina normativa plenamente acatada, asimilada y aplicada. Es el fundamento de la construcción de todo discurso, pero también pasa a ser el soporte formal de la creación literaria. Enseñada exhaustivamente en las escuelas, es utilizada en la práctica no sólo por los juristas y predicadores —los agentes principales del discurso oratorio—, sino también por escritores de toda condición. Por ese motivo, el conocimiento de la retórica será primordial para el estudio de las creaciones literarias, prácticamente hasta el Romanticismo. Sus clasificaciones, sus reglas y sus normas explicarán y aclararán siempre la estructura y el estilo de la obra literaria antigua, por lo que muchas veces será interesante registrarlas en la anotación del texto.

8.2.4. Las referencias eruditas del texto

Aparte de sus componentes artísticos, la obra literaria en cuanto hecho de comunicación es portadora también de una serie variable de referencias y de contenidos culturales muy diversos: alusiones históricas, geográficas, religiosas, científicas, etc. Las obras más próximas a nosotros, con las que compartimos en el tiempo un mismo ámbito cultural y una misma imagen del mundo, no presentan, en términos generales, grandes dificultades de desciframiento.

Sin embargo, no suele ocurrir así con las obras del pasado, las cuales vienen a reflejar unas nociones culturales y una idea del saber ya bastante diferente. Se acentúan en esos casos las dificultades y es necesario un mayor esfuerzo para reconstruir aquel mundo de ideas. Es preciso entonces una detenida búsqueda en las distintas áreas del saber para precisar el significado exacto de la mención, pongamos por caso, de un personaje, de un lugar, de un concepto teológico o moral, de una planta, de un uten-

silio de trabajo, etc., por no hacer cuenta del infinito rosario de citas de la antigüedad clásica que tan tesoneramente ha ido desgranando la literatura occidental de todas las épocas.

Como es notorio, unas veces tales conceptos y referencias vienen traídos de una forma espontánea y hasta vivencial por parte del autor, pero otras muchas son material de acarreo y prestado que le llega por muy distintas veredas. Una de ellas, que permite tener al alcance sistematizados y compendiados los lugares comunes de aquella cultura, es la de las enciclopedias o sumas, de enorme circulación durante la Edad Media y el Siglo de Oro.

Prácticamente hasta el siglo XVII son todas enciclopedias sistemáticas que poseen el valor de auténticas “bibliotecas” y recogen sumariamente todas las manifestaciones del saber. En el siglo XVII pasan ya a recubrir campos más específicos, como la historia, la genealogía, la biografía o la crítica (como los diccionarios de Moreri o de Bayle). A partir del siglo XVIII se producirá un profundo cambio en la orientación del saber, que acabará con el viejo enciclopedismo, y se cobrará entonces una clara conciencia de que todos los inventarios conocidos sólo reflejan un cúmulo de nociones caducas que es necesario revisar y actualizar desde los nuevos supuestos de las ciencias experimentales y de la libertad de pensamiento. Tal es el espíritu que guiará a D. Diderot y J. d’Alambert en la famosa *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (París, 1751-1780).

En realidad, las primeras muestras de estas sistematizaciones enciclopédicas las había dado la propia antigüedad clásica con obras de Varrón, Suetonio, Plinio el Viejo, Plutarco, Aulo Gelio o Macrobio.

Sin embargo, es a comienzos de la Edad Media, con las obras de Boecio o Casiodoro, cuando se introduce en ese género de escritos un cierto orden en la recopilación y clasificación de las materias. El ávido fervor que por este saber enciclopédico manifestó la cultura clerical de la Edad Media, propició que gozaran de enorme popularidad y difusión obras como las *Etimologías* de San Isidoro, el *De rerum naturis et verborum proprietatibus* de Rabano Mauro, el *Speculum maius* de Vicente de Beauvais o el *De proprietatibus rerum* de Bartolomé de Glanville, por sólo citar unas muestras:

Isidoro de Sevilla, *Etimologiae*, ed. Lindsay, Oxford, 1911.

San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, ed. bilingüe por J. Oroz Reta, Madrid, BAC, 1982, 2 vols.

Vincent de Beauvais, *Speculum maius*, Douai, 1624.

(Puede verse J. Fontaine, *La pensée encyclopédique au Moyen Age*, Neuchatel, 1966)

Entre los escritos en lengua vulgar, alcanzó gran notoriedad *Le Livre du Trésor* de Brunetto Latini, en el siglo XIII, tal vez la obra más representativa del género, en cuanto trata de compendiar y sistematizar rigurosamente todo el saber de la época (Brunetto Latini, *Livres dou tresor*, ed. Francis J. Carmody, Berkeley, 1948).

Otros tratados adoptan, por ejemplo, la forma de descripciones geográficas, a través de las cuales dan cuenta de todo tipo de noticias y novedades más o menos extraordinarias y maravillosas:

Libro del conocimiento de todos los reynos e tierras e señorios que son por el mundo, ed. Marcos Jiménez de la Espada, Madrid, 1877; reimp. en Barcelona, Ediciones El Albir, 1980; ed. facsimilar y estudio del ms. Z, por M^a Jesús Lacarra, M^a del Carmen Lacarra y Alberto Montaner, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999.

Juan de Mandeville, *Libro de las maravillas del mundo*, pról. de J. E. Martínez Ferrando, Madrid, Col. Joyas Bibliográficas, 1958-1960, 2 vols.

Jean de Vignay, *Les merveilles de la terre d'Outremer*, ed. D. A. Trotter, Exeter, 1990.

Otro género peculiar es el de los tratados que describen, a veces desde un punto de vista alegórico y moral, todo un catálogo de animales y bestias, en buena parte fantásticos y legendarios. La fuente principal de estos escritos (algunos de los cuales fueron compuestos por Hugo de San Víctor, Philippe Thaon o Guillaume le Clerc) fue la obra conocida con el título de *Physiologus*, un tratado de ciencias naturales que contiene la descripción de unos cincuenta animales, plantas y minerales, así como de sus respectivos valores simbólicos:

- Physiologus Latinus*, ed. Francis J. Carmody, París, 1939.
Le Bestiaire de Philippe de Thaurun, ed. E. Walberg, Lund-París, 1900.
F. McCulloch, *Medieval Latin and French Bastiaries*, Chapell Hill, 1962.

Otra modalidad, en fin, presentan los lapidarios, como el más famoso *De speciebus lapidum* de Marbodo de Rennes, en el siglo XII, o el propio *Lapidario* de Alfonso el Sabio. Presentan estos escritos listas descriptivas de minerales y de piedras preciosas, de su aspectos, de sus propiedades y cualidades legendarias, mágicas, astrológicas, médicas o espirituales, todo ello acompañado habitualmente de interpretaciones alegóricas y simbólicas.

El Renacimiento, a pesar de su nueva concepción del individuo y del saber, no logrará todavía despegarse de los hábitos escolares y del gusto enciclopédico. De ese modo, junto a la vuelta individual a los valores de la antigüedad que preconiza, no deja de rendir culto a las recopilaciones sistemáticas y exhaustivas de los dichos, sentencias, hazañas, prodigios, pensamientos y lugares comunes del mundo grecolatino. Ese culto en buena medida viene introducido desde los *libri minores* que se estudian en la escuela, lo que termina contagiando a muchas obras de la época de un inmoderado abuso de citas y de erudición. Como certeramente describía Eugenio Asensio refiriéndose a la *Comedia Eufrosina*, pero que podría aplicarse a muchas creaciones del momento: “Cualquier tema pescado por los cabellos, la audacia, la tardanza, la avaricia, la fortuna, sirve al autor para volcar sus cuadernillos de apuntes y soltar un rosario de nombres y una retahila de máximas” [1951].

Entre los manuales de este género y de más intensa circulación en la época, cabe citar: *De dictis factisque memorabilibus* de Bautista Fulgosus (1509), *Variae lectiones* de Celio Rhodiginus (1516), *Parthenice* de Bautista Mantuano, *Margarita Poetica*, *Flores Sententiarum*, *Dictionarium undecim linguarum* de Ambrosio Calepino (1586, por Conrado Gesner).

Extraordinaria difusión alcanzaron: la *Officina sive Theatrum poeticum et historicum* de Juan Ravisio Textor (París, 1520, y numerosas ediciones posteriores), recopilación de citas y pasajes clásicos ordenados por materias y condensados en un copioso índice; y la *Polyanthea, hoc est, opus suavissimis floribus celebriorum sententia-*

rum tam graecorum quam latinarum exornatu, especie de diccionario compuesto, dirigido especialmente a los jóvenes estudiantes, que recoge, clasificadas por materias, centenares de citas en prosa y verso de los más variados autores (la más famosa es la que publicó en 1507 Domenico Nani Mirabellio, que luego sería ampliada y refundida numerosas veces). Ambos textos, en cualquiera de sus múltiples ediciones o adaptaciones, se convirtieron en preciadas obras de consulta, en las que los autores de la época podían disponer sin gran esfuerzo de un material muy aprovechable para las exigencias del ornato poético y un inagotable caudal de citas en el que apoyar todo el bagaje erudito.

Otro tipo de obras, en fin, que vienen a cumplir la función de verdaderas enciclopedias del saber literario y que resultan imprescindibles en las tareas de edición y anotación, son los comentarios o glosas de obras particulares. Esta labor de los comentaristas, muy estimada en los siglos XVI y XVII —las glosas son “obras donde principalmente el ingenio se manifiesta”, sostenía por entonces Luis de Aranda—, nos aporta casi siempre abundantes noticias y referencias de primera mano sobre el texto objeto de estudio.

Del mayor interés y provecho resultan así, por citar sólo las más importantes: las ediciones de las obras de Juan de Mena comentadas por Hernán Núñez (1499 y 1505) y por el Brocense (1582); las múltiples y variadas glosas a las *Coplas* de Jorge Manrique, desde la de Luis de Aranda a la de Pedro de Padilla; las poesías de Garcilaso anotadas por el Brocense (1574), Fernando de Herrera (1580), Tomás Tamayo de Vargas (1622) y José Nicolás de Azara (1765); o las obras de Góngora comentadas por García de Salcedo Coronel (1636-1648) y por José Pellicer (1630), como comentaristas mayores, así como por otros varios anotadores particulares, entre los que se encuentran Cristóbal Salazar y Mardones, Andrés de Cuesta o Pedro Díaz de Rivas.

Con todo este instrumental de que hemos venido hablando, diestra y pacientemente manejado, aparte de los otros muchos documentos y fuentes que requiera cada texto en particular, podremos elaborar y ofrecer una copiosa anotación del texto editado. Ofreceremos con ello una interpretación primera de la obra, una impagable ayuda a la lectura y recta comprensión del texto, de su sentido literal. Quedarán, sin duda, muchos otros aspectos y valores de la obra por explicar. Pero eso será ya tarea propiamente de

la crítica literaria. Nosotros, como filólogos y editores del texto, hemos contribuido a forjar los pilares sobre los que aquella edificará. Sin un texto establecido con rigor y sin una recta comprensión de su sentido literal, toda construcción crítica corre el riesgo de desmoronarse como un castillo de naipes.

GLOSARIO

- accidentales:** término introducido por la bibliografía textual anglo-americana (*accidentals*) para designar los elementos no esenciales en el texto de referencia, como la grafía, la división de palabras, la puntuación.
- acéfalo:** múmero, manuscrito o impreso al que le falta algún folio en la parte inicial del texto.
- adiáforas:** véase **variantes**.
- antígrafo:** la copia de la que se ha sacado otra copia, esto es, la que toma como modelo un copista; viene a ser lo mismo que *ejemplar* “copia que sirve de modelo”.
- apógrafo:** la primera copia sacada del original.
- aparato crítico:** sección que contiene la relación de variantes no acogidas en el texto (si es necesario, explicadas y discutidas), que suele colocarse a pie de página en la edición crítica.
- aparato negativo:** el que se limita a relacionar las variantes rechazadas y no acogidas en el texto.
- aparato positivo:** el que recoge no sólo las variantes rechazadas, sino también la lección acogida en el texto.
- arquetipo:** es el ascendiente supuesto o reconstruido del que se deriva la tradición de una obra y que se interpone entre los testimonios conservados y el original.
- autógrafo:** original escrito de la propia mano del autor.

- avant-texte:** pre-texto, término introducido por la crítica genética para referirse a los materiales y documentos que han precedido a la publicación de una obra, como borradores, fichas, notas, correcciones; guarda correlación con el *après-texte*, pos-texto, que se refiere a las transformaciones ulteriores del texto, como revisiones, censuras, traducciones, adaptaciones.
- banalización:** trivialización, simplificación de un lugar del texto por obra de copistas o impresores.
- bibliografía textual:** es la crítica textual que opera con el texto impreso, constituida por el conjunto de conocimientos históricos, teóricos y técnicos que se desarrollan en torno a la transmisión de los textos impresos
- codex optimus:** el códice considerado más completo y correcto por los humanistas.
- codex unicus:** el único que ha transmitido una obra.
- códice:** forma de cuadernos cosidos entre sí que adoptó el libro con la aparición del pergamino; se emplea para designar al manuscrito de la época anterior a la imprenta, el más genérico de *manuscrito* se utiliza para todas las épocas.
- codices descripti:** meras copias de otros testimonios ya conocidos, sin ningún valor en la construcción del *stemma* y, por consiguiente, susceptibles de ser eliminadas con vistas al resultado final de la edición (*eliminatio codicum descriptorum*).
- codices retentiores:** los códices más recientes y modernos de las obras antiguas, que solían despreciar los humanistas.
- codices vetustiores:** los códices más antiguos de las obras clásicas, que se afanaban por buscar los humanistas.
- constitutio textus:** segunda fase de la edición crítica, una vez establecido el *stemma*, consistente en la construcción del texto mediante la enmienda de los errores y la elección entre las distintas lecciones y variantes.
- contaminación:** *contaminatio*, situación en la tradición del texto, en virtud de la cual el copista transcribe su texto, no de un único ejemplar, sino de dos o más ejemplares, recurriendo a estos en lugares concretos o en párrafos enteros, con lo cual se quiebra la línea de transmisión y resulta muy compleja, si no imposible, la determinación de las relaciones genéticas entre los testimonios.
- difracción:** fenómeno por el que una lección del original (o del arquetipo), en virtud de sus peculiares características léxicas

o gramaticales, en una tradición textual poblada, provoca una serie de errores reiterados en el texto, introducidos por los diferentes y sucesivos copistas, independientes entre sí.

dispositio textus: fase que completa la edición crítica, luego de la *constitutio textus*, que consiste en la presentación última del texto con unas determinadas características lingüísticas, gráficas y tipográficas.

duplografía: error consistente en la repetición de letras o sílabas iguales en palabras próximas del texto.

editio ne varietur: expresión con la que se alude a la edición de un texto que se pretende definitiva e inmodificable.

editio princeps: primera edición impresa de un texto.

editio variorum: manuscrito provisto de variantes marginales o interlineales, debidas a antiguos estudiosos o comentaristas.

edición: el conjunto de ejemplares de una obra impresos en una composición tipográfica única o que ofrece ligeras variaciones.

ejemplar: véase **antígrafo**.

eliminatio codicum descriptorum: véase *codices descripti*.

emendatio: operación de la *constitutio textus* que consiste en la corrección de los errores que ha revelado la confrontación de testimonios y que han dado lugar al *stemma*.

emendatio ope codicum: enmienda del texto fundamentada en lecciones que presentan otros códices de la tradición textual.

emendatio ope ingenii: enmienda del texto mediante conjetura (por medio del ingenio), sin que la lección propuesta esté atestiguada por ningún testimonio de la tradición textual.

emisión: el conjunto de ejemplares, parte de una edición, que forma una unidad intencionadamente planeada, antes o después de su puesta en venta.

error: lección que aparece en el texto, pero que no corresponde a la voluntad expresiva del autor.

error conjuntivo: error propio y común de dos o más testimonios, de tal naturaleza que los respectivos copistas no pueden haberlo cometido de manera independiente entre sí.

error separativo: error propio de un solo testimonio y de un solo copista, sin que se lo haya sugerido ningún otro testimonio.

error poligenético: el que, aun repitiéndose idéntico en varias copias, puede haberse producido de manera independiente

por diferentes copistas en circunstancias distintas de espacio y tiempo.

error monogénético: el que, reproducido igual en varias copias, posee, sin embargo, tales características que hacen prácticamente imposible que un copista lo haya cometido de manera independiente de otro u otros copistas.

estado: las variaciones, no planeadas intencionadamente, que presentan los ejemplares de una edición, producidas durante la impresión, o posteriormente a la misma o a su puesta en venta.

haplografía: error consistente en la omisión de una letra, una sílaba o una palabra, debido a la semejanza que se produce con la letra, sílaba o palabra contiguas; si lo que se omite es un grupo de palabras o un fragmento de texto, el fenómeno se denomina *homoiooteleuton* o salto de igual a igual.

idiógrafo: original supervisado por el autor, aunque no escrito de su propia mano.

incunables: término que procede del título de la obra *Incunabula typographiae* (1688) ('cuna, orígenes de la tipografía') y que desde entonces se usa para designar a los primeros libros impresos, desde el comienzo de la imprenta a 1500 aproximadamente.

lagunas: palabras, líneas o pasajes que faltan en el texto o resultan ilegibles.

lección: lo que se lee en un determinado lugar del texto, tal como ha sido leído y transcrito por un copista o por un impresor y como lo encontramos registrado en el testimonio que lo conserva.

lectio difficilior: criterio de la *selectio*, en virtud del cual se elige la variante que encierra una mayor dificultad léxica y gramatical y se rechaza la que resulta más fácil y sencilla, debido a que se considera que el copista tiende normalmente a trivializar el texto que transcribe.

loci critici: aquellos lugares determinados, señalados en una tradición textual, en los que es más frecuente y significativa la divergencia entre los diferentes testimonios; en tradiciones muy pobladas es muy importante señalarlos para limitar a ellos la colación de los testimonios conservados y las posibilidades de construcción del *stemma*.

original: el texto de una obra tal como la escribió el autor.

paratexto: término introducido para definir los elementos del entorno del texto (títulos, prólogos, dedicatorias, etc.).

recensio: es la fase primera la edición crítica, consistente en la recogida de todos los testimonios de la tradición de un texto, con vistas a la construcción del *stemma*, tras la colación de variantes y la localización de los errores textuales.

reimpresión: conjunto de ejemplares que constituyen la reedición de una obra en un momento determinado.

salto de igual a igual: véase **haplografía**.

selectio: operación de la *constitutio textus*, que consiste en la elección de variantes o lecciones divergentes, eliminando las no válidas.

sustanciales: término introducido por la bibliografía textual (*substantives*), definido por oposición a *accidentals*, para hacer referencia a los elementos de sustancia y significado del texto.

testimonio: cada una de las copias de la tradición textual, manuscrita o impresa, de una obra.

texto base: el testimonio que elegimos de entre los existentes para fijar la forma gráfica y gramatical del texto que editamos.

textus receptus: texto de la edición más aceptada de una obra (*vulgata*), en virtud de una cierta autoridad oficial, independientemente de su valor filológico.

tironiano: signo gráfico muy usado en la Edad Media para representar la conjunción copulativa *e, et*; Tirón era el nombre de un liberto de Cicerón, famoso por haber elaborado un sistema de signos de escritura abreviada para transcribir de forma más rápida los discursos públicos.

tradición: el conjunto de testimonios en la transmisión de una obra; tradición **directa** es la formada por los testimonios en sí mismos; tradición **indirecta** es la constituida por eventuales traducciones, citas o glosas de la obra.

usus scribendi: características particulares de la lengua y el estilo de un escritor, que permiten al editor reconstruir por analogía un determinado lugar del texto.

variantes: lecciones diferentes de un determinado lugar del texto que ofrecen unos testimonios frente a otros; se habla de variantes **adiáforas** o **neutras** cuando no son claros errores manifiestos sino que pueden pasar por lecciones originales y

sólo la pericia del editor, bien por elección mecánica tras la colación de testimonios, bien apelando a criterios no mecánicos como el *usus scribendi* o la *lectio difficilior*, puede detectar y seleccionar.

variantes de autor: modificaciones introducidas por el autor en el texto de una obra de la que se han extraído ya copias, o simplemente correcciones del autor en una nueva fase redaccional de su obra.

vulgata: la edición más difundida y aceptada de una obra, aunque no siempre satisfactoria.

LÁMINAS



LÁMINA I



LÁMINA II

LÁMINAS I, II y III: Escritas preparando la pluma y alisando el pergamino. Copistas medievales. El acto de escritura en la Edad Media era una tarea fatigosa y pesada: "Scribere qui nescit nullum putat esse laborem; / tres digiti scribunt, totum corpusque laborat".



LÁMINA III

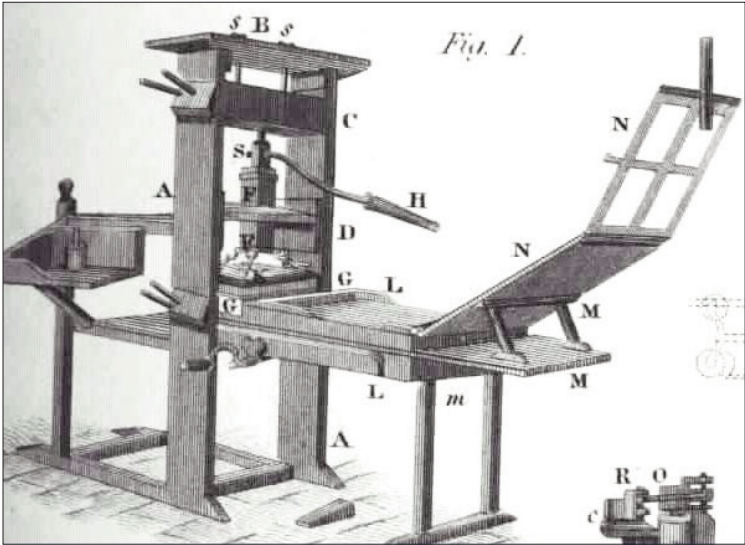


LÁMINA IV



LÁMINA V

LÁMINAS IV y V: Imprenta manual y tipos móviles.



LÁMINA VI



LÁMINA VII

LÁMINAS VI y VII: Talleres tipográficos (Peter Scrivenius y Jost Amman).



LÁMINA VIII: El libro y la lectura (Jean Fouquet, miniatura).



LÁMINA IX: Taller tipográfico de fines de la Edad Media (grabado de *La gran danza de la muerte*, 1499). Las quejas y condenas contra los yerros de los impresores fueron prácticamente un lugar común en la pluma de los escritores de la época: no podían faltar, por tanto, entre los invitados a la danza macabra.

Ad lectores de Propalladia sua Auctor.

A vos a vos mis señores
 los poetas castellanos
 q̄ sueltos son mis errores
 e scriptos con mil tēblozes
 por aq̄stas tozpes manos
 y errores s̄o los mas tēpianos
 que sembre
 p̄ncipios en que p̄oue
 mis fuerças y tiernas alas
 de donde con salua fe
 propalladia los llame
 p̄zimeras cosas de pallas
 No tan buenas como malas

en verdad
 conpuesitas en ciega ebad
 no coñidas con sazón
 a vnque demi voluntad
 escriptas con humildad
 inp̄zessas sin p̄sunción
 Si digno soy de perdon
 sin mas ver
 suplicos podiendo ser
 q̄ me mandeis perdonar
 pues que mi poco saber
 noos habado que leer
 por daros que castigar.

Finis.

Registro de toda la obra.

A B C D E F G H I K L M N O P Q R S T U V X Y Z . . .
 Omnes sunt ouerni.

Estampada en Nápoles. Por Ioan pasqueto de Gallo. Junto ala
 Anunciada/ con toda la diligentia y aduertentia posibles. y caso
 que algun yerro ofalta se ballare por ser nuevo en la lengua. ya se
 podria uir conel de alguna misericordia/ pues anñ el Estampa/
 dor como el corrector. posible es en vna larga obra vna oza o otra
 ser ocupados del fastidio. La benignidad de los discretos lecto-
 res. lo puede considerar. Acabose. Juenes. X VI . de Março.
 M. D. XVII.

Con gratia y

privilegio

Papal.

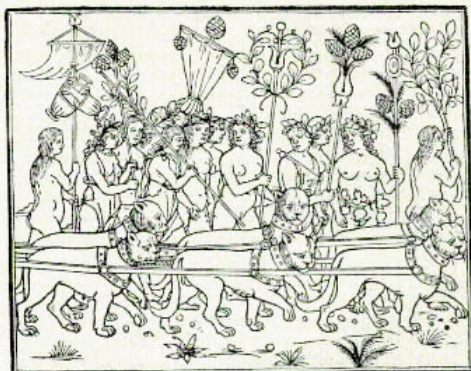
y Real.

Semper.

Laus Deo.



LÁMINA X: Colofón de la *editio princeps* de la *Propalladia*, de Bartolomé de Torres Naharro (Nápoles, 1517), en el que el impresor Ioan Pasqueto de Gallo justifica su compleja tarea editorial y se disculpa por los posibles yerros cometidos.



LA MVLTI VDINE DEGLI AMANTI GIOVENI, ET DILLE DIVE AMOROSE PVELLE LA NYMPHA A POLI PHILO FACVNDAMENTE DECHIARA, CHIFVRO- NO ET COMEDAGLI DII AMATE. ET GLI CHORI DE GLIDIUI VATICANTANTI VIDE.



LCVNOMAIDITANTOINDEFESSOELO quio apramente se accommodarebbe, che gli diuini ar chani disertando copioso & pienamente potesse euade re & uscire. Et expressamente narrare, & cum quanto di ua pompa, indefinenti Triumpho, perenne gloria, festi ua letitia, & felice tripudio, circa a queste quatro iuisti tate se iuge de memorando spectamine cum parole sufficientemente ex primere ualesse. Oltra gli incliti adolescentuli & stipante agmine di inu mero & perucunde Nympha, piu che la tenerecia degli anni sui elle pruden te & graue & astutule cum gli acceptissimi amanti de pubescente & depile gene. Ad alcuni la primula lanugine splendescete le male in serpiua delitiose alacremente festigiavano. Molte hauendo le facole fue accense & ardente. Alcune uidi Pastophore. Altre cum drite haste adornate de prische spolie. Et tali di uani Trophaei optimamente ordinate

LÁMINA XI: El veneciano Aldo Manuzio fue el gran impresor humanístico. Introdujo los caracteres griegos, divulgó las obras de los clásicos latinos en formato reducido y en un tipo de letra cursiva muy característica, llegando a imprimir hasta veintiocho ediciones a partir de manuscritos antiguos inéditos. En muchas de ellas introdujo una rica y variada ornamentación, acorde con el texto, como en el caso espectacular de la *Hypnerotomachia Poliphili*, de Francesco Colonna (1499), que ilustró con ciento setenta grabados. Fue famosa su marca de imprenta: un delfín enroscado en un ánora.

IN DEY NOMINE AMEN.



En la Villa de aguila fuente logar de
los venerables señores dean 2 cabildo
de la igitia cathedral dela muy noble
2 leal çibdat de segouia. lunes pri
mero dia del mes de junio anno del
nascimjeto de nro saluador ihu xpo
de mill 2 çintrçientos 2 setenta 2 dos años. Estando
dentro en la igitia de señora santa maria dela dicha uilla
el muy Reuerendo Jn xpo padre 2 señor don iohan por
la gra de dios 2 dela santa igitia de Roma obpo de segouia
oydor dela audiencia del Rey nro señor 2 del su cõ
sejo çelebrado signodo y estando y presentes muchos
Señores 2 psonas así dela igitia cathedral dela dicha çib
dat como del estado eclesiastico dela dicha çibdat 2 de to
do su obpado. E así mesmo del estado se çilar dela dicha
çibdat de segouia 2 delas uillas 2 logares de todo su
obpado E en presencia de m janton de uilla castin nota
rio publico apostolico 2 secretario del dicho señor obpo
E de impero garçia dela torre escriuano publico dela
dicha çibdat de segouia 2 su tierra ala merced de nro
Señer el Rey 2 su notario publico en la su corte 2 en to
dos los sus Reçnos y señorios 2 escriuano de los fechos
del cõçejo 2 puebllos dela dicha çibdat 2 su trã 2 ante
los testiges de yuso escriptos. Luego el dicho señor
obpo dixo que por çinto el por sus cartas de llamamien
tos Çitações ouiera mandado llamar a los venerables
Señores dean 2 cabildo 2 personas dela su igitia cathe

LÁMINA XII: Sinodal de Aguilafuente (Segovia). Incunable descubierto en la segunda mitad del presente siglo y que es seguramente el más antiguo publicado en España. Fue impreso en Segovia, por Juan Párix de Heydelberg, en 1472.

de ser q comen ce lo teno nio mes parece tenerse
 temij na do q me sal ve ple ga a mi me se ja de a
 si y de acer me tan to ~~de~~ como me a ve e ho no
 ta vicia des por bien no p nuy ganna cia sino por bñ
 a catamjento q no se en fu cia za tan to po se da a un
 de tan con tino a dia de de mo me fa ti ga me l u r an
 de gire fto por q se q fue mja de da tu ent pa y q
 no me p re ce q de a bi nada por acer pa q de
 de fte e had mo fu en to da p ra qua do hoy a q ju me
 de mjs p de es tan p co me do por q no via cre ti v f i
 no to de bien y gu d do de mi b len p nes pa san do de to
 e had q comen ce a en der las q a dia de un tu ra le ca
 q el teno me a b ra da do q ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ ~~de~~ de ciar
 cran much as quan do por el l os le a dia de un q a dia
 de ta da me comen ce a ay b da ya o ten de le como
 a ora dire

 Capitulo .ij. trata como fue per diendo e fte
 vir tu de y lo q yn p u e en tan mes tra tar
 con persona vir tu o sa

 parece me q comen ce a acer me un cho da n to
 q avn dire con fi des al gnos veces quan mal lo
 da cen los pa de es q m p n curan q ve an fte y a fi
 en pie co sa de vir tu de to das m n e ra q por q con
 fe to tu to m j ma de como e di cho de lo fue en m
 to me tan to en lle gnan do a b se de fta co n ca fi na da
 y lo malo me da nio m cho e ca a fi cion na da a li bres
 de ca balle nia y m tan mal to ma ba e fte pa fa bien

LÁMINA XIII: Manuscrito autógrafa del *Libro de su vida*, de Santa Teresa. Es una de las pocas obras de nuestros escritores del Siglo de Oro conservadas en original autógrafa completo.

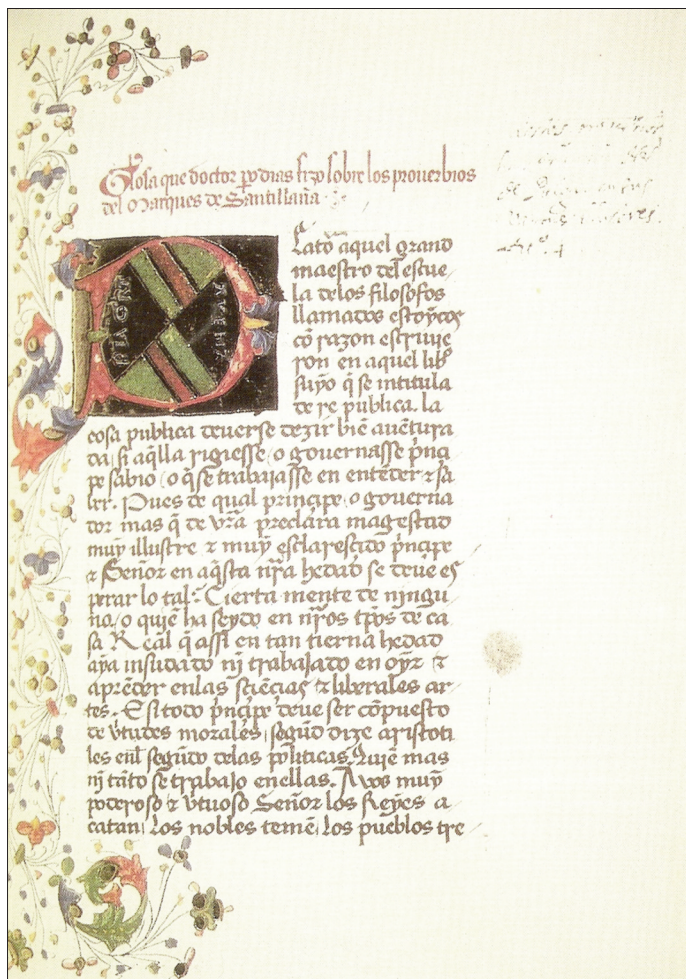


LÁMINA XIV: *Cancionero del Marqués de Santillana*, que se halla en la Biblioteca Universitaria de Salamanca, Ms. 2655. Es un cuidadoso manuscrito de autor y copia apógrafo.

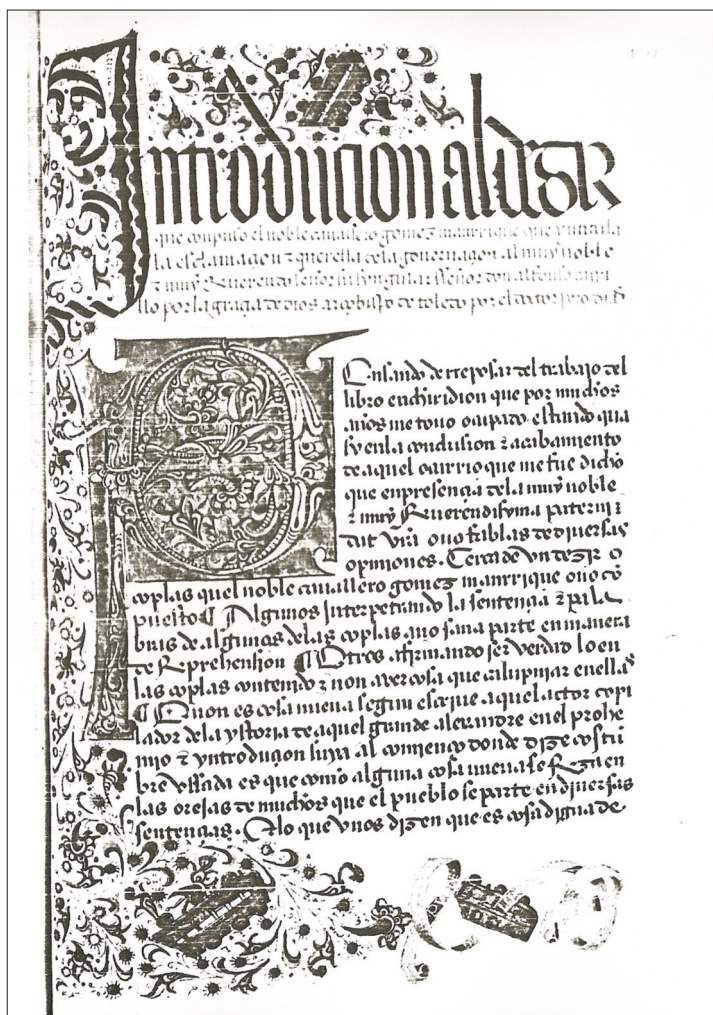


LÁMINA XV: *Cancionero de Gómez Manrique*, custodiado en la Biblioteca Real, Ms, 1250. Se trata también de un lujoso cancionero, supervisado por el propio autor.

**A los muy poderosos y cristianísimos príncipes don
Bernardo y doña yfabel. Comiença el problema por
Juan del ensina en la copilacion de sus obras.**

Soy el mucho temor y turbacion que la grandeza de vuestra real magestad pone a los mas altos ingenios y mas fontalicados de saber: no cobrasse algunos esfuerço y aliento en la fuente de vuestra virtud: quien osaria mostrar la pluma para escrevir vuestro nombre. y yo con este esfuerço movido / aunque soy pobre saber y baxo ingenio / por dar nuevo ser y nueva vida a mis muertas obras: a treví me a dirigir y aplicar la copilacion de ellas a vuestra gran ceclesia. **D**icen los antiguos y fabulosos poetas / que **P**rometeo hijo de **J**apeto / acostumbrado a fabricar cuerpos y manos de barro: subió al cielo con ayuda y favor de **A**thena y traíxo de vna rueda a del sol en poco de fuego con que despues introduzia vida y anima en aquellos cuerpos / y assi yo de esta manera yído me có favor de **D**ique y buésia de alva mis señores: subí a la gran altura de la contemplacion de vuestras ecelencias por alcanzar siquiera vna estella de su resplandor / para poder en mi muerta labor y de barro / introducir espiritus vitales. **Y** por mandado de estos mis señores que no sola mente ellos mas aun el menor de sus siervos quieren que enderece sus penamientos y deseos en el servicio de vuestra alteza: ballando me muy dichoso en aver me recebido por suyo: de copilado las obras que en este cancionero se contienen: abonde principalmente van algunas que no con poco temor avia dedicado a vuestra real señoria. y por que lo que es de **C**esar se de a **C**esar: quise primero dar les la obediencia de este mi trabajo con la vnilidad y acatamiento que devo / suplicando les si algo bueno buviere / estimando cada cosa en su estado / lo manden favorecer / y lo malo corregir pues a los príncipes y emperadores conviene tener debaro de su imperio assi malos como buenos. los malos para en ellos executar la justicia y disposició de sus leyes. y los buenos para favorecer los y gratificar los / y en ellos estender la manifiencia de sus mércedes. que si malos no buviessse: no serian estimados los buenos / por que por los vnos venimos en conocimiento de los otros. y bien creo en esta mi copilacion avir tanto de malo que lo bueno no se parezca / mas esfuerço con esto que todas las obras dechas desde los catorze años hasta los veinte y cinco. adonde para lo que en mi favor no bisiere me podre bien llamar a menor de verdad. **P**ues invirtimos y siempre vitoriosos príncipes no negueys vuestro favor a mis continuas vigilias por que ennuadescan todos los detratores y malisientes. **N**o ay cosa de tanta manifiencia ni que tan bien parezca a los príncipes: como favorecer a los vnildes / ayudar a los affligidos / y assi defender a los menores que no sean opressos ni de los mayores mal tratados. **N**osotros levanta yos los caídos / escudayos los apremiados y redemís los cativos / y vivificays a los q ya estan sin esperanza de vida. **D**e tal manera nanaleza por la providencia divina de don especial os adorno / que todas quantas virtudes pudo en vosotros aposentó: y aposentadas las / espermento / y experimentadas estan puestas en vosotros para que a todos los otros príncipes seays en exemplo y dechado. **R**egió todos vuestros reynos y señorios con tanta prudencia / con tanta fortaleza / con tanta justicia y temperança: que todos los que retamente desean reinar / os tiénen siempre por espejo remirado se en vosotros para imitar os y seguir os / y para tomar reglas y pxeccos de reynar. **T**odas quantas cosas ay escritas de buen regimíto de príncipes / de tal manera las guarda yos: que no ay cosa buena que los escritores ayan instituydo / que vosotros no la pongays en obra. y no obays cosa que no este instituyda por muy buena. y aunque las tales instituciones no buviere: de vuestras obras mismas se pudierá muy bien colegir y facar trasunto de vida perfecta. **S**i os queremos comparar a algunos príncipes passados / ballarctmos que las

noscimiento de su madre induziendole a amor: z con
cordia de sempromio.



Chesto veo Melibea la gran
 deza de dios. Me. en que cal
 isto. La. en dar poder a natu
 ra que de tã perfera hermosa
 ra te dotasse: z fazer a mi ime
 rito tanta merced q̄ ver te al
 cãcasse: z en tan cõueniẽte lu
 gar q̄ mi secreto dolor mant
 festar te pudiesse. sin duda encõparablemente es ma
 yor tal galardõ q̄ el seruicio: sacrificio: deuocõ z o
 bras pias que por este lugar alcançar tẽgo yo a dios
 ofrecido. Mi otro poder mi volũtad humana pue
 de cõplir. quien vido en esta vida cuerpo glorificado
 de ningun hõbre como agora el mio. Por cierto los
 gloriosos sanctos q̄ se deleytã en la vision diuina no

LÁMINA XVII

LÁMINAS XVI y XVII: *Cancionero* de Juan del Encina (Salamanca, 1496) y *Comedia de Calisto y Melibea* (Burgos, 1499), dos obras literarias de los primeros tiempos de la imprenta, en las que pueden apreciarse las características de composición e impaginación.

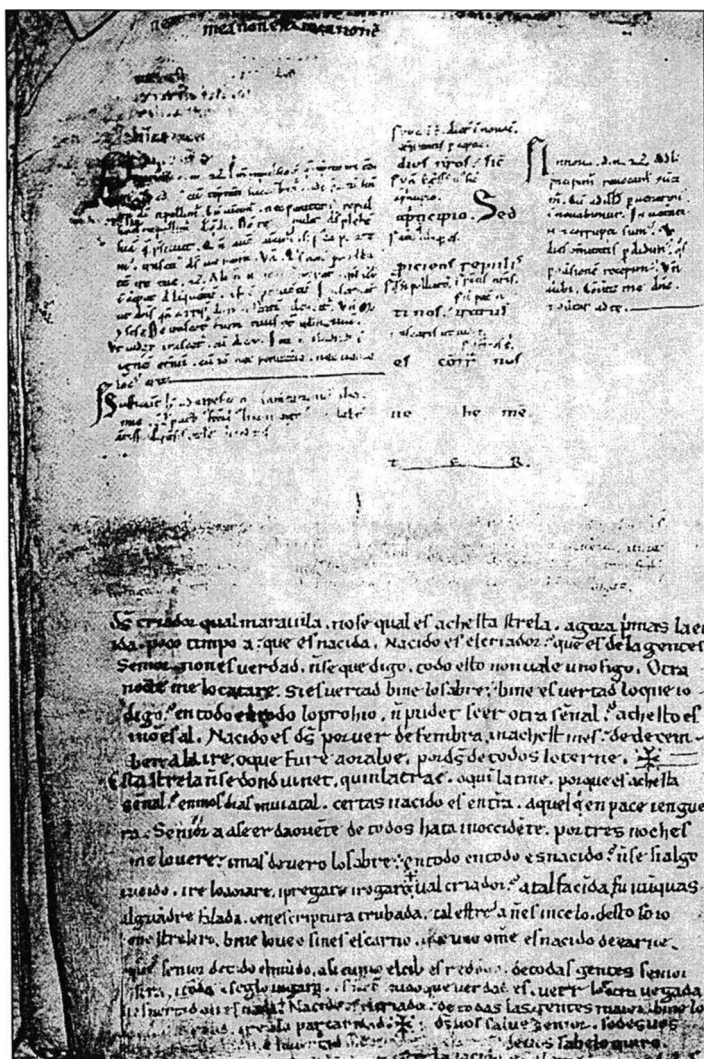


LÁMINA XVIII: Uno de los folios en que se ha conservado el *Auto de los Reyes Magos*, nuestra más antigua pieza teatral (Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. Vit. 5-9). Nótese las peculiaridades de su sistema gráfico, en particular, las combinaciones de puntos y de cruces para indicar la separación de versos, la intervención de personajes o la distribución de escenas.

Delos los oios tan fuerte muerre lorando
 Tomaua la cabeza, estuaa los curando
 Vio puercas abiertas, veas sin curados
 Mandaua uarias sin pieles, sin mantos
 Sin falcones, sin adroes mudados
 Dos pyro myo ad ca mucho aue grandes ayudados
 Ffablo myo ad bie, tan mesurado
 Criado ati senor, padre q estas en alto
 Esto mo an buetro myos enemigos malos
 Qui pienslan de ganuar, alli fietha las piendas
 Alla rida de buuar ouieto la corneja dietha
 Emuado a butros ouieto la sinietra
 Escas myo ad los ombros, en grames la uista
 Ellmca albarstina, ca echados lomos de rina
 Eyo ad Eyo dia, por burgos en rina
 En su compania, r. pendones que lo er muerre, uerria
 Burgeses, burgeses por las sinietras, ser curria
 El doado delos oios, mo auen el dolor
 Tolas sus bocas, todos diera una voz
 Que q fue ballalo si omelle fue, Senor
 Conbidar le ven de arado mas muerre no olua
 Si Eyo don asenlle rito aue la rida fina
 Almes dela noche, en butros de: curry su carta
 Con grad vacado, fiuete muerre ballada
 Eyo ad Eyo dia, q uadi, no diellen polada

LÁMINA XIX

LÁMINAS XIX-XX: Fol 1r del manuscrito único del *Cantar de Mio Cid* (edición facsimilar por Hipólito Escolar y otros, Ayuntamiento de Burgos, 1982) y edición paleográfica de Ramón Menéndez Pidal (Madrid, 1961).

.....
Delos fos oios tan fuerte mientras lorando,
Tornaua la cabeça z estaua los catando.
Vio puertas abiertas z vços fin cañados,
Alcandaras uazias fin pielles z fin mantos
5 E fin falcones z fin adtores mudados.
Sofpiro myo Çid, ca mucho auie grandes cuydados.
Ffablo myo Çid bien z tan mesurado:
«Grado ati, señor padre, *que* estas en alto!
Esto me an buelto myos enemigos malos.»
10 Allí pienñan de aguiiar, allí sueltañ las riendas.
Ala ' exida de Biuar ouieron la corneia diestra,
E entrãdo a Burgos ouieron la finiestra.
Meçio myo Çid los ombros z en grameo la tiesta:
«Albricia, Albarffanez, ca echados fomos de tierra!»
15 Myo Çid Ruy Diaz por Burgos en traua,
En su conpañã .Lx. pendones ²; exien lo uer mugieres z uarones,
Burgeses z burgefes por las finiestras son ³,
Plorando delos oios, tanto auyen el dolor.
Delas sus bocas todos dizian una razon:
20 «Dios, *que* buen vassalo, si ouiesse buen Señor!»
Conbidar le yen de grado, mas ninguno non ofaua:
El rey don Alfonso tanto auie la grand saña,
Antes dela noche en Burgos del entro su carta,
Con grand recabdo z fuerte mientras sellada:

¹ *Ala* añadido por el copista al margen — ² Sobre *pendones* se interlineó *le-uaua* con la tinta anaranjada del primer corrector. Los editores acogen esta mala corrección.— ³ Después de *son* se añadió de letra posterior y más chica *puestas*; estaba casi ilegible, pero con reactivo lei clara la *a*; con tinta posterior, que borré previamente, se había repasado *puestas*, y así leyeron Ulibarri y los editores.

- (1) Señores ly queredes my feruicio prender
querriauos de grado feruir de mj mester
deue de lo que sabe oñe largo leer
ly non podria en culpa e en yerro caer
- (2) 2. Mester traço fermoso non es de jangleria
mester es lyn pecado que es de clerexia
fablar curlo rimado por la quaderna via
a syllabas contadas que es muy grant maestría
- (3) 3. Segunt que yo entiendo qui lo quifier saber
aura de mj folas en cabo muy grant plazer
aprendra buenas gestas que sepa retraher
auerlehan por ello muchos a conoçer
- (4) 4. Luego en la materia me vos quiero acierir
non vos quiero grant prologo sijn grandes nueuas fer
Jhesu Christo nos dese bien aprefos leer
ly en algo pecaremos el nos dese valer
- (5) 5. Quiero ler un libro que fue de vn rey pagano
que fue de grant esfuerço e de grant sapiencia
conquisto todo el mundo metiolo en su mano
teneme ly lo cunplo non por mal cleruano
- (6) 6. El principe Alexandre que fue rey de Grecia
que fue de grant esfuerço e de grant sapiencia
vençio a Porio e a Darío reys de grant potencia
nunca con auol oñe ouo atencioa
- (7) 7. El infante Alexandre luego en su niñez
empeço a mostrar que ferie de grant prez
nunca quiso mamar leche de muger rases
ly non que fuese de linage o de grant gentiles

LIBRO DE ALEXANDRE (M^o)

- (1) ennores si quissierdes mj feruicio prender
querria uos de grado feruir de mj mester
deue de lo que sabe oñe largo leer
si non podria en culpa y en yerro caer
- (2) Mester traço fermoso non es de jangleria
mester sin pecado que es de clerexia
fablar curlo rimado por la quaderna via
a syllabas contadas que el grand maestría
- (3) Qui oir lo quiffere a todo mj erer
aura de mj folas en cabo grand plazer
aprendra buenas gestas que sepa retraher
auerlo an por ello muchos a connoçer
- (4) Non uol quiero grand prologo nin grandel nueua fer
luego a la materia me uol quiero acoger

- (1) Señores se quierdes || mio feruicio prender
querriauos de grado || feruir de mio mester
deue de lo que sabe || oñe largo leer
se no podrie de culpa || o de yerro caer
- (2) 2. Mester traço fermoso || non es de jangleria
mester es (en pecado) || ca es de clerexia
fablar curlo rimado || por la quaderna uia
a syllabas contadas || ca el grant maestría
- (3) 3. Qui oyr lo quifier || a todo mio erer
aura de mj folas || en cabo grant plazer
aprendra bonas gestas || que sepa retraher
auer loan por ello || muchos a conoçer
- (4) 4. Non uos quero grant prologo || nen grandel nouas faz
luego a la materia || me uos quiero conger
el Criador nos leua || bien aprefos leer
si en aquel pecamos || el nos deuae ualer
- (5) 5. Quiero leer un libro || de vn rey noble pagano
que fue de grant esfuerço || de coraçon luciano
conquisto todo el mundo || metiolo en su mano
terne fe lo conpiere que fue bon cleruano
- (6) 6. Del principe Alexandre || que fue rey de Grecia
que fue franco e audiz || e de grant sapiencia
vençio Porio e Darío dos reys || de grant potencia
nunca connoçio [isto] || fu par en la infrençia
- (7) 7. El infante Alexandre || luego en su niñez
empeço a demostrar || que ferie de grant prez
nunca quiso mamar || leche de muger rases
se non fue de linage || o de grant gentiles

LIBRO DE ALEXANDRE (M^o)

(concluye)

- el criador uol dese bien aprefos leer
si en algo pecamos el nos deuae ualer
- (5) Quiero leer un libro de vn rey pagano
que fue de grand esfuerço e de coraçon luciano
conquisto todo el mundo metiolo en su mano
teneme si lo cunpliere por non mal cleruano
- (6) Del principe Alexandre que fue rey de Grecia
que fue franco e audizo e de grand sapiencia
vençio a Porio e Darío reyes de grand potencia
nunca con auol oñe ouo su atencioa
- (7) El infante Alexandre luego en su niñez
empeço a mostrar que ferie de grand prez
nunca quiso mamar leche de muger rases

LÁMINA XXI: Páginas de la edición sinóptica del *Libro de Alexandre*, por Raymond S. Willis, Princeton University Press, 1935. Reproduce en páginas enfrentadas los dos manuscritos principales en que se ha transmitido la obra (*P* y *O*) y, en su lugar correspondiente, los testimonios de los tres breves fragmentos también conservados.

El ceceo fuese quel auere muestra como
vendida faga roa a su sergese así oryudo
e sanben quenda que todo pimes le expuso
La primera flor de comar

Quel se muestra la gentl Lavinia
En los formados cemplos de Lavinia
Quando se migan a suerena
Las aores de la en celo serena
E quel porre flor de Claustrina
En los flores sedinas de florentina
Viren mis beses en forma divina
La veytra oracion e dal profeta

Quando la laya e moralizada
Eago mi ppo roudado amos
La qual me mata en pmpre estado
me fase los reuencos e quays
de lere pass la pena sedida
cuidado en pgo me fasso en repa

Sonetos del marqués de Santillana

Quando yo veo la gentl criatura
quel celo acorde con naturaleza
formaron, leo mi buena ventura
el puz hora que tanta belleza
me demostraron, e su fermosura
cu sola de looz es la pureza
mas luego tozno con nyal tristura
e plago e quero me, de su cruexa
Ca no fue tanta la del mal thereo
ni fizo la de achila e de potino
falsos ministros, de ti ptholomeo
assi q' llozo mi seruicio indigno
e la mi laxa siebre, pues que veo
e me fasso cansado e reueximo

LÁMINA XXII: Reproducción de dos sonetos del Marqués de Santillana: el Soneto III, según lo transcribe el cancionero ms. 230 de la Bibliothèquc Nationale de Paris, y el Soneto I, conforme lo recoge el ya citado *Cancionero del Marqués de Santillana* de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, supervisado por el propio Marqués. Es de notar cómo en el cancionero ajeno y más antiguo el soneto es sentido —seguramente por su carácter novedoso y extraño— como una composición en dos partes, constituida por dos coplas, una de ocho y otra de seis versos (y que necesita también un encabezamiento explicativo en prosa). En el cancionero del escritorio de Santillana, en cambio, es sentido como una composición unitaria y cerrada, compacta, que no requiere otras marcas tipográficas que las letras capitales al comienzo de cuartetos y de tercetos y, si acaso, las tenues barras verticales que señalan la escansión del verso en dos hemistiquios.

Por lo tanto, en vista de las limitaciones señaladas y de la poca seguridad con respecto a las interrelaciones de los representantes de la subtradición *d*, y el lugar de la subtradición *f* dentro de la tradición *b* y las relaciones entre sus miembros, el esquema que propongo para representar la genealogía de los manuscritos del *magnum opus* de Juan de Mena apenas puede tener un carácter global:

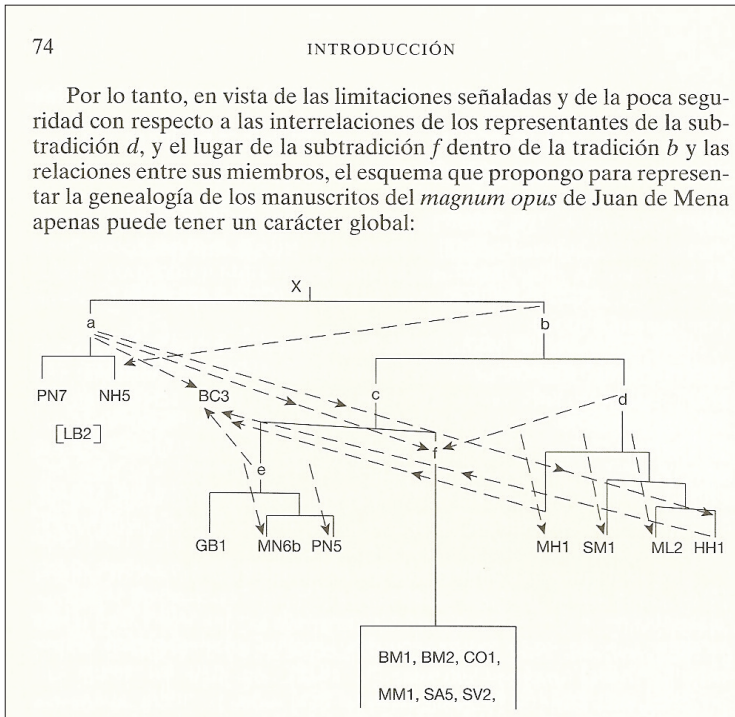


LÁMINA XXIII

LÁMINAS XXIII y XXIV: *Stemma codicum* del *Laberinto de Fortuna*, de Juan de Mena, establecido por Maxim Kerkhof en su edición de la obra, Madrid, Castalia, 1995. Como se advierte, se trata de un estema muy difícil que revela una compleja filiación de testimonios, la mayoría de ellos muy contaminados. Ante tales dificultades, el editor opta por seguir el texto de la tradición *a* y colocar en los ladillos las lecturas equipolentes de la rama *b*, como puede apreciarse en la página que reproducimos.

- 1065 [CXXXIV] A vos, poderoso grand rey, pertenesçe
 fazer destruir los falsos saberes
 por donde los ombres e malas mugeres
 asayan un dapño mayor que paresçe;
 una grand gente de la que pereçe
- 1070 muere secreto por arte malvada,
 e fingen que fuesse su muerte causada
 °de mal que a los malos pensar no fallesçe. °del mal
- [CXXXV] Magnífico príncipe, non lo demanda
 la grand honestad de los vuestros siglos
- 1075 sufrir que se críen °mortales vestiglos °atales
 que matan °la gente con poca víanda. °los hombres
 La mucha clemencia, la ley mucho blanda
 del vuestro tiempo non cause maliçias
 de nuevas Medeas °e nuevas Publiçias; °o nuevas
- 1080 baste la otra miseria que anda.

[CXXXVI] Las lícitas artes con vuestra clemencia
 crescan a bueltas los rectos oficios,

-
1068. *asayan*: «Assayar. Intentar, atreverse a hacer alguna cosa. Es voz anticuada, del dialecto de Aragón, tomada del francés» (*Aut.*).
1070. *secreto*: secretamente (cf. María Rosa Lida, p. 250).
1072. *de*: por; agente del participio pasivo 'causada'.
 °*de*: Foulché-Delbosc, Blecua: *del*.
fallesçe: falta.
1074. *siglos*: generación.
1075. *críen*: el ms. PN7, Cummins y Pérez Priego leen *crían*; sin embargo, el subjuntivo parece preferible al indicativo.
 °*mortales*: Foulché-Delbosc, Blecua: *atales*.
vestiglos: cf. la nota al v. 519.
1076. °*la gente*: Foulché-Delbosc, Blecua: *los ombres*.
1079. *Medeas... Publiçias*: cf. las notas a los vs. 1038 y 1041.
 °*e*: Foulché-Delbosc, Blecua: *o*.
1080. *miseria*: alusión a la guerra de la Reconquista; cf. la nota al v. 1062.
1082. *a bueltas*: junto con; se registra ya en el *Poema de Mio Cid* (cf. R. Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid*, Tercera parte: vocabulario, Espasa-Calpe, Madrid, 1954, p. 516).

STEMMA CODICUM

Las pruebas presentadas a lo largo de esta somera introducción parece que nos permiten construir un *stemma* que resume gráficamente el resultado alcanzado:

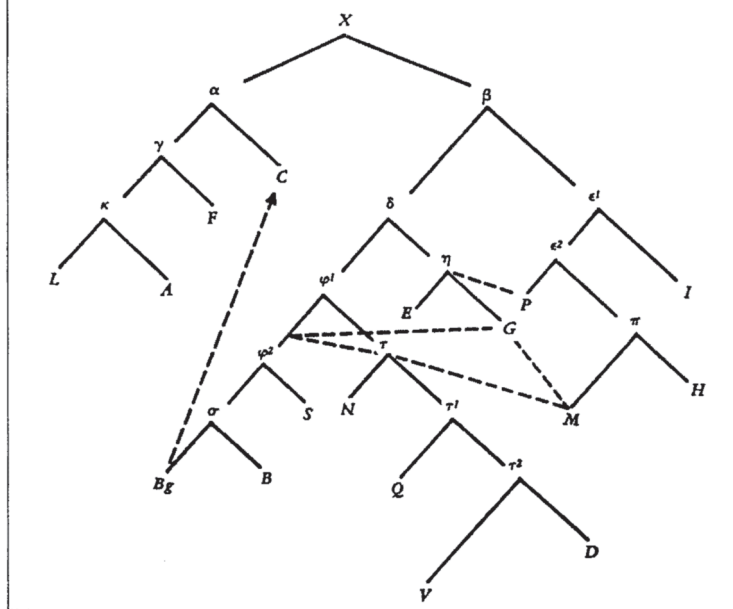


LÁMINA XXV

LÁMINAS XXV y XXVI: *Stemma codicum* de la *Visión deleitable* y primera página de la edición crítica de la obra por Jorge García López, Ediciones Universidad de Salamanca, 1991.

[1] COMIENÇA EL LIBRO LLAMADO VISIÓN DELEYTABLE, CON-
 PUESTO A YNSTANÇIA DEL MUY NOBLE E YLLUSTRE PROGENIO
 DON JUAN DE BEAMONTE, PRIOR DE SANT JOAN, CHANÇILLER
 E CAMARERO MAYOR DEL MUY YLLUSTRE SEÑOR DON CARLOS,
 PRÍNCIPE DE VIANA, PRIMOGÉNITO DE NAVARRA E DUQUE DE
 GANDÍA, COPILADO POR ALFONSO DE LA TORRE, BACHILLER DEL
 DICHO SEÑOR PRÍNCIPE.

AL muy noble señor e de yllustre prosapia, mi señor, don Juan de Biamonte:

- 10 El corazón, ganado por diversidad de méritos vuestros e virtudes que preçedido avían, tanto fue a vós más conjunto quanto el deseo vuestro sabido era a él más semejable, e quando sope que teniades afecçión e voluntad ynmensa de saber qual era la manera de tractar de cada çiençia breve mente e qué delectaçión era fallada en
 15 aquéllas, como viédeses que muchos yllustres e omes de loable memoria avían en ynquirir çiençias gastado su vida e non pensávades aquello ser syn cabsa razonable; de otra parte veýades el mundo tener girada la cara a las utilidades e mundanos provechos, e non sola mente menospreçiar e yncrepar el ynvestigar de las
 20 çiençias, mas abominarlas e esparzirilas; e por esta causa queriades por mi *vos fuese fecho un* breve compendio del fin de cada çiençia, que quasy proemial mente *conteniese* la esençia de aquello que en las çiençias era tractado. *E* eso mismo vos plazería mucho saber, sy posyble era, qué entendieron los naturales e qué podían alcançar
 25 por razón del fyn postrimero del omne, e qué dixeron los tales de la bien aventurança, sy por ventura la pusyeron en este mundo o en el otro, e, sy en éste, en qué cosas consyste, como veamos que diversas son las fines de los omes e quasy ynfnitos los modos de bevir, e como todos no trabajen por un fin nin *por* aver una manera

12 e] y L

13 de] del Aβ

20 esparzirilas : perseguirilas β || e] y L

21 un fecho fuese L || un om. L

22 que om. L || conteniese] que contuyese L || aquella L

23 E] y L

24 podian : se podia β


29 e] y L || por om. L




LÁMINA XXVII

LÁMINAS XXVII-XXX: Portada de la *editio princeps* de las obras de Boscán y Garcilaso (Barcelona, Carles Amorós, 1543), con el prólogo “A los lectores”, escrito probablemente por la viuda de Boscán, Ana Girón de Rebolledo, que explica la tarea y planes editoriales de éste. El cuarto libro lo ocupan las obras de Garcilaso de la Vega: puede cotejarse el texto del primer soneto allí incluido con el del manuscrito *Mg* o manuscrito Lastanossa-Gayangos (Biblioteca Nacional de España, Ms. 17969).

ALOS LECTORES

 **ESTE** libro confintio Bolcan que se imprimief se forçado de los ruegos de muchos, que tenían conel autoridad para persuadir felo, y parece q era raxon que sus amigos le rogassen esto, por el gran bien que se sigue de que sea comunicado, a todos tal libro, y por el peligro que auia, en que sin su voluntad, no se adelantasse otro a imprimirlo, y tambié por que se acuballen los yerros, que en los trallados, que le burtanú ania que eran infinitos, después que el ya se dexo vencer, y se determino ala impressiõ, y auichas juntando sus papeales y examinãndolos, para q cõ concierto saliesen adõde todo el mundo los viesse, que era cosa que el nunca pensó enel principio quando començo a escreuirla, sabemos que los tenia repartidos en quatro libros. Enel primero las primeras cosas q cõpula q son copias Españolas, y enel següdo cãtões y listos amañera ãlos Ytãliã, y enel terçero epistolas y capítulos y otras obras tambié ala Ytãliã, enel quarto queria poner las obras de Garcilasso dela uega, de las quales, se encargo Bolca por el amistad grande que entrambos mucho tiempo tuuierõ, y porquã despues dela muerte de Garcilasso, le entregaron a el sus obras para que las dexasse como deuan de estar, ya que ponía la mano en adereçar todo esto y querria despues de muy bien limado y polido, como el fin falta, lo supiera

hazer, dar este libro ala Señora Duquesa de Soma, y le tenia ya escrita la carta que va enel principio del següdo libro, plugo adios de llevarfelo, al cielo, y así bano de parar todo con tin gran causa, despues aparecido, passar adelante lo que el dexaua enpeçado, digo la impressiõ q enla enmienda de sus obras y de las de Garcilasso, no es cosa que nadie la auia de osar empreder, y si algun yerro o falta se hallare en estos libros, duelafo el que los leyere de la muerte de Bolcan, pues que si el vtiuiera hasta de xellos enmendados bien se sabe que tenia yntencion de mudar muchas cosas, y es de creer que no dexara a nãa gũna, o pocas que offendieran a los buenos juýzios, que con estos sea de tener cuenta, y así sea tenido por menor inconueniente que se imprimiesen como estauan, y que gozãdesse, todos dellas, aunque no esten enla perfeccion en que estuueran como Bolcan las pusiera, que no q por no a ver quedado acabadas de su mano tendria guardadas y alcondidas donde nunca pareciefen, sino tã mal concertadas y escritas como suelen andar por ay de modo, demodo que la culpa de lo que en este libro no estuuiere bien, no la tiene Bolcan, sino los que fueron causa desta impressiõ, y a ellos a fies de perdonar qual quier cosa por el buen zelo, que an tenido, cõ todos los buenos ingenios y con el amor deste libro en que fue se comunicada a todos, 

A ij

LIBRO QVAR
TO. OBRAS
DE GARCÍ
LASSO DELA
VEGA.

SONETO.

Quando me paro a contemplar mi 'tado,
Y aver los passos por do m'ha traydo;
Hallo, segun por do anduve perdido;
Que a mayor mal pudiera auer llegado;
Mas quando del camino 'sto olvidado,
A tanto mal, no se por do e venido,
Se que me acabo, y mas e yo sentido,
Ver acabar comigo mi cuydado,
Yo acabare, que me entregue sin arte;
A quien sabra perderme, y acabarme,
Si quisiere, y aun sabra querello;
Que pues mi voluntad puede matarme,
La fuya, que no es tanto de mi parte,
Pudiendo, que hara sino hazello.

SONETOS

C. 2.

de garcilaſo
de la vega

Quando me paro á contemplar mi estado
 Ya ver los paſos pordo me an traydo
 ſalſo ſegun pordo an dune perdido
 que á mayor mal ſu diera auer ſlegado
 Mas quando del camino eſto oluidado
 a tanto mal no ſe pordo e' venido
 ſe que me' acabo y mas e' yo ſentido
 ver acabar conmigo mi cuydado
 Yo acabar e' que mentir que ſin arte
 a quien ſabra perderme y acabar me
 ſi qm ſiere y a vn ſabra que reſſo
 Que pues mi voluntad puede m' a forme
 La ſuya que no eſ tanto de mi parte
 Pudiendo que' hara ſi no ſa reſſo

LÁMINA XXX



LÁMINA XXXI



LÁMINA XXXII

LÁMINAS XXXI-XXXII: Portadas de dos de las ediciones de *La vida de Lazarillo de Tormes*, Burgos y Alcalá de Henares, 1554.



LÁMINA XXXIII

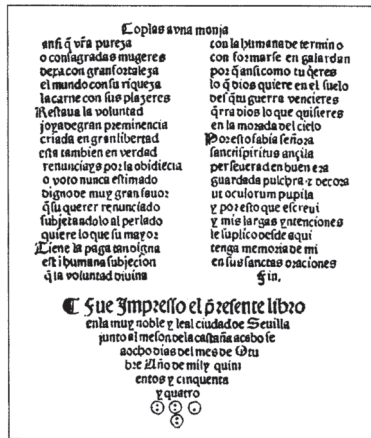


LÁMINA XXXIV

LÁMINAS XXXIII-XXXIV: Portada y colofón del ejemplar único de la *Recopilación en metro*, de Diego Sánchez de Badajoz, impresa en Sevilla, “junto al Mesón de la Castaña”, en 1554. La recopilación, promovida por el sobrino del autor, ya muerto éste, es un ejemplo de edición de pobre calidad, llevada a cabo en una imprenta que utilizaba materiales reusados, y cuyo texto aparece empedrado de errores, que no salva la habitual lista de “Los yerros de la ympresión de verso y sentencia” que al final acompañaba a muchos textos.

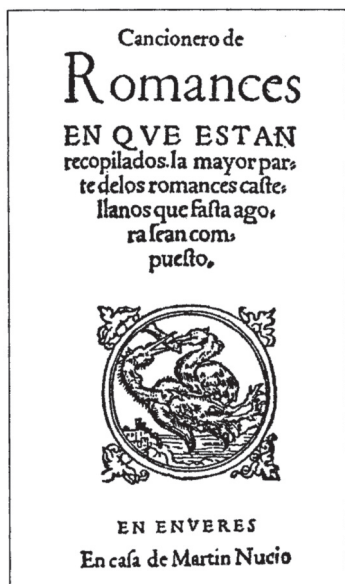


LÁMINA XXXV

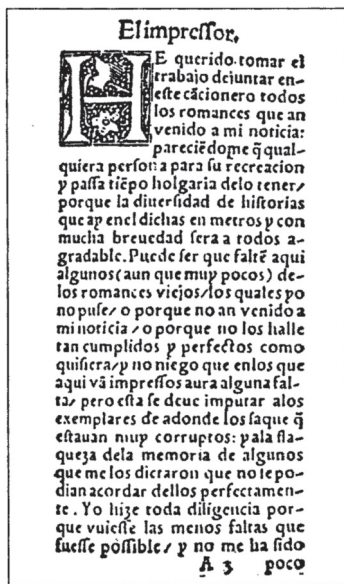


LÁMINA XXXVI

LÁMINAS XXXV-XXXVI: Portada y prólogo del *Cancionero de romances, sin año*, impreso en Amberes por Martín Nucio (edición facsímil con introducción de Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios, Centro de Estudios Históricos, 1914). Como afirma en el prólogo, el editor se valió tanto de fuentes escritas como orales, y aun hubo de retocar el texto de algunos de aquellos romances viejos. Ejemplo de una laboriosa tarea editora renacentista.

poco trabajo juntarlos y enmen-
dar y añadir algunos que estauan
imperfectos / Tambien quise que
euuiesse alguna orden y puse pri-
mero los que hablan delas cosas de
frãcia y de los doze pares / despues
los que cuentan historias castella-
nas y despues los de troya / y vlti-
mamente los que tratan cosas de
amores / pero esto no se pudo ha-
zer tanto a punto (por ser la prime-
ra vez) que al fin no quedasse algu-
na mezcla de vnos cõ otros. Que-
rria que todos se cõtentassen y lle-
uassen en cuenta mi buena volun-
tad y diligencia. El que asino
lo hiziere aya paciencia y
perdoneme que yo
no pude
mas.

Valc.

LÁMINA XXXVII


PRIMERA PARTE
DE LAS FLORES
 DE POETAS ILVSTRES DE
 España, Diuidida en dos Libros.
ORDENADA POR PEDRO
Espinosa natural de la ciudad de
Antequera.
 DIRIGIDA AL SEÑOR
 Duque de Bejar.
Van escritas diez y seis Odas de Horacio, tra-
duzidas por diferentes y graues Autores,
admirablemente.



CON PRIVILEGIO.
 En Valladolid, Por *Luis Sanchez,*
 Año M. DCV

LÁMINA XXXVIII

AL LECTOR.




Oremais (ññor Lector) que os
 tengo de moler, dando cuenta
 del intento que tuue en hazer
 este libro, y al fin de seis pliegos
 de Prologo, dezir, que mis ami-
 gos me importunaron que lo im-
 primissem: ni peless que os he de
 quebrar. la cabeça con el almocada de agua del villa-
 no de Xerez: ni tampoco que he de boluerme à
 los maldicientes, llamandolos aspides de lenguas
 ponçionofas: que muerden los coraçones de oros.
 Creedme, señor, que fino temiera en fadaros, no hu-
 uiera buscado tan variabreuedad, pues esta trae la
 hermosura y el gusto, y tanto he hecho en no esci-
 uir cosa mala, como en admitir algo bueno: porque
 para sacar esta flor de h. tan he tenido dozientos
 cayzes de Poesia, q es la q ordinariamete corre. No
 quise esci uir mas volumen, porque este sea la mue-
 lta del pñno: esto es entrar vn pie en el agua, para
 ver si está quemando: si es contenta, le daremos al
 libro vn padre compañero, y fino, me escufareis de
 trabajo tan grande, como es, escalar el mundo con
 cartas, y despues de pagar el porte, hallar en la res-
 puesta la glosa de Vile a Luana el ar lauado, o algu-
 nas redondillas de las turquesas de Castillejo, o
 Montemayor (venerable reliquia de los soldados
 del tercio viejo) o quando mas algun Soneto carga-
 do

LÁMINA XXXIX

Al Lector.

do de espaldas, y coito de vista, que no ve palmo
 de tierra, que estos ya gozarò su tiempo: mas aora
 los gentiles espiritus del nuestro (como parecera
 en este libro) nos han sacado de las tinieblas desta
 acreditada inorancia, y por no exceder los riguro-
 sos preceptos de los Prologos, cubrire su alaban-
 ça con el velo del silencio. De passo aduertid, que
 las Odas de Horacio son tan felices, que se
 auentajan a si mismas en su len-
 gua Latina. Vale.



¶¶ LI

LÁMINAS XL

LÁMINAS XXXVIII-XL: Portada y prólogo de la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*, de Pedro Espinosa, impresa en Valladolid, 1605. Es también muestra de compleja tarea editora, en este caso, de la más selecta poesía culta del momento: “porque, para sacar esta Flor de harina, he cernido dozientos cayzes de Poesía”.

**EL INGENIOSO
HIDALGO DON QUI-
XOTE DE LA MANCHA,**

*Compuesto por Miguel de Cervantes
Saavedra.*

**DIRIGIDO AL DVQUE DE BEIAR,
Marques de Gibraleon, Conde de Benalcazar, y Bañares,
Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de
las villas de Capilla, Curiel, y
Burguillos**

Año,



1605.

**CON PRIVILEGIO,
EN MADRID Por Iuan de la Cuesta.**

Vendese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey nro señor

LÁMINA XLIV

LÁMINAS XLI-XLV: *Editio princeps* de *El Quijote*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1605, portada y paratextos preliminares (tasa, yerros, privilegio real).

TASSA.

YO Iuan Gallo de Andrada escriuano de Camara del Rey nuestro señor de los que residen en su Consejo, certifico, y doy fe, que auiendo visto por los señores del vn libro intitulado, *El ingenioso hidalgo de la Mancha*, compuesto por Miguel de Ceruantes Saavedra: tassaron cada pliego del dicho libro a tres maravedis y medio, el qual tiene ochenta y tres pliegos, que al dicho precio monta el dicho libro docientos y nouenta maravedis y medio, en que se ha de vender en papel, y dieron licencia para que a este precio se pueda vender: y mandaron que esta tassa se ponga al principio del dicho libro, y no se pueda vender sin ella: y para que dello cõste di la presente en Valladolid, a veinte dias del mes de Deziembre, de mil y feycientos y quatro años.

*Iuan Gallo de
Andrada.*

Testimonio de las Erratas.

ESTE Libro no tiene cosa digna que no corresponda a su original : en testimonio de lo auer correcto di esta fee. En el Colegio de la Madre de Dios de los Teologos de la Uniuersidad de Alcala , en primero de Dizembre, de. 1604. Años.

El Licenciado Francisco
Murcia de la Llana.

POR

EL REY.

RCr quanto, por parte de vos Miguel de Ceruantes, nos fue hecha relacion, que auia des cõ puesto vn libro. intitulado, *El ingenioso Hidalgo de la Mancha*, el qual osauia costado mucho trabajo, y era muy vtil, y prouechoso, nos pedistes, y suplicastes, os mandassemos dar licẽcia y facultad, para le poder imprimir, y preuilegio por el tiẽpo que fuessemos seruidos, o como la nuestra merced fuessse. Lo qual visto por los del nuestro Consejo, por quãto en el dicho libro se hizieron las diligencias. que la prematica vltimamente por nos fecha, sobre la impresiõ de los libros dispuesto, fue acordado, que deuiamos mandar dar esta nuestra cedula para vos, en la dicha razon, y nos tuuimõsso por bien. Por la qual, por os hazer bien y merced, os damos licencia y facultad, para que vos, o la persona q̄ vuestro poder huuiere, y no otra alguna, podays imprimir el dicho libro, intitulado, *El ingenioso Hidalgo de la Mancha*, q̄ de su so se haze menciõ, en todos estos nuestros Reynos de Castilla, por tiempo y espacio de diez años, que corran, y se cuentẽ desde el dicho dia de la data desta nuestra cedula. So pena, que la persona, o personas, que sin tener vuestro poder lo imprimiere, o vendiere: o hiziere imprimir, o vender, por el mẽsimo caso pierda la impresiõ que hiziere, con los moldes, y aparejos della: y mas incurra en pena de cinquenta mil marauedis, cada vez q̄ lo cõtrario hiziere. La qual dicha pena, sea la tertia parte para la persona que lo acusare: y la otra tertia parte, para nuestra Camara: y la otra tertia parte, para el juez que lo sentenciare. Con tanto, que todas las vezes que huuiere des de hazer imprimir el dicho libro, durante el tiempo de los dichos diez años, le traygais al nuestro Consejo, juntamente con el original que en el fue visto,
que

¶ 3

que va rubricado cada plana, y firmado al fin del, de Iuan Gallo de Andrada, nuestro escriuano de Camara, de los que en el residen, para saber si la dicha impresion està coaforme el original: o traygays fè en publica forma, de como por Corretor nombrado por nuestro mandado, se vio, y corrigio la dicha impresion, por el original, y se imprimio conforme a el, y quedan impressas las erratas por el apuntadas, para cada vn libro de los que asì fueren impressos, para que se tasse el precio que por cada volumè huuieredes de auer. Y mandamos al Impresor que asì imprimiere el dicho libro, no imprima el principio, ni el primer pliego del, ni entregue mas de vn solo libro, con el original al Autor, o persona a cuya costa lo imprimiere, ni otro alguno, para efeto de la dicha correccion, y tassa, hasta q̄ antes, y primero el dicho libro estè corregido, y tassado por los del nuestro Consejo: y estando hecho, y no de otra manera, pueda imprimir el dicho principio, y primer pliego, y sucesiuamente ponga esta nuestra cedula, y la aprouaciõ, tassa, y erratas, so pena de caer, è incurrir en las penas cõtenidas en las leyes, y prematicas destos nuestros Reynos. Y mandamos a los del nuestro Consejo, y a otras qualesquier justicias dellos, guarden, y cumplan esta nuestra cedula, y lo en ella contenido. Fecha en Valladolid, a veynte y seys dias del mes de Setiembre, de mil y seysçientos y quatro años.

YO EL REY.

Por mandado del Rey nuestro seõor.

Iuan de Amezqueta.



LÁMINA XLVI

LÁMINAS XLVI-XLVII: Portada y uno de los folios –dedicatoria de las *Soleidades* al duque de Béjar— de la recopilación manuscrita de las *Obras* de Góngora llevada a cabo por Antonio Chacón. El manuscrito Chacón, como se le conoce, es una de las más cuidadas y representativas copias idiográficas de la literatura de nuestro Siglo de Oro.

SOLEDADES.

AL DUQUE
DE BEJAR.

614.

PASOS *de un peregrino son errante*
 Quantos me dictó *versos dulce Musa*
 En soledad *confusa,*
 Perdidos *vnos, otros inspirados.*
 O tu, que de *venablos impedido,*
 Muros de *abeto, almenas de diamante*
 Bates los montes, que de *nieve armados*
 Gigantes de *crystal los teme el cielo;*
 Donde el *cuerno, de l'Echo repetido,*
 Fieras te *expone, que al teñido suelo*
 Muertas *pidiendo terminos disformes,*
 Espumoso *coral le dan al Tormes:*
 Arrima a *un frexno el frexno, cuió acero*
 (Sangre *sudando*) en tiempo *harà breue*

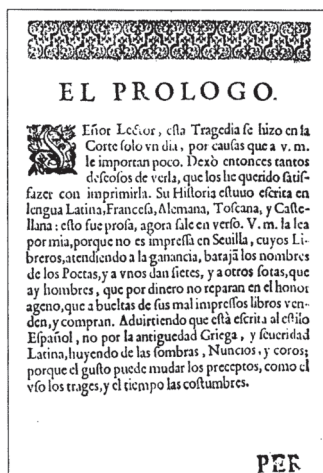


LÁMINA XLVIII

LÁMINAS XLVIII-L: Edición suelta de *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega (Barcelona, Pedro Lacavallería, 1634), obra de la que existe también manuscrito autógrafo, fechado en 1631. En el prólogo al lector se ofrecen algunas razones acerca de la publicación de la obra. También las ofrece el editor de *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio* (Zaragoza, 1604).

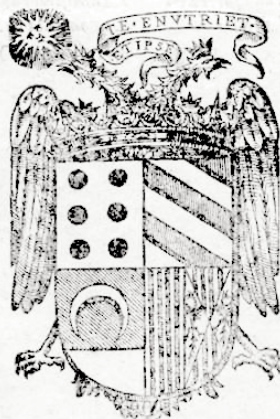
L A S
COMEDIAS DEL
FAMOSO POETA
LOPE DE VEGA,
CARPIO.

Collegio Paris. Societ. 1758
Recopiladas por Bernardo Grassa.

Dirigidas al Ilustrisimo señor Don Grabiél Blasco de Alagon Conde de
Sastago, señor de las Baronias de Esper y Escuer, Camarleno
del Rey nuestro señor.

¶ Las que en este Libro se contienen, van a la buelta desta hoja.

Año



M.DCIII.

Con licencia de los Superiores.

En Çaragoça. Por Angelo Tauanno.

PROLOGO

Al Lector.

NDA en nuestros tiempos tan valida el arte Comica, y son tan recibidas las Comedias, que haviendo llegado a mis manos estas doze de Lope de Vega, las quise sacar a luz, y comunicarl as cõ los que por ocupaciones, o por dificultad de no llegar a sus pueblos representantes, dexan de oyrlas en los publicos teatros, para que ya que estan priuados de lo vno, puedan gozar en lectura lo que le es difficil por otro camino. Recibe pues o Lector mi animo: y si viere que este volumen fuere bien recebido ofrezco otro de todos los mas graues Autores que en esta materia han escrito.



LÁMINA L

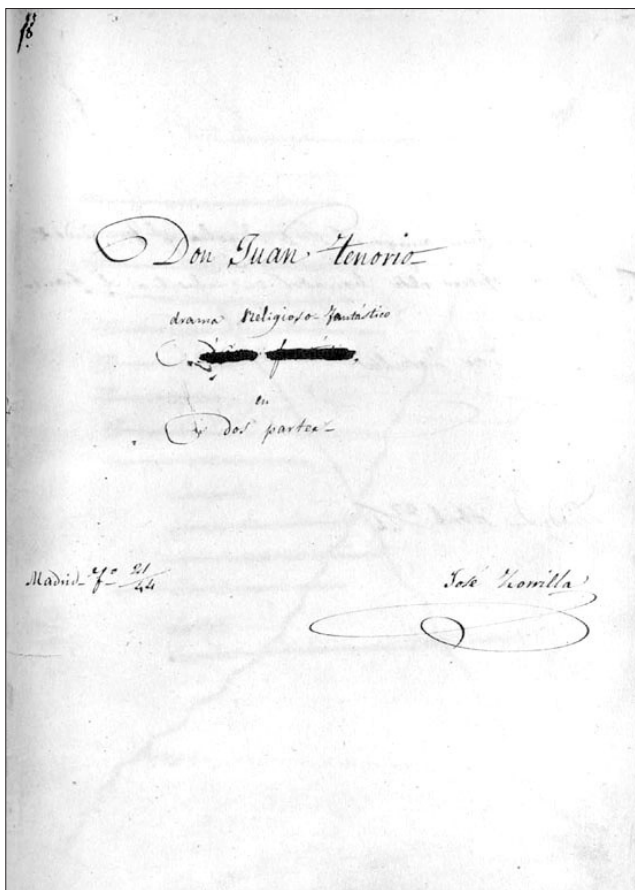


LÁMINA LI

LÁMINAS LI-LII: Original autógrafa del drama *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, escrito en 1844. Zorrilla vendió por poco dinero los derechos de autor de su obra, que desde 1860 fue propiedad del actor Pedro Delgado, quien convirtió en tradición representarla en noviembre de cada año.

~~Escena de~~ Historia de Cristofano Buttarrelli ~~Escena~~

Queda en el fondo que está a la calle. Escena primera y segunda. Escena primera y segunda.

Escena 1^a

Don Juan con antifaz. Entrado a una mesa escribiendo. Cinti y Buttarrelli a un lado esperan. Al levantado el telón se ven por la puerta del fondo un grupo de estudiantes y pueblo con buchesos en sus manos.

Don Juan — — ¿Cuál guitón está ahí dentro?
pero cual digo una parte
tiene concluyendo de esta
no pasan casual los guitónes
(con exaltación)

Buttarrelli (a Juan) — ¿Cómo lo acabó.
Cinti (a Buttarrelli) — Bien, acóste
para volver a la escuela.

Buttarrelli — Como ahora por Sevilla
hace gusto y mucha mala.
De decir agua bendita pero
que son cosas muy lindas
por gentes acomodadas
y ~~gallinadas~~ a veces.

Cinti — Pero hoy

Buttarrelli — Hoy no entra en la escuela

Cinti — ~~La plaza~~ ^{La plaza} ~~buena~~ ^{buena} ~~trabajo~~.

Cinti — ¿Cintí habla un poco más bajo
que un señor se impacienta
pronto.

Buttarrelli — ¿A lo serio está?

Cinti — Ya lo he un día.

Buttarrelli — ¿Y que tal te sale?

II

(15) *

Saeta que voladora
cruza, arrojada al azar,
y que no se sabe dónde
temblando se clavará;

hoja que del árbol seca
arrebata el vendaval,
sin que nadie acierte el surco
donde al polvo volverá;

10 gigante ola que el viento
riza y empuja en el mar,
y rueda y pasa, y se ignora
qué playa buscando va;

* *Libro de los gorriones*, pág. 545. *El Museo Universal*, 8 de abril de 1866, t. X, pág. III. Fortanet, t. II, pág. 246.

3 MusUn: y que nadie sabe dónde. 3 Fort: sin adivinarse dónde. 5 MusUn: hoja del árbol caída. 6 MusUn: que arrebata el huracán. 7 MusUn: y que no puede decirse. 8 MusUn: dónde seca morirá. 8 Fort: dónde a caer volverá. 9 MusUn: hinchada ola que el viento. 11 Fort: y rueda y pasa, y no sabe.

1-2 Aparece el siguiente símil en la descripción de la música de mase Pérez: «como una saeta despedida a las nubes» (OC., 154).

5-8 Una posible inspiración para estos versos de 1866 se halla en *Horas crepusculares. Colección de cantares y seguidillas*, de Isabel de Villamartín, Madrid, Imprenta de C. González, 1865, pág. 54: «hoja que arrebata el viento, / nadie sabe adónde va». En relación con estos versos cabe observar a la vez un ejemplo de imitación o duplicación interna, pues en la LII, hay: «Ráfagas de huracán que arrebataís / del alto bosque las marchitas hojas» (vv. 5-6).

9-12 También esta estrofa tendrá un eco parcial en la rima LII: «Olas gigantes que os rompéis bramando / en las playas desiertas y remotas» (vv. 1-2).

LÁMINA LIII

LÁMINAS LIII y LIV: Páginas de la edición de las *Rimas*, de Gustavo Adolfo Bécquer, por Russell P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe, 1989. Como se observa, se sigue el texto del original autógráfico del *Libro de los gorriones* y se ofrecen las variantes de otros testimonios, en este caso, de la versión en *El Museo Universal* y de la edición de las obras del autor en 1871. El estudio de esas variantes nos revela el proceso de creación del poeta.

15 luz que en cercos temblorosos
brilla próxima a expirar,
y que no se sabe de ellos
cuál el último será;

20 eso soy yo, que al acaso
cruzo el mundo sin pensar
de dónde vengo y adónde
mis pasos me llevarán.

15 Fort: ignorándose cuál de ellos. 16 Fort: el último brillará. 20 MusUn: la suerte me llevará.

En el *Libro de los gorriones*, el verso 11 lleva al margen izquierdo una cruz o aspa, como gran número de los versos que sufrieron importantes correcciones de Bécquer, pero el cambio que él tendría en mente en este caso no llegó a introducirse en el manuscrito. En el presente verso tal marca pudo inducir a los editores de 1871 a realizar su propia corrección, ya registrada entre las variantes.

13-16 Este contraste entre luz y sombra se acusará asimismo en la rima LII: «Nubes de tempestad que rompe el rayo / y en fuego ornáis las desprendidas orlas» (vv. 9-10). En fin, existe un paralelismo superior entre las rimas II y LII, aparte de los respectivos conjuntos paralelísticos de que depende la técnica individual de cada una de ellas.

17 Los cuatro substantivos con que empiezan las estrofas anteriores están todos en aposición al pronombre *yo*, y así todos los complementos descriptivos con que se encarecen esos substantivos en sendas estrofas, son también por fin referidos aquí al yo del poeta. En tal forma se produce una de las más largas de esas retenciones del referente tan características de las *Rimas*, y a la vez —hasta su aclaración— uno de los más largos y amplios de esos misterios referenciales que obligan a la imaginación del lector a colaborar en la creación. Sobre esto, véase nuestra Introducción.

18-20 Habiéndose resuelto el misterio anterior, se plantean aquí otros nuevos con varias preguntas indirectas, que sugieren una falta de meta existencial. Continúa este tema en la rima paralela LII, donde dirigiéndose el poeta a las olas, a las ráfagas y a las nubes, les pide en sendas estrofas: «¡llevadme con vosotras!». Al mismo tiempo, las interrogaciones indirectas de esta estrofa vuelven a articularse en forma directa en la rima LXVI, sirviendo para introducir las dos partes de ese sombrío poema: «¿De dónde vengo? [...] ¿Adónde voy?...» (vv. 1, 9).

LÁMINA LIV

4 Oviedo, 20 de Abril de 1885.

Cda. 234-85

Muy señor mío y distinguido amigo : Contesto a la suya muy grata del 18 prometiéndole devolver las pruebas al día siguiente de recibirlas, y eso porque las recibo de noche. Las corrijo en cuanto llegan. Le suplico que procure que se atengan a mis correcciones no me venga a suceder lo que en el 1º tomo de *La Regenta* que va lleno de erratas por no atender a mis enmiendas¹⁵. Me alegro mucho de que para el 15 de Mayo próximo quiera Vd. publicar... *Sermón perdido*. Dentro de pocos días le mandaré el prometido prólogo (que lo mismo puede ir de epílogo si no cabe ya al principio), más corto de lo que pensaba hacerlo, se lo advierto, porque no tengo tiempo para escribir largo y no quiero decir ahora todo lo que en él pensaba decir.

¿ Y las novelitas ? ¿ Podrá Vd. publicarlas allá para el otoño ? No deje de recoger *Zurita* que se publicó en el *Almanaque de la Ilustración* de este año.

Dentro de poco, cumpliendo con lo ofrecido, podré proponerle la publicación de una novelita inédita, próximamente del tamaño del *Señorito Octavio*¹⁶, que se titulará *Su único hijo* y no será nada verde, o casi nada, y en cambio sentimental de buena manera y muy propia para

derramar lágrimas dulces alrededor de la chimenea de familia. Lo malo es que se me figura que no va Vd. a querer pagármela como yo necesito. En fin allá veremos.

Si ve Vd. por esa librería a un Mr. Jorge Frezals, de la *Revista británica de París*, hágame el favor de decirle que le he contestado a París y que en adelante enviaré a la *Revista* todos mis libros. Gracias por todo.

Su aftmo. amigo q. b. s. m.

Leopoldo Alas.

Expresiones a Armando, M. Pelayo y demás amigos cuando pasen por ahí.

LÁMINA LV

LÁMINAS LV y LVI: Cartas de Clarín a sus editores, en las que se explican ciertos pormenores del proceso de publicación de algunas obras: entregas, corrección de pruebas, omisiones y erratas de los cajistas, precios, etc. (ed. Josette Blanquat y Jean-François Botrel, *Clarín y sus editores: 65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta, 1884-1893*, Rennes, 1981).

Mi querido amigo : recibí en tiempo debido los dos paquetes de *Nueva campaña*. Me gusta mucho la forma del libro, la composición y la portada. Lo que no me gusta es que los cajistas hayan prescindido de muchas de las correcciones que yo hice y que hayan pasado las mismas erratas de las pruebas en muchas ocasiones. Hágame el favor de dar órdenes para que esto no se repita, porque dada la índole de mis libros de críticas, estas erratas me molestan mucho. Por Dios se cuiden bien la corrección de pruebas de *Apolo en Pafos* porque lleva una porción de nombres griegos y hasta se meten a corregirme los cajistas a mí ; así donde decía Diona bien claro me pusieron Diana y he cambiado el nombre para que no haya dudas. Si hay alguna en algo vengan segundas pruebas.

No le he dicho a Vd. nada respecto de regalos de libros porque supongo que Vd. los habrá mandado donde acostumbramos. Por si acaso, mándesele Vd. sin falta al *Liberal* (2), al *Imparcial* (2), al *Día* (2), al *Globo* (2), al *Progreso*, a la *Opinión*, a la *Ilustración española*, a la *Ibérica* de Barcelona, a la *Revista de España*, a la *Contemporánea*, a la *Nouvelle revue* y a la *Revue britannique* y a la *Revue du monde latin* de Paris, a las *Provincias* de Valencia, etc., etc., etc. y a los Sres. Castelar, Campoamor, Menéndez y Pelayo, Galdós, Pereda, Núñez de Arce, Emilia Pardo, etc. Al Sr. Dn. José Quevedo, cuando pase por ahí déle un ejemplar. Si Vd. sabe de algún periódico que hable del libro dígamele porque yo leo pocos. Pienso en adelante normalizar la publicación de los folletos dándoles variedad, y sin que dejen de tener el carácter de ahora serán además verdadera revista de novedades literarias extranjeras y nacionales.

¿ Qué le parece a Vd. de la idea de admitir suscripciones rebajando el precio a los suscritores por un año tanto y por seis meses cuanto y por trimestre menos ? Cada trimestre dos folletos seguros, no a época fija, de modo que fueran ocho folletos al año. Piense Vd. la cosa y dígame su opinión.

Deseo también que me diga algo en general de la venta de mis libros, sobre la cual no me hago ilusiones, pues sé lo poco que valgo, y sobre todo que no puedo gustar a todos ; pero me agradecería saber la verdad.

Una Mediana estará terminada para Setiembre, a fines. Ahora estoy contento de ella. Después emprenderé *Esperaindeo* que será para Vd. si me la paga bien.

Recuerdos a Fe y que no me olvide mi recomendación de ayer.

Armando ⁴⁶ llegó bueno. Suyo aftmo.

Leopoldo Alas.

Van hoy las pruebas certificadas.



5 de febrero.

XLI¹¹

MAR

Parece, mar, que luchas
—¡oh desorden sin fin, hierro incesante!—
por encontrarte o porque yo te encuentre.
¡Qué inmenso demostrarte,
en tu desnudez sola 5
—sin compañera... o sin compañero
según te diga el mar o la mar—, creando
el espectáculo completo
de nuestro mundo de hoy!
Estás, como en un parto, 10
dándote a luz —¡con qué fatiga!—
a ti mismo, ¡mar único!,
a ti mismo, a ti sólo y en tu misma
y sola plenitud de plenitudes,
...¡por encontrarte o porque yo te en-
cuentre! 15

¹¹ Incluido en Prim., Seg., Ter., Ant. En las tres:

v. 4: «...demostrarte, mar.»

En Pap. P. R. aparece prosificado, con el título de «Con tu elemento natural». Hay algunas variantes. La parte correspondiente a vv. 1 y 2 dice: «Parece, mar, que *tú* luchas también, desorden sin *más* fin, hierro incesante, con tu elemento natural». Y la correspondiente al v. 7 queda así: *«tú, el mar, la mar, creando, recreando tan solos»*.

Como varios de los poemas del *Diario* puestos en prosa, éste lleva la indicación «Leyenda», y también «Metamorfosis». Para encontrar en los Pap. P.R. otro poema prosificado, hay que saltar de éste al núm. 183.

LÁMINA LVII

LÁMINAS LVII y LVIII: Muestra del proceso de reelaboración y depuración a que Juan Ramón Jiménez sometía su obra: el poema "Mar" de *Diario de un poeta recién casado* (ed. de A. Sánchez Barbudo, Barcelona, Labor, 1970), por ejemplo, es transformado en la prosa "Con tu elemento natural" de *Leyenda* (ed. A. Sánchez Romeralo, Madrid, Cupsa, 1978).

¡Nada!

(La palabra, aquí, encuentra hoy, para mí, su sitio, en catástrofe yerta, como un cadáver de palabra que se tendiera en su sepulcro natural).

¡Nada y mar!

(4 de febrero).

14

651

CON TU ELEMENTO NATURAL

PARECE, mar, que tú luchas también, desorden sin más fin, hierro incesante, con tu elemento natural, por encontrarte o porque yo te encuentre.

¡Qué inmenso demostrarte, en tu desnudez sola, sin compañera o sin compañero, tú, el mar, la mar, creando, recreando tan sólo el espectáculo completo de nuestro mundo de hoy!

Estás, como en un parto permanente, dándote a luz ¡con qué fatiga! a ti mismo, mar único, a ti mismo, a ti solo y en tu misma y sola plenitud de plenitudes, presentemente sucesivo también tú... por encontrarte, o porque yo te encuentre.

(5 de febrero).

15

652

CIELO

Te tenía olvidado, cielo, y no eras más que un vago existir de luz, visto (sin nombre) por mis cansados ojos indolentes. Y aparecías, entre las palabras perezosas y desesperanzadas del viajero, como en breves lagunas repetidas de un paisaje de agua visto en sueños...

Hoy te he mirado lentamente, y te has ido elevando hasta tu nombre.

(7 de febrero).

407

BIBLIOGRAFÍA

- Actes du XVIIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes, Université de Trèves (Trier) 1986*, ed. Dieter Kremer, Tübingen, Niemeyer, 1988.
- ADMYTE = *Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles*, F. Marcos Marín, Charles F. Faulhaber, Á. Gómez Moreno y otros (eds.), Madrid, Micronet-Biblioteca Nacional-Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.
- Agati, Maria Luisa, *Il libro manoscritto. Introduzione alla codicologia*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2004.
- Alberti, Gian Battista, *Problemi di critica testuale*, Florencia, La Nuova Italia, 1979.
- Alvar, Carlos y José Manuel Lucía Megías, eds., *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos y transmisión*, Madrid, Castalia, 2002.
- Alvar, Manuel: "Sobre ediciones críticas de literatura española contemporánea", en *Nuevos estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid, CSIC, 1991, pp. 323-37.
- Antonelli, Roberto, "Interpretazione e critica del testo", en *Letteratura Italiana*, IV, Turín, Einaudi, 1985, 141-243.
- , "Premessa", en *Critica del Testo*, 1 (1998), V-XIV.
- Asensio, Eugenio (ed.), Jorge Ferreira de Vasconcellos, *Comedia Eufrosina*, Madrid, CSIC, 1951.
- Astey V., Luis, *Procedimientos de edición para la Biblioteca Novohispana*, México, El Colegio de México, 1985.

- Atti del XIV Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza (Napoli, 15-20 aprile, 1974)*, Nápoles, Macchiaroli, 1978.
- Avalle, D'Arco Silvio, *Introduzione alla critica del testo*, Turín, Giapichelli, 1970.
- , “La critica testuale”, en *GRLMA*, 1, Heidelberg, Winter, 1972.
- , *Principi di critica testuale*, Roma-Padua, Antenore, 2002 [1972].
- Baldacchini, Lorenzo, *Il libro Antico*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1982.
- Balduino, Armando, *Manuale di filologia italiana*, Florencia, Sansoni, 1995 [1979].
- Balsamo, Luigi, *La Bibliografia. Storia di una tradizione*, Florencia, Sansoni, 2000.
- , *Per la storia del libro*, Florencia, Olschki, 2006.
- Barbance, Céline, “La ponctuation médiévale: quelques remarques sur cinq manuscrits de début du XVe siècle”, *Romania*, 451-452 (1992-1995), 505-527.
- Barbi, Michele, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Florencia, Sansoni, 1973 [1938].
- (ed.), Dante Alighieri, *La Vita Nuova*, 1907, 1932.
- Barroso Castro, J. y J. Sánchez de Bustos, “Propuestas de transcripción para textos del XV y Siglos de Oro”, en M. García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, I, Salamanca, Universidad, 1993, 161-178.
- Basanoff, A., *Itinerario Della carta dall'Oriente all'Occidente e sua diffusione in Europa*, Milán, Il Polifilo, 1965.
- Basile, Bruno (ed.), *Letteratura e filologia*, Bologna, Zanichelli, 1982.
- , *Il tempo e la memoria. Studi di critica testuale*, Módena, Macchi, 1996.
- Beceiro Pita, Isabel, *Libros, lectores y bibliotecas en la España medieval*, Murcia, Nausícaä, 2007.
- Bédier, Joseph, “La tradition manuscrite du *Lai de l'ombre*. Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes”, *Romania*, 54 (1928), 161-96, 321-56.
- Beer, Rudolf, *Handschriftensätze Spaniens*, Viena, 1894.
- , *Els manuscrits de Santa Maria de Ripoll* [1907-1908], trad. cat., Barcelona, Casa Provincial de Caritat, 1910.
- Belloni, G., “Rassegna di studi e manuali filologici”, *Lettere italiane*, 28 (1976), 482-514.
- Bernabé Pajares, Alberto, *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1992.
- Biasi, Pierre-Marc de, *La génétique des textes*, París, NATHAN, 2000.
- Billick, David J. & Steven N. Dworkin: *Lexical Studies of Medieval Spanish Texts. A Bibliography of Concordances, Glossaries, Vocabularies and Selected Word Studies*, Madison, Wis., HSMS, 1987.

- Blanco Sánchez, Antonio, "Inventario de Juan de Ayala, gran impresor toledano (1556)", *BRAE*, 67 (1987), 207-250.
- Blecua, Alberto, *La transmisión textual de "El conde Lucanor"*, Barcelona, Universidad Autónoma, 1980.
- , *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.
- , "Los textos medievales castellanos y sus ediciones", *Romance Philology*, 45 (1991), 73-88.
- (ed.), Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Blecua, José Manuel, "De nuevo sobre los textos poéticos de Herrera", en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, 110-144.
- , "Notas sobre la puntuación española hasta el Renacimiento", en *Homenajes y otras labores*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1990, 183-187.
- Botta, Patrizia (ed.), *Filologia dei Tersti a Stampa (Area Iberica)*, Módena, Mucchi, 2005.
- Bowers, Fredson, *Bibliography and Textual Criticism*, Oxford, Brack and Barnes, 1964.
- , *Essays in Bibliography. Text and Editing*, Charlottesville, 1975.
- , *Principios de descripción bibliográfica*, trad. esp., Madrid, Arco Libros, 2001.
- Brambilla Ageno, Franca, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padua, Antenore, 1984, 2ª ed.
- Branca, Vittore (ed.), *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, Roma, 1958.
- , Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Florencia, Accademia della Crusca, 1976.
- , "Studi sulla tradizione del testo del *Decameron*", *Studi sul Boccaccio*, 13 (1981-82), 21-160.
- y Jean Starobinski (eds.), *La filología e la critica letteraria*, Milán, Rizzoli, 1977.
- Briquet, Charles Moïse, *Les filigranes. Dictionnaire des marques de papier dès leur apparition vers 1282 presque en 1600*, 4 vols., París, 1907 (ed. A. Stevenson, Amsterdam, 1968).
- Canfora, Luciano, *Filologia e libertà*, Milán, Mondadori, 2008.
- Campa, Mariano de la, "La edición crítica de textos poéticos en castellano del Siglo de Oro", *Edad de Oro*, 28 (2009), 41-58.
- Caretti, Lanfranco, *Filologia e critica*, Milán-Nápoles, Ricciardi, 1955.
- Casa, Frank P. & Michael D. McGaha (eds.), *Editing the "Comedia"*, Michigan Romance Studies, 5. Ann Arbor, University of Michigan, 1985.

- , *Editing the "Comedia", II*, Ann Arbor, Michigan Romance Studies, 1991.
- Casado Quintanilla, Blas, "Notas de interés paleográfico y diplomático en la literatura bajomedieval", *ETyF. Historia Medieval*, 5 (1992), 337-58.
- , "Poder y escritura en la Edad Media", *ETyF. Historia Medieval*, 8 (1995), 143-68.
- Castellani, Arrigo, *Bédier avait-il raison? La méthode de Lachmann dans les éditions de textes du Moyen Âge*, Friburgo, 1957, recogido en *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, Roma, Salerno, 1980, 161-200.
- , "Problemi di lingua, di grafia, di interpunzione nell'allestimento dell'edizione critica", en *La critica del testo...*, 229-254.
- Castillo Martínez, Cristina y José Luis Ramírez Luengo, *Lecturas y textos en el siglo XXI. Nuevos caminos en la edición textual*, Lugo, Axac, 2009.
- Castro, Américo, "La crítica filológica de los textos", en *Lengua, enseñanza y literatura (Esbozos)*, Madrid, Victoriano Suárez (Biblioteca Española de Divulgación Científica, 5), 1924, 171-197.
- Catalán, Diego, *La tradición manuscrita en la "Crónica de Alfonso XI"*, Madrid, Gredos, 1974.
- Cátedra, Pedro M. (ed.), *Enrique de Villena, Traducción y glosas de la 'Eneida'*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1989, 2. vols.
- Cavallo, Guglielmo (ed.), *Libri e lettori nel medioevo. Guida storica e critica*, Roma, Laterza, 1983.
- Cerquiglini, Bernard, *Éloge de la variante: Histoire critique de la philologie*, París, Seuil, 1989.
- Cesarini Martinelli, Lucia, *La filologia. Dagli antichi manoscritti ai libri stampati*, Roma, Editori Riuniti, 1984.
- Chaytor, H. J., *From Script to Print. An Introduction to Medieval Vernacular Literature*, Londres, Sidwick and Jackson, 1966 [1945].
- Chiari, Alberto, "L'edizione critica", en *Tecnica e teoria letteraria...*, 1951, 270-76.
- Chiarini, Giorgio (ed.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, Libro de buen amor*, Milán-Nápoles, Ricciardi, 1964.
- , "Prospettive translachmanniane dell'ecdotica", en *Ecdotica e testi ispanici...*, 1982.
- Chiesa, Paolo, *Elementi di critica testuale*, Bologna, Patron, 2002.
- Clark, A. C., *The Descent of Manuscripts*, Oxford, Clarendon Press, 1918.
- Contini, Gianfranco, *Varianti e altra linguistica*, Turín, Einaudi, 1970.

- , *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974.
- , *Breviario di ecdotica*, Milán-Nápoles, Ricciardi, 1986.
- Cortés Alonso, Vicenta, *La escritura y lo escrito. Paleografía y diplomática en España y América en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1986.
- Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, eds. I. Arellano y J. Cañedo, Madrid, Castalia, 1991.
- Critique et édition des textes: Actes du XVIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes (Aix-en-Provence, 29 août-3 septembre 1983)*, Aix-en-Provence, Univ. de Provence, 1986.
- Critique textuelle portugaise. Actes du colloque, Paris, 20-24 octobre, 1981*, París, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1986.
- Dadson, Trevor J., *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros,
- D'Agostino, Alfonso, "Angustia y esperanza: *Cantar de Mio Cid*, v. 14b", *Revista de Literatura Medieval*, 10 (1998), 49-65.
- *Capitoli di filologia testuale. Testi italiani e romanzi*, Milán, CUEM, 2006.
- Dain, Alphonse, *Les manuscrits*, París, Les Belles-Lettres, 1975, 3ª.
- Dees, Anthonij, "Ecdotique et informatique", *Actes du XVIIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes, Université de Trèves (Trier) 1986*, ed. Dieter Kremer, Tübingen, Niemeyer, 1988.
- De Nigris, Carla, "Puntuación y pausas in Enrique de Villena", *Medievo Romanzo*, 9 (1984), 421-42.
- , "Ignoranza mitologica e diffrazione di varianti nelle poesie minori di Juan de Mena", *Medievo Romanzo*, 11 (1986), 111-20.
- (ed.), Juan de Mena, *Poesie minori*, Nápoles, Liguri Editore, 1988.
- De Robertis, Domenico, *Editi e rari*, Milán, Feltrinelli, 1978.
- Deyermond, Alan, *La literatura perdida de la Edad Media castellana. Catálogo y estudio. I, Épica y romances*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995.
- Díaz y Díaz, Manuel, *Libros y librerías en La Rioja medieval*, Logroño, Diputación, 1991.
- Ecdotica e testi ispanici. Atti del Convegno Nazionale della Associazione Ispanisti Italiani (Verona, 18-20 giugno 1981)*, Verona, Università degli Studi di Padova, Facoltà di economia e commercio, Istituto di lingue e letterature straniere di Verona, 1982.
- Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos*, eds. Carmen Parrilla et alii, Universidade da Coruña, 1998, 2 vols.
- Espinosa, Aurelio M., "Notes on the versification of *El Misterio de los Reyes Magos*", *Romanic Review*, 6 (1915), 378-401.

- Essais de critique génétique*, París, Flammarion, 1979.
- Fahy, Conor, "Introduzione alla bibliografía testuale", *La Bibliofilia*, 82 (1980), 151-180.
- , *Saggi di bibliografía testuale*, Padua, Antenore, 1988.
- Faulhaber, Charles B., "Textual Criticism in the 21st Century", *Romance Philology*, 45 (1991), 123-48.
- Fernández-Ordóñez, Inés, "Tras la *collatio* o cómo establecer correctamente el error textual", *La corónica*, 30,2 (2002), 105-180.
- "Transmisión manuscrita y transformación discursiva de los textos", en *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua*, III, Madrid, 2006, 3033-3046.
- Filología clásica e filología romanza: esperienze ecdotiche a confronto. Atti del Convegno Roma 25-27 maggio 1995*. A cura di Anna Ferrari. Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 1999.
- Filología e informática*, eds. J. Manuel Blecua et. alii, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1999.
- Fleischman, Suzanne, "Philology, Linguistics and the Discourse of the Medieval Text", *Speculum*, 65 (1990), 19-37.
- Foulet, Alfred y Mary B. Speer, *On editing old French texts*, Lawrence, Regents Press of Kansas, 1979.
- Fränkel, Hermann, *Testo critico e critica del testo*, trad. it., Florencia, Le Monnier, 1969 [1964].
- Froger, Dom Jacques, *La critique des textes et son automatisaton*, París, Dunod, 1968.
- , "La méthode de Dom Quentin, la méthode des distances et le problème de la contamination", en *La pratique des ordinateurs dans la critique des textes*, París, CNRS, 1979, 13-22.
- Funes, Leonardo, "La distinción entre texto y manuscrito. Observaciones sobre crítica textual a propósito de una reciente edición del *Libro de la Montería* de Alfonso XI", *Incipit*, 3 (1983), 25-51.
- , "Commedieta de Ponça: el método neolachmanniano en la praxis de una experiencia ecdótica", *Incipit*, 7 (1987), 139-52.
- García Oro, José, *Los reyes y los libros. La política libraria de la Corona en el Siglo de Oro (1475-1598)*, Madrid, Cisneros, 1995.
- Gaskell, Philip, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford, 1972; trad. esp., Gijón, Ediciones Trea, 1999.
- Gli autografi medievali. Problemi paleografici e filologici. Atti del convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini (Erice 1990)*, P. Chiesa y L. Pinelli (eds.), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1994.
- Greg, Walter W., *The Calculus of Variants. An Essay on Textual Criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1927.

- , *The Editorial Problem in Shakespeare. A Survey of the Foundations of the Text*, Oxford, Clarendon Press, 1954, 3ª.
- Grésillon, Almuth, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, París, PUF, 1994.
- Griffin, Clive, “Un curioso inventario de libros de 1528”, en *El Libro Antiguo Español*, I, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 189-224.
- , *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991.
- Guiette, Robert, “Éloge de la lecture”, en *Questions de Littérature*, Gante, 1972.
- Haebler, Konrad, *Bibliografía ibérica del siglo XV: enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año de 1500*, La Haya y Leipzig, 1904-17, 2 vols.
- , *Introducción al estudio de los incunables*, ed. J. Martín Abad, Madrid, Ollero y Ramos, 1995.
- Havet, Louis, *Manuel de critique verbale appliquée aux textes latins*, París, Hachette, 1911.
- Hay, Louis, ed., *La naissance du texte*, París, Librairie José Corti, 1989.
- Hay, Louis y Péter Nagy, *Avant-texte, texte, après-texte*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982.
- Holden, Anthony J., “L'édition des textes médiévaux”, en *Critique et édition des textes*, Aix-en-Provence, 1986.
- I moderni ausili all'Ecdotica. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Fisciano-Vietri sul Mare-Napoli, 27-31 ottobre 1990)*, eds. V. Placella y S. Martelli, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994.
- Iglesias Feijoo, Luis, “Modernización frente a ‘old spelling’ en la edición de textos clásicos”, en *La edición de textos...*, pp. 237-244.
- Imprenta manual y edición de textos áureos. Edad de Oro*, vol. XXVIII, 2009, dir. Florencio Sevilla Arroyo.
- Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, publ.bajo la dirección de Francisco Rico, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000.
- Isella, Dante, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padua, Liviana, 1987.
- , *Le carte mescolate vecchie e nuove*, Torino, Einaudi, 2009.
- Jauralde Pou, Pablo, *Biblioteca de Autógrafos Españoles, I (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Calambur, 2008.
- , *Diccionario Filológico de Literatura Española. Siglo XVI*, Madrid, Castalia, 2009.
- Kenney, E. J., *The classical text: Aspects of editing in the age of the printed book*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1974.

- Kirby, C. B., "La verdadera edición crítica de un texto dramático del Siglo de Oro", *Incipit*, 6 (1986), 71-98.
- Kleinhenz, Christopher, *Medieval Manuscripts and Textual Criticism*, Univ. of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, Symposia, 4, Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1976.
- La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del Convegno di Lecce (22-26 ottobre 1984)*, Roma, Salerno, 1985.
- La critica del testo mediolatino*, ed. Lino Leonardi, Spoleto, Centro di Studi sull'Alto Medioevo, 1994.
- La critica testuale greco-latina oggi. Atti del Convegno Internazionale (Napoli, 29-31 ottobre 1979)*, Roma, Ateneo, 1981.
- La edición de textos, Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books, 1990.
- La filología testuale e le scienze umane. Atti del Convegno Lincei, 111 (Roma-aprile 1993)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1994.
- La pratique des ordinateurs dans la critique des textes*, París, Editions du CNRS, 1979.
- La production du livre. La production du livre universitaire au Moyen Âge. Exemplar et pecia*, París, Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, 1988.
- Laufer, Roger, *Introduction à la textologie*, París, Larousse, 1972.
- (ed.), *La notion de paragraphe*, París, CNRS, 1985.
- Lausberg, Heinrich, *Elementos de retórica literaria*, trad. esp., Madrid, Gredos, 1975.
- Lawrence, C. H., *El monacato medieval. Formas de vida religiosa en Europa occidental durante la Edad Media* [1984], trad. esp., Madrid, Gredos, 1999.
- Lázaro Carreter, Fernando (ed.), Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, Salamanca, CSIC, 1966.
- Lemaire, Jacques, *Introduction à la Codicologie*, Louvain-la-Neuve, Université Catholique, 1989.
- Lemartinel, Jean, "Enrique de Villena et la ponctuation", *Cahiers de Linguistique Espagnole Médiévale*, 7 (1982), 85-90.
- Literatura y multimedia*, eds. José Romera et alii, Madrid, Visor Libros, 1997.
- López Bueno, Begoña, "Problemas específicos de la edición de textos poéticos: la ordenación del *corpus*", *Criticón*, 83 (2001), 147-164.
- Lucía Megías, José Manuel, "Editar en Internet", *Incipit*, 18 (1998), 1-40.
- , *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero y Ramos, 2000.
- , *Aquí se imprimen libros. La imprenta en la época del Quijote*, Madrid, Ollero y Ramos, 2005.

- , “Informática textual: nuevos retos para la edición y difusión de los textos (bibliotecas virtuales y bancos de datos textuales)”, en R. Santiago, Ana Valenciano y Silvia Iglesias (eds.), *Tradiciones discursivas...*, 251-302.
- , “La edición crítica hipertextual: hacia la superación del incunable del hipertexto”, en C. Castillo Martínez y J. L. Ramírez Luenngo, *Lecturas y textos en el siglo XXI...*, 11-74.
- Luongo, Salvatore, “Codice unico e trattamento critico del testo: il *Cantar de Mio Cid* di Alberto Montaner”, *Medioevo Romanzo*, 32 (2008), 395-417.
- Maas, Paul, *Critica del testo*, trad. it., Florencia, Le Monnier, 1984 [1927].
- Mancho, M^a Jesús y J. Antonio Pascual, “La recepción inicial del *Cántico espiritual* a través de las variantes manuscritas del texto”, en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1993, I, 107-122.
- Marciales, Miguel (ed), *Fernando de Rojas, Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1985, vol. II.
- Marcos Marín, Francisco, “Metodología e informática para la edición de textos”, *Incipit*, 6 (1986), 185-203.
- , *Informática y humanidades*, Madrid, Gredos, 1994.
- Marín, Diego y E. Rugg, *Lope de Vega, El galán de la Membrilla*, Madrid, Real Academia Española, 1962.
- Marino, Adrian, *La critique des idées littéraires*, Bruselas, 1977.
- Marsá, María, *La imprenta en los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.
- Martin, Henri-Jean y Chartier, Roger (eds.), *Le Livre conquérant: du Moyen Age au milieu du XVIIe siècle*, París, 1983, vol. I de su *Histoire de l'édition française*, 4 vols., París, 1983-86.
- Martín Abad, Julián, *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, Madrid, Arco Libros, 1991, 3 vols.
- , *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero y Ramos, 2001.
- , *Los primeros tiempos de la imprenta en España*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.
- Martines, Vicent, *L'edició filològica de textos*, Valencia, Universitat de València, 1999.
- McGann, Jerome J., *A Critique of Modern Textual Criticism*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1983.
- (ed.), *Textual Criticism and Literary Interpretation*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1985.
- McGrady, Donald, “Notas para la edición de las comedias de Lope, con énfasis sobre la anotación bíblica”, en *La edición de textos...*, pp. 303-308.

- (ed.), Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, 1993.
- McKerrow, Ronald B., *Introducción a la bibliografía material*, Madrid, Arco Libros, 1998 [1927].
- Menéndez Pidal, Ramón, *Reliquias de la poesía épica española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951.
- , *Primera Crónica General de España*, Madrid, Gredos (Seminario de Menéndez Pidal, Fuentes Cronísticas de la Historia de España), 1977, 3ª reimpresión.
- Millán, José Antonio, *La edición electrónica y multimedia. Electronic and Multimedia Publishing*, Salamanca, 1995.
- Millares Carlo, Agustín, *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Moll, Jaime, “Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro”, *Boletín de la Real Academia Española*, 59 (1979), 49-107.
- , “Para el estudio de la edición española del Siglo de Oro”, en *Livres et libraires en Espagne et au Portugal (XVIIe-XXe siècles)*, París, CNRS, 1989, 15-25.
- , *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Arco Libros, 1994.
- Monfrin, Jacques, “Problèmes d’éditions des textes”, en *Critique et édition des textes*, Aix-en-Provence, 1986.
- Montaner, Alberto (ed.), *Cantar de Mio Cid*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.
- Mordenti, R., *Informatica e critica dei testi*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Moreno Hernández, Carlos, *Literatura e Hipertexto. De la cultura manuscrita a la cultura electrónica*, Madrid, UNED, 1998.
- Morocho Gayo, Gaspar, “La transmisión de textos y la crítica textual en la antigüedad (I)”, “La crítica textual en Bizancio (II)”, “Panorámica de la crítica textual conyemporánea (IV)”, *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, 1979-81, 38, 3-55; 39, 3-25.
- Morrás, María, “Informática y crítica textual: realidades y deseos”, en *Filología e informática*, eds. J. Manuel Blecua et. alii, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1999, 189-210.
- Morreale, Margherita, “Acentuación de los textos medievales”, *Yelmo*, 1977, abril-mayo-junio, 17-18.
- , “Para la transcripción de textos medievales: el problema llamado ‘de la unión y separación de palabras’”, *Romanica*, 8 (1975), 49-74 [*Estudios dedicados a D. Gazdaru*, IV].
- , “Problemas que plantea la interpunción de textos medievales, ejemplificados en un romanceamiento bíblico del siglo XIII (Esc. 1-1-6)”, en *Homenaje a don Agapito Rey*, Bloomington, University of Indiana, 1980, 149-75.

- , “Algunas consideraciones sobre el uso de los signos diacríticos en la edición de textos medievales”, *Incipit*, 1 (1981), 5-11.
- Nebrija, Antonio de, *Gramática de la lengua castellana*, ed. A. Quilis, Madrid, Editora Nacional, 1980.
- Noomen, Willem, “Critique textuelle, tendances et perspectives”, en *Actes du XVIIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes, Université de Trèves(Trier) 1986*, ed. Dieter Kremer, Tübingen, Niemeyer, 1988.
- Norton, F. J., *Printing in Spain 1501-1520*, Cambridge, 1966.
- , *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, Cambridge, 1978.
- , *La imprenta en España, 1501-1520*, ed. anotada por J. Martín Abad, Madrid, Ollero y Ramos, 1997.
- Orduna, Germán, *Ecdótica. Problemática de la edición de textos*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- , *Fundamentos de crítica textual*, Madrid, Arco Libros, 2005.
- Pascual, José Antonio, “Los aragonesismos de la *Visión deleitable* del bachiller Alfonso de la Torre”, en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española* (Cáceres, 30 de abril-4 de marzo de 1987), Madrid, Arco Libros, 1988, 647-76.
- , “La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1993, pp. 37-57.
- Pasquali, Giorgio, *Storia della tradizione e critica del testo*, Milán, Mondadori, 1974 [1934].
- Pastor Platero, Emilio (ed.), *Genética textual*, Madrid, Arco Libros, 2008.
- Pedraza, Manuel J., Yolanda Clemente San Román y Fermín de los Reyes, *El libro Antiguo*, Madrid, Síntesis, 2003.
- Pérez Pascual, José Ignacio, *Ramón Menéndez Pidal. Ciencia y pasión*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998.
- Pérez Priego, M. A. (ed.), *Marqués de Santillana, Poésias completas*, Madrid, Alhambra, 1983-1991, 2 vols.
- (ed.), *Códice de autos viejos (Selección)*, Madrid, Castalia, 1988.
- , “La transmisión textual del *Códice de autos viejos*”, en *La edición de textos...*, pp. 377-384.
- (ed.), *Juan del Encina, Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 1991.
- , *La edición de textos*, Madrid, Síntesis, 1997.
- , *Introducción general a la edición del texto literario*, Madrid, UNED (Unidades Didácticas), 2001.
- , “La historia del texto”, *Homenaje a Germán Orduna, Incipit*, 20-21 (2000-2001), 300-304.

- , *Teatro medieval*, Madrid, Cátedra, 2009.
- , *Ejercicios de crítica textual*, Madrid, UNED, 2010.
- Peset, M. y J. Gutiérrez Cuadrado (ed.), *Fuero de Úbeda*, Valencia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1979.
- Pons Rodríguez, Lola (ed.), *Historia de la Lengua y Crítica Textual*, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- Quentin, Dom Henri, *Essais de critique textuelle (Ecdotique)*, París, Picard, 1926.
- Quondam, Amedeo, « La letteratura in tipografia », en Alberto Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana, II. Produzione e consumo*, Turín, Einaudi, 1983, 555-686.
- Reichenberger, Kurt, “Ediciones críticas de textos dramáticos. Problemas antiguos y recientes”, en *Crítica textual...*, pp. 417-429.
- Reyes, Alfonso, *La experiencia literaria y otros ensayos*, ed. Jordi Gracia, Madrid, Fundación Banco Santander, 2009.
- Reyes Gómez, Fermín de los, *El libro en España y América: Legislación y Censura (Siglos XV-XVIII)*, Madrid, Arco Libros, 2000.
- Reynolds, Leighton D. y Nigel G. Wilson, *Copistas y filólogos. Las vías de transmisión de las literaturas griega y latina*, trad. esp., Madrid, Gredos, 1986 [1968].
- Rico, Francisco, *En torno al error. Copistas, tipógrafos, filologías*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004.
- , *El texto del “Quijote”. Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 2006.
- Rodríguez Molina, Javier, “Tradición manuscrita y gramática histórica: los tiempos compuestos en los textos medievales”, en Lola Pons Rodríguez (ed.), *Historia de la Lengua y Crítica Textual...*, pp. 23-60.
- Roncaglia, Aurelio, *Principi e applicazioni di critica testuale*, Roma, Bulzoni, 1975.
- Roques, Mario, “Règles pratiques pour l'édition des anciens textes français et provençaux”, *Romania*, 52 (1926), 243-49.
- Roudil, Jean, *La tradition manuscrite forale de Cuenca. Essai de linguistique textuelle*, París, Sorbonne, 1970.
- (ed.), *Phrases, textes et ponctuation dans les manuscrits espagnols du Moyen Age et dans les éditions de texte* (Colloque organisé pour le séminaire d'Etudes Médiévales Hispaniques, París, 20-21 novembre 1981, *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 7bis (1982).
- Ruano de la Haza, José, “La edición crítica de un texto dramática del Siglo XVII: el método ecléctico”, en *Crítica textual...*, pp. 493-517.
- Ruiz, Elisa, *Manual de codicología*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988.

- Salvatore, Armando, *Edizione critica e critica del testo*, Roma, Jouvence, 1983.
- Sánchez Mariana, Manuel, *Introducción al libro manuscrito*, Madrid, Arco Libros, 1995.
- Sánchez-Prieto Borja, Pedro, *Cómo editar los textos medievales. Criterios para su presentación gráfica*, Madrid, Arco Libros, 1998.
- , “¿Rimas anómalas en el *Auto de los Reyes Magos*?”, *Revista de Literatura Medieval*, 16 (2004), 149-219.
- Sánchez Ron, José María, coord., *1907-1987. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas 80 años después*, Madrid, CSIC, 1988, 2 vols.
- Santiago, Ramón, “La puntuación según Nebrija”, *Dicenda*, 14 (1996), 273-284
- , “Apuntes para la historia de la puntuación en los siglos XVI y XVII”, en J. M. Bleuca, Juan Gutiérrez y Lidia Sala (eds.), *Estudios de gramática en el dominio hispánico*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1998, 243-280.
- , “La puntuación según Enrique de Villena. De la teoría del autor, la práctica de los copistas y la edición del texto”, en *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, ed. de J. L. Girón, F. J. Herrero, Silvia Iglesias y A. Narbona, Madrid, Editorial Complutense, 2003, I, 197-214.
- Santiago, Ramón, Ana Valenciano y Silvia Iglesias (eds.), *Tradiciones discursivas. Edición de textos orales y escritos*, Madrid, Universidad Complutense, 2006.
- Santero, Marco, “L'apporto della bibliografia testuale all'indagine filologica”, *Esperienze Letterarie*, 25 (2000), 3-32.
- , *Storia del libro italiano*, Milán, Editrice Bibliografica, 2008.
- Schiff, Mario, Schiff, Mario, *La bibliothèque du Marquis de Santillane. Étude historique et bibliographique de la collection de livres manuscrits de D. Íñigo López de Mendoza, 1398-1458, Marqués de Santillana, Conde del Real Manzanares humaniste et auter espagnol célèbre*, Amsterdam [Paris], Gérard Th. van Heusden, 1970 [1905].
- Scoles, Emma, “Criteri ortografici nelle edizioni critiche di testi castigliani e teorie grafematiche”, en *Studi di letteratura spagnola*, Roma, Società Filologica Romana, 1966, 9-24.
- Segre, Cesare, “Appunti sul problema delle contaminazioni nei testi in prosa”, en *Studi e problemi di critica testuale...*, 1961, .
- , *Semiotica filologica: Testo e modelli culturali*, Turín, Einaudi, 1979.
- , *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Turín, Einaudi, 1985.
- , *Due lezioni di ecdotica*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1991.

- y Speroni, G. B.: “Filologia testuale e letteratura italiana del medioevo”, *Romance Philology*, 45 (1991), 44-72.
- , “Metodologia dell’edizione dei testi”, en *Ecdotica e comparatistica romanze*, Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi, 1998, 41-53.
- Sevilla Arroyo, Florencio, “La ‘cuenta del original en el primer Quijote’: consecuencias textuales”, *Anuario de Estudios Cervantinos*, 4(2008), 69-104.
- Simón Díaz, José, *El libro español antiguo. Análisis de su estructura*, Kassel, Edition Reichenberger, 1983.
- Sorella, Antonio (ed.), *Dalla textual bibliography alla filologia dei testi a stampa*, Pescara, Libreria dell’Università, 1998.
- Speer, Mary B., “Editing Old French Texts in the Eighties: Theory and Practice”, *Romance Philology*, 45 (1991), 7-43.
- Spiegel, Gabrielle M., “History, Historicism and the Social Logic of the Text in the Middle Ages”, *Speculum*, 65 (1990), 59-86.
- Stoppelli, Pasquale (ed.), *Filologia dei testi a stampa*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- , *Filologia della letteratura italiana*, Roma Carocci, 2008.
- Studi e problemi di critica testuale*. Convegno di Studi di Filologia Italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua (7-9 aprile 1960), Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1961.
- Stussi, Alfredo, *Avviamento agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1983.
- , *Nuovo avviamento agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- (ed.), *La critica del testo*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- , *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 1994 (3ª ed. de su manual).
- Tanselle, George Thomas, *Selected Studies in Bibliography*, Charlottesville, 1979.
- , “La storia della stampa e gli studi storici”, *La Bibliofilia*, 1996, 209-231.
- , *Letteratura e manufatti*, Florencia, Le Lettere, 2004.
- Tavani, Giuseppe, *Lezioni sul testo*, L’Aquila-Roma, Japadre, 1997.
- Tecnica e teoria letteraria* (al cuidado de M. Fubini et al.), Milán, Marzorati, 1951.
- Thorpe, James, *Principles of Textual Criticism*, San Marino, California, The Huntington Library, 1972.
- Timpanaro, Sebastiano, *La genesi del metodo del Lachmann*, Padua, Liviana, 1985 [1963].
- , *Contributi di filologia e di storia della lingua latina*, Roma, Ed. dell’Ateneo & Bizzarri, 1978.

- , *El lapsus freudiano: psicoanálisis y crítica textual*, Barcelona, Crítica, 1977.
- Tollis, G.: “L’ortographe du castillan d’après Villena et Nebrija”, *Revista de Filología Española*, 54 (1971), 53-106.
- Tomasi, F., *Metodologia informatiche e discipline umanistiche*, Roma, Carocci, 2008.
- Trovato, Paolo, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- , *L’ordine dei tipografi. Lettori, stampatori, correttori tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998.
- Urbina, Eduardo, “Misterios de la imprenta manual: cotejo y análisis de variantes en la Hiperedición *variorum* del *Quijote*”, *Edad de Oro*, 28 (2009), 449-461.
- Valdés, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. C. Barbolani, Madrid, Cátedra, 1990.
- Varey, John E., “La edición de textos dramáticos del Siglo de Oro”, en *La edición de textos...*, pp. 99-112.
- , “Las variantes de autor en la edición de textos dramáticos”, en *Crítica textual...*, pp. 555-562.
- Vàrvaro, Alberto, “Critica dei testi classica e romanza, problemi comuni ed esperienze diverse”, *Rendiconti dell’Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, 65 (1970), 73-117 [repr. parcial en A. Stussi, 1985].
- , “Problemi attuali della critica del testo in filologia romanza”, en *Filologia classica...*, 11-29.
- Vindel, Francisco, *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*, Madrid, 1945-54, 9 vols.
- West, Martin L., *Textual Criticism and Editorial Technique*, Stuttgart, Teubner, 1973.
- Zapella, Giuseppina, *Il libro antico a stampa: Struttura, tecniche, tipologie, evoluzione. Parte prima*, Milán, Editrice Bibliografica, 2001.

