

# Un ejército de soldados de plomo: la imprenta al servicio de las artes liberales y de la ciencia<sup>1</sup>

José Manuel Lucía Megías  
Universidad Complutense de Madrid

«La imprenta es un ejército de soldados de plomo con que se puede conquistar el mundo», es una feliz frase que se le suele atribuir a Gutenberg. Atribución verdadera o no, lo cierto es que no deja de ser una certera imagen de cómo los tipos de imprenta vinieron a ofrecer una nueva tecnología a la hora de difundir los textos, y, con ellos – y así lo pensaron en sus tiempos – los conocimientos y la sabiduría. Guillaume Fichet imprimió su *Rethorique*, en la parisina Imprimerie de la Sorbonne en 1471. Además del elogio al inventor de este nuevo arte, de dejar constancia de la deuda que el «estudio de las humanidades» ha contraído con esta nueva «luz», me interesa ahora rescatar una imagen, igualmente feliz, para situar el nacimiento de la imprenta en el contexto del monopolio de la pluma y de la caña. Si Gutenberg se decantaba por una imagen bélica – preámbulo a las continuas guerras que se sucedieron en Alemania en el siglo XVI –, el humanista Fichet volverá los ojos al pasado clásico y se imagina esta nueva tecnología como un nuevo «caballo de Troya», que terminará por extender la luz del conocimiento «a todos los rincones del mundo civilizado». La capacidad de multiplicación de libros se considera en estos momentos como el gran hallazgo de este nuevo medio, el que terminará por iluminar el mundo restringido del pergamino y del manuscrito: «La invención de Gutenberg nos ha legado los tipos con los que todo lo que se dice y piensa puede ser inmediatamente escrito, reescrito y legado a la posteridad. Pero como diría el Petrarca más humanístico, el que soñaba en latín, la acumulación de libros no ha de confundirse

---

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia: *Digitalización de la Gran Enciclopedia Cervantina*. HUM2006-06393 y como actividad del Grupo de Investigación: Seminario de Filología Medieval y Renacentista de la Universidad de Alcalá: CCG06-UAH/HUM-0680. Nace este trabajo de la conferencia impartida en las *IV Jornadas de Outono em Culturas Ibéricas*, celebradas en la Universidad de Porto el 26 y 27 de octubre de 2007. Parte de los materiales aquí presentados, remiten al artículo «El texto dentro y fuera de la imprenta: cara y cruz de la edición», publicado en un libro que ha tenido muy poca difusión: *Imprenta, libros y lectura en la España del Quijote*, Madrid, Ayuntamiento, 2006, 293-341. Agradezco a los responsables de *Península. Revista de Estudios Ibéricos* la oportunidad que me han brindado para volver a retomar estas reflexiones sobre la imprenta, sobre los primeros momentos del proceso editorial.

con la accesibilidad a la sabiduría, ya que ésta no procede de la posesión de los objetos sino de la lectura de las enseñanzas que encierran<sup>2</sup>.

Pero no es el camino que lleva de los primeros elogios de la imprenta en el siglo XV a las críticas durante el siglo, ya que la «facilidad» de imprimir centenares de libros y la mayor capacidad para adquirirlos o leerlos no ha hecho más que aumentar el número de los falsos sabios, aquellos que se visten de latines y conocimientos superficiales. Me interesa ahora acercar algunos datos, algunos ejemplos – en la mayoría conocidos, aunque no creo que suficientemente sistematizados<sup>3</sup> – sobre las distintas fases en la elaboración de un libro impreso a lo largo y ancho de la imprenta artesanal; en esta ocasión, me interesan nada más que los dos primeros procesos, dentro de los cinco ámbitos de estudio de la Bibliografía textual, que puede concretarse en los siguientes:

1. Proceso textual: de la idea al *original de autor*.
2. Proceso de impresión: del *original de autor* a la *editio princeps*.
3. Proceso de transmisión: de la *editio princeps* a la reediciones.
4. Proceso de recepción: de la naturaleza textual a las huellas de lectura.
5. Proceso editorial: de los materiales textuales (testimonios) a la edición científica.

Parto de un principio metodológico que iremos matizando en las siguientes líneas y que, dado su carácter general, puede ser argumentado en contra con diferentes ejemplos concretos, pero que tiene una ventaja evidente: su carácter general permitirá comprender mejor los casos que se desvíen de un paradigma aceptado en la época como el normativo, como el más natural. El principio metodológico entiende al «autor» como el iniciador de un proceso textual – lo que luego llamaremos «última voluntad» – que estará sometido a numerosos condicionantes, que terminarán por darle una forma definitiva a su «texto», al iniciador de todo el *proceso de impresión*.

El autor entendido al margen de esa imagen romántica que, lo queramos o no, sigue prevaleciendo en gran parte de los estudios que se realizan de los grandes autores de nuestra literatura áurea: seguimos viendo, analizando, leyendo y estudiando a Cervantes no como la figura secundaria que le tocó vivir en su época sino desde la inmensa estatura literaria que ha ido ganando con los tiempos a partir de la lectura de millones de entusiastas; figura que influye en su consideración actual, en la recepción de su obra, pero que nada tiene que ver con la composición de la misma, con sus amistades, odios, deseos, miserias y grandezas que, poco a poco, vamos conociendo cada vez más... ¿o no? Las diversas biografías de Cervantes publicadas a lo largo y ancho de un año de celebraciones quijotescas que parece no querer resignarse a limitarse a doce meses, siguen basculando entre una imagen que roza la hagiografía y otra que le interesa rescatar las mayores miserias de una vida plagada de tantas y tantas vicisitudes, como le tocó vivir al alcaíno más universal<sup>4</sup>. El autor tal y como

<sup>2</sup> Así se expresa en sus *Remedios contra próspera y adversa fortuna*, en traducción de Francisco de Madrid en el siglo XVI: «Gozo: He allegado gran número de nobles libros. Razón: [...] En otras has de tener confianza para que de los libros se te siga gloria: no en tenellos, más en entendellos; y no los has de guardar en la librería, mas en la memoria; no en el armario, mas en el entendimiento; que, de otra manera, el que más gloria tuviese sería el librero que los vende o el arca do se guardan», 428.

<sup>3</sup> Sólo hay que tener presente el caos argumental del reciente libro de Francisco RICO, *El texto del "Quijote"*, Barcelona, Ariel, 2005, para darse cuenta de la necesidad de acercamientos sistemáticos como el que ahora presento.

<sup>4</sup> Entre todas las biografías que se han sucedido durante estos dos últimos años, permítaseme rescatar la de Alfredo ALVAR, *Cervantes. Genio y libertad* (Madrid, Temas de Hoy, 2004), ya que ofrece nuevos datos de la biografía cervantina al situarla en su momento histórico, más allá de las interpretaciones de los datos documentales y literarios de siempre. Su análisis de la relación de Cervantes y López de Hoyos en este mismo libro es una buena muestra de todo lo que todavía tenemos que conocer de Cervantes y de otros autores de su época a partir del conocimiento de su momento histórico, social, político, económico... y por último, cultural.

vamos a entenderlo, como un crisol antes que como un paréntesis genial y único, permitirá comprender mejor la naturaleza abierta del concepto de *texto* durante los Siglos de Oro.

#### 1. Unos puestos en limpio, otros en los primeros borradores, y en los segundos otros

Manuel de Faria e Sousa, en los preliminares de su *El gran justicia de Aragón*, publicado en Madrid en 1650, hace un repaso a sus sesenta años y describe un muestrario de los materiales de su particular (y prolífico) taller de escritura, de los *textos* a los que ha ido dedicando su vida. Muestrario que, al margen de todos los lugares comunes que se transitan en estos espacios editoriales, permite comprender mejor la compleja relación de los autores con sus textos y las dificultades, tanto externas como internas, a la hora de convertir estos *textos* en *libros*:

Casi a los sesenta años de mi edad, hallo que he escrito más de sesenta volúmenes, de estatura cada uno que bien se puede llamar volumen, sin otros varios opúsculos que, a juntarse, también abultaran. De ellos he condenado hasta diez, y no dudo que fuera más mi acierto cuando los condenara todos, pues en lo mucho siempre hay presunción de malo, y malo es dos veces lo que es mucho sin ser bueno. Pero el natural amor de lo propio es invencible y no he podido ser tan valiente.

De los cincuenta he estampado creo que diez y siete. Los otros tienen diferentes estados: unos puestos en limpio, otros en los primeros borradores, y en los segundos otros; porque nunca fui tan feliz que pudiese excusar a los menos tres originales de cada uno; algunos me cuestan cuatro, cinco y aún seis, con que se cumple en mí aquello que cierto censor, viendo en un gobierno público mucha frecuencia de consejos y juntas, dixo: *¡Oh, válgame Dios, con cuanto trabajo yerran!*<sup>5</sup>.

En esta (aparente) confesión encontramos, al menos, hasta tres estados textuales diferentes: por un lado, [1] se habla de textos que, aunque escritos, nunca se han de publicar, ya que se «han condenado» al silencio, y que se estiman en diez. Textos que se han comenzado – no sabemos hasta qué punto se han terminado –, a los que ha dedicado el autor una labor de depuración, pero que, por diversas razones, nunca se han llegado a considerar dignos de ser difundidos; por otro, [2] estamos ante los «borradores», que pueden encontrarse en varias fases. Nuestro particular autor habla de algunos textos en los «primeros borradores», otros en los «segundos», confesando que, frente a los tres borradores que normalmente todo autor realiza antes de dar por «definitivo» su texto, a él este trabajo se le puede multiplicar hasta los seis: hipérbole con la que quiere mostrar, casi sin lugar a dudas, su mayor esfuerzo frente a los de otros escritores del momento; y por último, [3] los textos «puestos en limpio», es decir, aquellos que ya han dejado su carácter provisional para comenzar a ser considerados dignos de ser difundidos, de ser convertidos en libros. ¿Textos definitivos? Por supuesto que no.

Textos condenados, borradores, textos en limpio... estos son los límites textuales en los que nos tendremos que mover a la hora de comprender la naturaleza de los textos durante la Edad Moderna, por más que contemos con más referencias indirectas, como la actual, que con documentación de los mismos.

El autor en los Siglos de Oro se sitúa dentro de una compleja cadena de saberes (de nuevo, hemos de dejar a un lado, por mucho que nos cueste, esa imagen del autor genial, único, original, que nace en el Romanticismo – siglo XVIII – para convertirse en paradigma cultural a partir de las vanguardias de principios del siglo XX); una cadena de saberes que nos los sitúa delante de su escritorio, escribiendo su obra, su primer borrador, acompañado de sus lecturas, de sus libros, de esos famosos libros de memoria o *excerptae* manuscritos, que le permiten las curiosas citas a tantos escritores, como los que hemos conservado de Álvaro Gómez de Castro, Pedro Velázquez

<sup>5</sup> Cito por el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid: R/18047, fol. ¶¶¶1r. Véase también Fernando BOUZA, *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001.

o Juan Vázquez de Mármol<sup>6</sup>. Entre los folios 139v y 142v del ms. K-III-31 de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Álvarez Gómez de Castro copió hasta 40 fragmentos del *Amadís de Gaula*, que han sido editados y estudiados por Charo Moreno y Carlos Sainz de la Maza<sup>7</sup>; en ellos puede apreciarse los aspectos que más le interesaría al humanista de la lectura del famoso libro de caballerías de Garci Rodríguez de Montalvo:

- a) Interés por diversos aspectos del lenguaje del *Amadís*, que es muy propio de los humanistas, y que lo sitúan en la esfera de Juan de Valdés, quien en su *Diálogo de la lengua* sitúa el *Amadís* como fuente para el conocimiento de la lengua castellana. En este sentido, como le sucede a algunos lectores extranjeros de las obras caballerescas, interesan algunas palabras o expresiones de difícil comprensión, así como la necesidad de establecer los diferentes usos según el contexto de una determinada expresión, como *hombres buenos* (7 y 16) o *aver sabor* (20 y 21):

[nº 12] el lunar muy claro (+por la luna)

[nº 18] a vós que haze de yo ir aína ni passo (+por lo que dizen a priesa o a espacio)

[nº 35] por le conocer y nuzir (+nuzir por dañar. noce-/rel)

- b) Interés por determinadas enseñanzas que convierte el *Amadís* en manual de «conocimientos éticos, morales y sociales», una de esas «fábulas apólogas» que enseñan deleitando, como ya indicara el cura y el canónigo cervantinos. Entre los múltiples temas que le preocupan destacamos uno: el peso de la Fortuna-Providencia en nuestras vidas, que es necesario asumir sin ningún tipo de enfrentamiento:

[nº 34] A los sobervios en el tiempo que más piensan fazer y más menester lo han, allí Dios les quebranta su gran soberbia porque los semejantes tomen exemplo

[nº 36] Los hombres deven tomar la buena ventura quando les viene, y no buscar entervalos ni achaques para lo dexar; antes con más coraçón y diligencia tomar junto el trabajo, porque junto venga el plazer

En ocasiones, el autor ha podido perder esas notas, por lo que le toca solicitar a amigos o a los propietarios de los libros que le sirvieron de fuente que les vuelvan a conseguir los datos para poder terminar su obra; así Gil González de Ávila le solicita al Conde de Gondomar que le remita las noticias de sus actividades, ya que había extraviado sus notas para una *Historia de Madrid* en la que lleva años trabajando:

Quiero dar cuenta a vuestra señoría de mi vida, que no es buena para escribir historia de ella. Vuestra señoría me dejó con la pluma en la mano, disponiendo las cosas de la *Historia de Madrid*, en la cual se ha trabajado de suerte que, tomando lo menos del descanso, tendrá fin para el año nuevo. Llegando a disponer las cosas de vuestra señoría, platicando un papel que vuestra señoría notó y escribí de sus servicios y hechos, copiado una parte de él en un privilegio que el rey Jacobo concedió a vuestra señoría con unas palabras misteriosas que ningún grande ni señor de España las tiene tales en privilegio ni merced de Rey; y otra parte de una oferta de 100 piezas de artillería que daba a vuestra señoría el Rey y no aceptó; y de un breve que la santidad de Paulo 5º escribió a vuestra señoría [...]; y otra parte del tiempo que vuestra señoría fue corregidor de Toro y Valladolid, y electo asistente de Sevilla y del Consejo de Hacienda. Este papel, señor, no aparece en ninguna parte de mi estudio. Confieso tan fácilmente mi culpa porque no creerá mi pena, que merezco la que vuestra señoría me diere. Convendrá vuestra señoría tome trabajo de disponer un papel que sea relación de los cabos de lo que yo me acuerdo o dar orden, si los papeles quedaron en poder de mi señora la condesa, yo los

<sup>6</sup> Véanse, por ejemplo: *Notata* de Alvar GÓMEZ DE CASTRO (Biblioteca del Monasterio de El Escorial: K.III.31); notas de Pedro VELÁZQUEZ (Biblioteca Zabálburu, Madrid: ms. 73-272); y las *Notata quaedam* de Juan VÁZQUEZ DE MÁRMOL (Biblioteca Nacional de Madrid: ms. 9226).

<sup>7</sup> «Álvarez Gómez de Castro y el *Amadís de Gaula*», *Criticón*, 78 (2000), 59-74.

vea. Y lo más que vuestra señoría hubiere servido en esta segunda embajada o le pareciere conveniente, que no ha de costar más escribir poco que mucho. [...] Madrid, noviembre 26, 1620<sup>8</sup>.

## 2. Muestra de lo que se hace

Por otro lado, el proceso textual – y entendemos como tal el que lleva de la idea al texto definitivo – no acaba con ese «texto» puesto en limpio del que hablaba Manuel de Faria e Sousa: ahora es el momento de comunicar nuestro texto (la que en este momento consideramos nuestra «última voluntad textual») con amigos o con lectores autorizados para que opinen sobre el contenido antes de dar por «cerrada» esta primera fase de la escritura. Fray Hernando Ojeda, en una carta dirigida al Conde de Gondomar le informa del envío del libro segundo de su *Historia de Galicia*, para que el conde le haga todos los comentarios pertinentes antes de su publicación. El envío a don Diego Sarmiento de Acuña cubre dos finalidades: por un lado, se lo envía al historiador, que podrá completar y mejorar algunos de los datos que allí se recogen; y por otro, al mecenas. Pero más que esta doble naturaleza del destinatario de esta primera lectura, me interesa ahora el proceso textual que documenta el religioso:

Va también ahora el segundo, y todo ello a fin de que vuestra merced, como tan curioso, los vea, corrija y a mí me avise de las faltas que tuviere, para que yo las enmiende acá en sus lugares del original, y con ellos salga a luz el traslado segundo que sacaré para imprimir, porque los libros que fueron en la flota y los que ahora van, no sirven de otra cosa que de muestra de lo que se hace. Y aunque todo eso está tan bueno como vuestra merced verá, apenas hay capítulo de todos ellos que no quede enmendado y con muchas añadiduras en el original. Y algunos libros con muchos capítulos enteros añadidos, porque, como cada día se me van ofreciendo cosas con el continuo estudio, esas he ido añadiendo en el original y no en lo que estaba sacado en limpio, que envío ahora por no borrarle a causa de no servir de otra cosa que de la muestra que digo<sup>9</sup>.

En México ha quedado un original, es decir, un último borrador en limpio que está siendo corregido por el autor, ya sea por su propia lectura o por los nuevos materiales que le van suministrando otros lectores – «algunos libros con muchos capítulos enteros añadidos»-, y luego esa copia que le llega a Gondomar, del que espera que se la devuelva con las enmiendas pertinentes, para «que yo las enmiende acá en sus lugares del original». Y sólo entonces, se hará una nueva copia en limpio: «el traslado segundo que sacaré para imprimir».

En su primer proceso de creación, el que va de la «idea» al «traslado para imprimir», el *texto* ha mostrado su naturaleza más abierta – y que, con escasos cambios y una tipología muy similar – podríamos encontrar también para los textos más contemporáneos, como la crítica genética se ha empeñado en mostrar y analizar de manera sistemática en los últimos veinte años<sup>10</sup>. A partir de este momento, todo será diferente, todo será particular en la imprenta manual. El proceso textual hasta aquí reseñado, que formaría un dossier genético *avant la lettre*, podría reducirse al siguiente esquema:

<sup>8</sup> Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 18422, nº 191, fols. 269r-v. Véase Carmen MANSO PORTO, *Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar (1567-1626). Erudito, Mecenas y Bibliófilo*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996.

<sup>9</sup> Real Biblioteca de Madrid: ms. 2115, doc. 8.

<sup>10</sup> Véase el manual de Almuth Grésillon, *Eléments de critique génétique*, Paris, P.U.F., 1994, y los estudios de Louis Hay (ed.), *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, coll. «Textes et Manuscrits», 1979 y *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, Paris, José Corti, 2002; así como el estudio de Giuseppe Tavani, «Filología e genetica», *Cuadernos de Filología Italiana*, 3 (1996), 63-90, que es siempre un buen complemento a los excesos científicos de los primeros.

1. Notas textuales, esquemas, etc.
2. Primeros borradores (normalmente dos o tres)
3. Primera copia en limpio para una primera lectura externa: amigos, mecenas, personas autorizadas para que propongan mejoras...
4. Segunda copia en limpio, punto de partida para su difusión: *original de autor*.

Esquema 1: *Proceso textual* (de la idea al *original de autor*)

Como ha mostrado la crítica genética para los autores de los siglos XIX y XX de los que hemos conservado sus materiales pre-textuales y de los que se han podido completar un dossier genético, este primer *proceso textual* es el más abierto de todos los que iremos viendo hacia la consecución de una «obra», ya que es el que más depende de factores internos (modalidades genéricas, formas y modos de escritura de los diferentes autores...) y de factores externos (petición o no de una obra, prisas o no en la terminación de la misma, finalidad de su composición...).

### 3. El «original de autor» y el «original de imprenta»

Como hemos podido ver en el anterior epígrafe, el punto de partida de todo el *proceso de impresión*, el *original de autor* es, a su vez, un complejo universo de posibilidades y de transformaciones, que van de las notas que se han ido recogiendo con el paso de los años, los primeros borradores en los que se ha ido perfilando una obra, de las primeras copias en limpio que se envían a amigos y mecenas, para que enmienden el texto o para que se sientan lisonjados por su contenido, a ese «texto original», al que hemos denominado «original de autor»: una copia en limpio – normalmente realizada por un escribano profesional – que será leída y sancionada por el autor, fiel muestra de la última voluntad del autor en este momento.

Como se deduce de la carta de fray Hernando de Ojeda al Conde de Gondomar, el «treslado a limpio» del texto, ese original de autor tiene una única finalidad: el servir de punto de partida para su difusión impresa, es decir para consumir la transformación de esta *unidad* (el original de autor) en una *multiplicidad* (la edición, compuesta por un determinado número de ejemplares realizados a partir de una misma forma tipográfica, que se ha estimado en unos mil o mil doscientos como media).

Para que un *original de autor* pueda convertirse en un ejemplar impreso, en un conjunto determinado de ejemplares ha de pasar primero por una serie de controles legales, que han sido estudiados por Fermín de los Reyes en este mismo libro, por lo que no me detendré en ellos. Sólo me interesa cómo puede afectar este primer peldaño en la realización de un libro en la forma textual del original. Gracias a estos procedimientos legales, se han conservado algunos originales de autor, que han sido estudiados por Pablo Andrés Escapa, Elena Delgado Pascual, Arantxa Domingo Malvadi y José Luis Rodríguez Montederramo<sup>11</sup>, y más recientemente por Sonia Garza Merino<sup>12</sup>; de las características de los conservados podemos hacernos una idea de cómo debían ser en su conjunto los que se realizaron a lo largo de los siglos XVI y XVII, y que se han perdido irremediamente: por un lado, son escasos los originales de autor autógrafos; lo normal es que estuvieran copiados por un escribano,

<sup>11</sup> Pablo Andrés Escapa y otros, «El original de imprenta», en Francisco Rico (dir.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad, 2000, 29-64.

<sup>12</sup> «La cuenta del original», en Francisco Rico (dir.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad, 2000, 65-95; y *Manuscritos e imprenta*. Tesis doctoral dirigida por Carlos Alvar, Universidad de Alcalá, 2004.

aunque también se dan casos de originales de autor realizados por dos copistas diferentes; en estas copias, el autor va a terminar por darle su «forma definitiva» al texto, normalmente antes de comenzar todo el proceso legal. Estas últimas intervenciones textuales pueden ser de naturaleza muy diversa, y siguiendo los estudios antes mencionados para los originales de autor castellanos, que se podrían sumar a los italianos estudiados por Paolo Trovato<sup>13</sup>, se pueden concretar en las siguientes:

1. Se tachan palabras y frases y se corrigen errores de copia; en ocasiones se completan espacios en blanco que se han dejado en la copia<sup>14</sup>.
2. El autor introduce algunas palabras o frases en los márgenes o interlineales, que mejoran el texto.
3. El autor lleva a cabo una verdadera transformación textual en su original, ya sea tachando folios enteros, ya sea introduciendo texto, que no cabe en los márgenes por lo que ha de utilizar folios suplementarios. Este es el caso de la segunda parte de la *Declaración de los siete salmos penitenciales* de Miguel Serrano<sup>15</sup>, en que, además de documentar algunas de las intervenciones textuales antes indicadas, se aprecia cómo en el folio 64 se han plegado otras tres hojas para insertar más texto; o en el fol. 223, donde se han insertado otras dos hojas plegadas, a las que se ha añadido la siguiente anotación, seguramente pensando en las dificultades que tendría el componedor a la hora de contar bien su original: «Ojo. De ésta irás a la otra que señala la raya, y, acabado el papel añadido, tornar a donde dexó, conforme al reclamo que le guiará».

Este tipo de intervenciones textuales se realizan, normalmente, antes de que el original de autor cambie su naturaleza y se convierta en un original de imprenta; es decir antes de que pase por las manos del corrector del estado, que escribirá la pertinente aprobación para que se conceda su licencia de impresión<sup>16</sup>. En la pragmática de 1558, la que marcará los límites legales de la impresión y la difusión de los libros en los diferentes reinos peninsulares, se indica claramente el procedimiento de censura que se lleva en estos momentos en la imprenta hispánica:

Y porque fecha la presentación y examen dicha en nuestro Consejo y havida nuestra licencia se podrá en el tal libro o 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 obiar esto y que no se pueda hazer fraude, mandamos que la obra y *libro original* que en nuestro consejo se presentare haviéndose visto y examinado y pareciendo tal que se deve dar licencia, sea señalada y rubricada en cada plana y hoja de uno de los nuestros escrivanos 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 emiendas que en el tal libro oviere, y salvándolas al fin<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> Estudiados por Paolo TROVATO, «Per un censimientu dei manuscritti di tipografia in volgare (1470-1600)», en *Il libro di poesia dal copista al tipografo* (eds. M. Santagata y A. Quondam) (Atti del Convegno, Ferrara, 29-31 de mayo de 1987), Módena, Panini, 1989 y *Con ogni diligenza corretto: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino, 1991.

<sup>14</sup> Así por ejemplo en el original del *Esercicio de la verdadera y cristiana humildad* de Miguel de Medina (BNMadríd, ms. 19300).

<sup>15</sup> Se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid: R-19203. Ha sido estudiado por Pablo Andrés Escapa y otros, «El original de imprenta», 32.

<sup>16</sup> En todo caso, como también ponen de manifiesto los originales de autor conservados, algunos autores, con «notable riesgo» llevan a cabo algunos de estos cambios textuales después de que el original de autor se haya convertido en original de imprenta (Andrés Escapa y otros, «El original de imprenta», 33-34).

<sup>17</sup> Cito por Fermín DE LOS REYES, *El libro en España y América. Legislación y censura (Siglos xv-xviii)*, 2 vols., Madrid, Arco/Libros, 2000.

El *original de autor* («libro original»), que hasta el momento marcaba la «última voluntad textual», con los posibles cambios textuales que el propio escritor había consumado ya fuera con cancelaciones o con adiciones, ahora se va a comenzar a llenar de otra serie de signos, que va a ir modificando su naturaleza, hasta convertirlo en un *original de imprenta*, es decir, en el *original de autor* con todas las marcas que diferentes personas – dentro y fuera de la imprenta – han ido dejando en sus páginas. En este primer momento, el administrativo, el secretario del Consejo va a rubricar cada uno de los folios y sancionar, mediante una indicación y una anotación final, los cambios textuales que se han detectado entre la copia del original de autor y su presentación ante el Consejo de Estado: «Está tachada toda esta de una parte y de otra», «está tachada toda esta plana asta aquí», escribe Gallo de Andrada ante el hecho de que los folios 444 al 447 del *Exercicio de la verdadera y cristiana humildad* de Miguel de Medina se encuentran tachados.

Durante esta primera fase del *proceso de impresión*, se van a consumir dos cambios en el *original de autor* – especialmente a partir de la pragmática de 1588 – que es necesario resaltar y tener siempre presentes: por un lado, el escribano del Consejo no sólo tiene la facultad de aprobar o no la impresión y difusión de un texto, sino también la aprobación con una serie de cambios textuales, que han de ser realizados por el autor. De este modo, el texto que terminaremos por leer – de llegar a publicarse el libro – no mostrará tanto la última voluntad del autor – en términos maximalistas – como la última voluntad del autor después de haber pasado por la censura<sup>18</sup>. Y por otro lado, y lo que más me interesa ahora ya que el ámbito de estudio anterior está muy limitado por la ausencia casi total de materiales, el primer paso del *original de autor* para convertirse en *original de imprenta* va a modificar su naturaleza: abierta en el primer caso – el autor tiene la posibilidad de cambiar su obra en todo momento, ya sea por causas personales o externas-; mientras que el *original de imprenta* se caracteriza, en principio, por su naturaleza cerrada: se ha fijado un texto, que es el que ha de imprimirse; a partir de este momento – en teoría – nadie puede modificarlo, ni el propio autor.

Pero para poder hablar de *original de imprenta*, después de haber completado la fase administrativa al haber conseguido la aprobación, hemos de completar una segunda fase: la *editorial*, la impresión del libro, que puede hacer el propio autor a su costa (con lo que es necesario contar con el dinero suficiente o un mecenas que se lo financie) o a costa de un impresor o librero, que comprará al autor – o a sus herederos – la licencia de impresión (y en su caso, el privilegio) para hacerse cargo de los costes de impresión y para obtener él solo los beneficios de sus ventas. Estos primeros momentos del *proceso de impresión*, que va desde la obtención de la aprobación y de la licencia (*fase administrativa*) a la impresión del libro (*fase editorial*) puede ser muy corto (así me lo imagino para las dos partes del *Quijote*), o dilatado en el tiempo, como así le sucediera a Cervantes con su *Galatea*, que lleva fecha de aprobación, firmada por Lucas Gracián de Antisco, de primero de febrero de 1584, pero no se pudo distribuir hasta después del 13 de marzo de 1585, cuando el escribano de cámara Miguel de Ondarza Zavala firma la tasa<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Lamentablemente para los textos áureos sólo podemos imaginar las posibilidades de estas intervenciones textuales a partir de las reediciones corregidas o expurgadas de algunas obras, como sucede con el *Lazarillo de Tormes*, por ejemplo. No se documentan entre los originales de imprenta conservados ninguna de estas modalidades de censura. En la edición corregida del *Quijote* de 1605, se modifica en parte los modos que tiene don Quijote de emular los rezos de Amadís de Gaula en Sierra Morena. Estos cambios sobre temáticas religiosas siempre se han tenido como los más propicios para ser objeto de censuras en estos momentos del control del Estado (y de Iglesia) sobre los textos impresos.

<sup>19</sup> Si tuviéramos presente el carácter cerrado del *original de autor* cuando sale rubricado del Consejo de Estado, cuando ha cumplido su primera fase para convertirse en un *original de imprenta*, deberíamos modificar las fechas de escritura de tantas obras de nuestra literatura áurea, que seguimos datando cuando se convierten en *libro*, y no cuando sus autores las concluyeron como *textos*. En todo caso, deberíamos tener en cuenta estos parámetros ya que, como veremos más adelante, el hecho de que un *texto* no se haya convertido en *libro* no significa que permanezca inédito, ya que existe la posibilidad de una transmisión manuscrita, parcial y limitada, sin duda, pero transmisión y difusión a fin de cuentas.



Pero antes de entrar en la imprenta manual, en ese taller con su gran letrado en la puerta: «Aquí se imprimen libros», para ver cómo el *original de imprenta* se va llenando de marcas que indican un determinado ritmo de trabajo y las labores de diferentes oficiales que se encuentran en su interior, detengámonos un momento en una segunda función que puede estar cumpliendo el *original de autor*.

Hasta ahora nos hemos limitado a un *proceso textual* que desemboca en una única finalidad: la transmisión impresa; el *original de autor* como el principio de un *proceso de impresión*; «traslado segundo que sacaré para imprimir», pero este mismo *original de autor*, de manera paralela, puede ser utilizado como el principio de otra modalidad de difusión: la transmisión manuscrita.

Ya hemos visto cómo Fray Hernando de Ojeda le envía al Conde de Gondomar un «traslado puesto en limpio» del libro segundo de la *Historia de Galicia* para que le escriba todas las enmiendas que considere pertinentes antes de realizar su particular *original de autor* y enviarlo al Consejo de Estado y de ahí al taller de imprenta. En otra carta, que le envía desde Santo Domingo de México, fechada el 15 de mayo de 1604, nos detalla una de las costumbres del conde: «Sus muchas ocupaciones de vuestra merced y el poco crédito que tiene conmigo en materia de papeles, dende que me dijo que a los que entran en su poder les da *cárcel perpetua*, me ha hecho reparar en no poner los míos en esta contingencia, y así escogí por depositario de ellos al secretario Andrés de Prada, con quien se avendrá muy bien y a quien suplico los muestre y comunique a vuestra merced», y más adelante: «Suplico también haga misericordia de estos papeles y nos los eche a la cárcel». Estos volúmenes manuscritos, el de Ojeda y el de otros tantos escritores e historiadores de la época, vivirán una cárcel de oro en la excelente biblioteca que el conde de Gondomar ha reunido en Valladolid. Esta curiosa «cárcel perpetua» nos lleva a rescatar la difusión manuscrita como una de las modalidades de difusión de los textos a lo largo de los Siglos de Oro, y no sólo de textos poéticos y dramáticos, sino también prosísticos<sup>20</sup>.

De este modo, el *original de autor*, ese «traslado puesto en limpio» que el escritor ha sancionado como su «última voluntad» hasta este momento, puede haber dado lugar a dos transmisiones diferentes, que, según el canal utilizado, posee una doble naturaleza:

- a) Transmisión impresa, de carácter cerrado: el texto se ha fijado después de haber sido aprobado en el Consejo: el hecho de estar fijado se concreta en esas rúbricas del secretario al final de cada uno de los folios... este ejemplar manuscrito y sólo este puede dar lugar a una impresión, aunque entre esta aprobación y su entrada en la imprenta pasen un número indeterminado de años.
- b) Transmisión manuscrita, de carácter abierto, que puede basarse en las copias que se han realizado del *original de autor* para que determinadas personas lo puedan leer, que a su vez, lo han copiado para otros amigos, en una cadena de copias difícil de precisar y que, en la mayoría de los casos, se realizan al margen del control del autor y de cualquier tipo de autoridad.

La transmisión manuscrita en la época del triunfo de la imprenta sigue siendo hoy en día un territorio que conserva demasiados lugares inexplorados, demasiadas selvas vírgenes, y que quizás puedan explicar algunas citas de obras literarias antes de tener constancia de su difusión impresa. Jaime Oliver Asín dio a conocer en 1948 un curioso testimonio sobre la difusión del *Quijote*. Juan Pérez, como se le conocía en España, o Ibrahim Taybilí, tal y como se le llamó en Testur, en Túnez, a donde fue a partir en 1609 es un escritor morisco que escribió

<sup>20</sup> Para una visión más histórica de la presencia del manuscrito en la cultura escrita del Renacimiento y del Barroco, véase Antonio CASTILLO, *Escritura y escribientes. Prácticas de la Cultura Escrita en una ciudad del Renacimiento*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, 1997 y Fernando BOUZA, *Del escribano a la biblioteca: la civilización escrita europea en la alta Edad Moderna, siglos XV-XVII*, Madrid, Síntesis, 1992.

hacia 1637 la obra *Contradicción de los catorce artículos de la fe cristiana, misa y sacrificios, con otras pruebas y argumentos contra la falsa Trinidad* (Biblioteca Casanatense de Roma, ms. 1976). En su prólogo, recuerda una anécdota que él vivió en Alcalá de Henares, en época de ferias, estando paseando con un amigo, no muy culto, por la calle Mayor<sup>21</sup>:

Llegamos a una librería, que las hay muy auténticas y copiosas. Yo, como aficionado, entré en una y pedí los Cécæres de Pedro Mexía, Relox de Príncipes, Epístolas de Guevara y, en efecto, los que entonces me parecieron; de suerte que compré seis libros. Y en el tiempo que los concertaba y los pagaba y alguna converçación que entre mí y los que en la tienda estaban, ubo, mi dicho amigo ojeaba en los libros y pasó la vista por todos ellos. Y en acabando, le dije:

– ¿Qué le parece a Vm. de nuestro empleo?

Él me respondió:

– ¡Por Dios, señor Juan Pérez! Que si va a decir verdad, yo no é visto cosa de gusto ni é entendido nada en lo que é leído. Si Vm comprara el Caballero de Febo, Amadís de Gaula, Palmerín de Oliba, Don Belianís de Grecia, y otros semejantes que tienen honra y provecho, y ver aquel valor de aquellos caballeros y aquellas haçañas tan famosas..., como lo sabrá este señor – señalando al librero, el cual sonriéndose, dijo:

– Tiene Vm. mucha razón.

Estaba un estudiante entonces presente aquí, [el cual] en riyendo dijo:

– ¡Ya nos remanece otro don Quijote! ¿Es Vm. aficionado a esas caballerías?

Dijo el moço:

– Señor, parece que dan gusto.

Dijo el estudiante:

– A fe que pasa de gusto el de Vm, y así será gustazo.

Corriese. Dióle alguna matraca el estudiante, como ellos la suelen dar, con que nos despedimos: mi compañero corrido y ellos quedaron con grande risa, de manera que si callara, se disimulaba la fliqueça de sus sienes... (fols. 14v-15r; pp. 36-37).

Son cada vez más los libros de caballerías castellanos que conocemos que se difundieron de manera manuscrita desde la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII; copias manuscritas que se multiplican cuando volvemos la mirada al ámbito portugués<sup>22</sup>.

#### 4. El texto traspasa las puertas de la imprenta

Hay pocas imágenes más acertadas para mostrar el interior de una imprenta manual de la época del *Quijote* que la que Cristóbal Suárez de Figueroa escribiera para dar fin al discurso dedicado a los impresores en su *Plaza Universal de todas las ciencias y artes* (Madrid, Luis Sánchez, 1615):

En suma, puedo decir ser tal arte no solo ingeniosísima y noble, sino del provecho público y particular que se sabe, y así digna de toda honra y estimación. La fatiga de todos sus oficiales es increíble, y no menor la de los autores mientras duran las impresiones de sus libros. Entre unos y otros suele haber no pocas diferencias y voces, nacidas así de las prolijidades de los primeros, como de las remisiones de los últimos; si bien en parte están disculpados por ser precioso en ellos cualquier instante de tiempo para la puntualidad de sus tareas, que suelen ser grandes. Mas al cabo paran todas estas rencillas en mucha conformidad, satisfacción y agradecimiento, con que tendrá fin este volumen.<sup>23</sup>

A la hora de transformar la unidad de un *texto* (el *original de imprenta*) en un conjunto de ejemplares que conforman una *edición* (recuérdese, el conjunto de ejemplares realizados a partir de una misma forma tipográfica), van a participar diversas personas, cada una con una función, con una voz, con una determinada

<sup>21</sup> Publicado en *El «Quijote» de 1604*, Madrid, Tecnos, 1948.

<sup>22</sup> Véase José Manuel LUCÍA MEGÍAS, *De los libros de caballerías manuscritos al «Quijote»*, Madrid, Sial, 2004.

<sup>23</sup> Cito por la edición de Sonia GARZA y Silvia IRISO, *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro* (dir. Francisco Rico), Valladolid, Universidad, 2000, 266 y siguientes.

función, que depende del resto para poder completarse, de ahí las «pocas diferencias y voces» que se pueden escuchar entre ellos cuando un libro se está haciendo, voces que se multiplican cuando el autor está presente en todo el *proceso de impresión*... pero al final, todas las voces se concretan en una: el libro, en que el texto se ha podido transformar de diversas maneras, por diferentes causas, alejando, una vez más, el *texto del autor* (es decir su última voluntad textual) del *texto del lector*, es decir, el que será impreso en los ejemplares y el que realmente se leerá a lo largo del tiempo.

No me detendré ahora en los oficios y en los modos de trabajo de los distintos protagonistas que participan en el proceso de fabricación del libro en la imprenta manual, pero sí me interesa precisar algunos datos sobre cómo esta particular tecnología hace imposible mantener la naturaleza cerrada y fijada del *original de imprenta*, tal y como se quería en la legislación, en especial a partir de la pragmática de 1558:

a) Al *autor* le compete en la época de la imprenta manual las *lecciones sustanciales*, y se entiende por ellas aquellas que transmiten el significado o la sustancia de la expresión del texto original. Otros elementos, los que la bibliografía textual llama *lecciones accidentales*, como la puntuación, la interpunción, la separación de palabras... es decir, las que tienen más que ver con la forma gráfica del texto, competen al corrector (y, en menor medida, al componedor). Aquí tenemos un primer matiz del carácter cerrado del *original de imprenta*: afecta sólo a las *lecciones sustanciales*<sup>24</sup>. Por otro lado, el autor sólo mantendrá un cierto control de su *original de imprenta* si la edición se realiza a su costa, por lo que establecerá un contrato con el impresor en que se establecen claramente unos derechos y unas obligaciones, que tienen como finalidad que el texto resultante sea lo más cercano a su voluntad y que no sufra un perjuicio económico al poner los libros a la venta, con la competencia desleal del impresor. Juan Vázquez de Mármol, en sus *Notata quaedam*<sup>25</sup>, indica cuáles son las trece condiciones que un autor puede solicitar a un impresor para realizar un contrato de edición:

1. Que el impresor se obligue a comenzar a imprimirlo dentro de tanto tiempo y después de comenzado no deje de proseguir en él so cierta pena.
2. Que ha de imprimir la cantidad que el dueño le ordenare y no más, so pena de perder lo que más imprimiere con el doblo.
3. Que no ha de trocar el papel que le dieren, sino en él imprimir toda la cantidad, so cierta pena por cada pliego que se hallare peor.
4. Si el impresor pone el papel, se ha de obligar a imprimir en buen papel y todo conforme y no entremeter papel de la tierra.
5. Que ha de imprimir en la letra que se concertare de una o muchas suertes.
6. Que ha de tener buen corrector que corrija las probas a gusto del autor.
7. Que ha de sacar dos o tres probas las que se concertaren si el autor quisiere corregirlas.
8. Que en este caso, envíe las probas al autor a tiempos acomodados que tenga lugar de corregirlas.
9. Que las ha de enmendar a la letra como las enmendare sin dejar errata ninguna, aunque para esto sea menester adelantar un día o jornada.

<sup>24</sup> En todo caso, parece que se convirtió en un lugar común, indicar cómo las erratas y los cambios textuales se multiplican en la impresión cuando el autor no está supervisando todo el proceso: «Erratas más que arenas, por la ausencia del autor», se indica en la Fe de erratas de la *Respuesta al histórico Vico* de Salvador Vidal (Venecia, 1644), recordada por José SIMÓN DÍAZ, *Libro antiguo español*, 171, donde pueden encontrarse más documentaciones sobre el particular.

<sup>25</sup> Biblioteca Nacional de España: ms. 9226, fols. 243r-v.

10. Que no tire pliego ninguno hasta que esté la proba bien corregida en las formas, so pena que por cada pliego que pareciere haberse tirado antes pague un tanto.
11. La pena del privilegio no se puede extender al impresor, ni es bien hecho darle tal facultad batará poner otra cualquier pena.
12. De parte del impresor se suele pedir una condición cuando compra el privilegio o impresión, que el autor no pueda hacer otra impresión hasta que el impresor venda la suya. Ésta sin limitar tiempo no es justa. Hase de limitar tiempo y declarar que, cuando el autor quisiese hacer otra impresión, el impresor sea obligado a mostrar los libros que tiene por vender cada y cuando el autor lo pidiera, y si quisiere comprárselos pagándolos a la tasa pueda tomarlos y hacer su impresión.
13. Cuando el impresor o algún librero compara una impresión, suele obligársele a sacar la tasa. Púédese decir que se obliga al despacho del libro de corrección y tasa y los libros que se dan a los del consejo y corrector.

Pero en el caso de que el autor haya vendido su licencia (y posible privilegio) de impresión a un librero o a un impresor, ha perdido todo control sobre su *original de imprenta* y sobre el texto resultante: el librero (o el impresor) podrá modificar el texto según le convenga, siempre dentro de los límites que le impone el trabajar con un *original de imprenta*, es decir, con un texto que posee una naturaleza fijada y cerrada desde un punto de vista administrativo. Pero la división en capítulos, en libros, la utilización de un determinado tipo de letra o la incorporación o no de elementos paratextuales como ilustraciones salen fuera de esta naturaleza. De este modo, será esencial a la hora de editar un texto que se ha transmitido mediante letras de molde tener presentes todas las noticias sobre su *naturaleza bibliográfica*, en la que será de crucial importancia conocer hasta qué punto el autor ha podido o no participar en el *proceso de impresión*.

- b) Al *corrector* le compete, en primer lugar, darle la forma definitiva a las *lecciones accidentales*. En el caso de reediciones corregidas, que tienen la intención de actualizar un determinado texto a nuevos ámbitos de recepción, podemos documentar toda una gama de transformaciones. La Biblioteca Nacional de Madrid alberga uno de los escasos *originales de imprenta* impresos de los que tenemos constancia: un ejemplar de la edición del *Amadís de Gaula* que terminó de imprimir en Burgos Pedro de Santillana el 9 de febrero de 1563 (BNM: R-2535), que sirvió para la reedición corregida, que en Salamanca imprime Pedro de Lasso, a costa de los libreros Lucas de Junta y Vincenzo de Portonaris, en 1575.

En este *original de imprenta* podemos documentar las siguientes intervenciones, que permiten concretar los límites entre las lecciones sustanciales y las accidentales durante el *proceso de impresión*:

1. *Intervenciones editoriales*: introducción de un nuevo epígrafe para el nuevo capítulo, que se ha insertado en la parte superior y que ha sido parcialmente mutilado en el recorte posterior para la encuadernación.
2. *Intervenciones ortográficas*, con la intención de presentar un texto homogeneizado, en donde las diferentes soluciones ortográficas (así como sucederá con las gramaticales) sean siempre las mismas, que son aquellas

que han triunfado en la Salamanca de finales del siglo XVI. Es sistemático, por ejemplo, el uso de h-, frente a la f- inicial, que se ha de considerar en este momento arcaica<sup>26</sup>:

fijos → hijos  
fizieron → hizieron  
fallaron → hallaron

3. *Intervenciones en los signos de puntuación*, en donde la imprenta va a jugar un papel fundamental a lo largo del siglo XVI. Se aprecia ya la consolidación del uso de la vírgula (,) frente al colon de las ediciones anteriores (:) para marcar una pausa breve. En este caso se impone el uso sistemático de la mayúscula para los nombres propios:

lisuarte → Lisuarte  
don grumedan → Don Grumedan  
rey de norgales → Rey de Norgales

4. *Intervenciones gramaticales*. De la misma manera que numerosas de las intervenciones gráficas tenían la finalidad de actualizar el texto según las soluciones imperantes en la época, así veremos que sucede lo mismo con diversas cuestiones gramaticales, que podemos documentar en otras partes del original de imprenta que analizamos, como la omisión del artículo ante posesivo, que resulta ya habitual en las copias manuscritas desde el siglo XV, como por ejemplo en:

18r en (el del) su escudo  
57r (del → de) su mismo atauio vestidas

También se va a producir el cambio sistemático de formas pronominales como el paso de *nos* a *nosotros* o de *vos* a *vosotros*:

129v Señor [nos → nosotros] venimos a vuestra casa  
134r [vos → vosotros] dezis dos cosas muy fuertes

Por no hablar de las numerosas sustituciones de *lo* por *le*, que nos sumerge en el siempre resbaladizo tema del loísmo medieval y de los Siglos de Oro.

5. *Intervenciones estilísticas*, como la omisión o adición de cuantificadores, omisiones de sujetos anteriormente citados o implícitos, palabras que se han repetido en líneas muy próximas y otras que se consideran innecesarias, o las adiciones que tienen como finalidad la de concretar la acción, ya sea en el tiempo o en el espacio, el sujeto que la realiza o el título de un personaje, o introducir un verbo *dicendi* que introduzca un diálogo.

<sup>26</sup> Recuérdese la conocida como «fabla caballeresca» de la que hace uso Cervantes en los primeros capítulos de la primera parte del Quijote para conseguir caracterizar a su personaje, tanto en su primera salida como en la divertida conversación con las putas a la puerta de la venta. He estudiado este aspecto relacionado con la lengua de los libros de caballerías en «Imprenta y lengua literaria en los siglos de Oro: el caso de los libros de caballerías», *Edad de Oro*, XXIII (2004), 199-229.

6. *Intervenciones textuales*: Estas últimas son las que más atentan contra esa idea de texto cerrado que hemos concedido al *original de imprenta*, ya que modifica las *lecciones sustanciales*; pero precisamente lo hacen en los aspectos y contextos que ya no se verían con buenos ojos por los nuevos aires ideológicos del momento, como puede verse en esta reedición a la hora de sustituir la palabra *clérigos* por *sabios*, por ejemplo, cuando se habla de la astrología y de la interpretación de los sueños. El rey Perión tiene un sueño y de esta manera:

6r mando [a los obispos *del*] que consigo traxessen los mas sabidores [clerigos *del*] que en sus tierras auia: [esto *del*] para que aquel sueño le declarasen

La interpretación de los sueños, que en el texto del *Amadís* se encuentra relacionado con los clérigos de la corte del rey Perión, ahora la llevan a cabo otras personas que se denominan *sabios*, como puede apreciarse en otras intervenciones del corrector en el mismo folio, quien seguramente viera en este episodio terreno fértil para la Inquisición:

6r e hizo quedar consigo tres [clerigos *del*] que supo que mas sabian dixo el [clerigo *del*]

Más adelante, encontraremos la sustitución de *clérigos* por *sabios*:

8r despues que ouo hablado conlos [clerigos → sabios] que el sueño...

8r como sabria de Elisena lo del hijo que los [clerigos → sabios] le dixeran

8v conozco ser verdad lo que los [clerigos → sabios] me dixeran.

c) El *componedor* es la persona que leerá el *original de imprenta* y lo «copiará» con sus tipos móviles en su componedor, hasta ir «escribiendo» las planas necesarias para completar una determinada forma, que será la que se dispondrá para su impresión: el hecho de que, aunque de manera un tanto especial, el componedor cumpla en la imprenta las funciones de leer, «copiar» y «escribir», le ha hecho hablar a muchos autores de una identidad entre el componedor y el copista de la transmisión manuscrita. Algo de razón tienen – sobre todo en algunas razones psicológicas que explican algunos errores involuntarios<sup>27</sup>-, pero, de esta identidad no es posible defender, como veremos más adelante, que la metodología para la edición de textos de transmisión manuscrita puede utilizarse sin cambios a la hora de trabajar con textos de transmisión impresa. Ya tendremos ocasión de volver sobre esta «obviedad».

El componedor, como ya se ha indicado en varias ocasiones, va a alterar la naturaleza cerrada del *original de imprenta* en dos aspectos: los errores involuntarios y los cambios voluntarios derivados de la cuenta del original<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Errores y causas que también documentamos cualquiera de nosotros al realizar una copia de un texto previo, ya sea esta manuscrita o al ordenador. Sobre las razones de estos cambios, véase Sebastiano TAMPANAZO, *Il lapsus freudiano. Psicoanalisi e critica testuale*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

<sup>28</sup> Ronald B. MCKERROW en su *Introducción a la Bibliografía material* habla de cuatro tipos de errores que podía cometer el cajista: «[1] errores por malas lecturas del manuscrito (incluyendo errores de audición si el cajista componía al dictado); [2] errores por fallos de memoria; [3] errores musculares, aquellos en que los dedos no se introducen en el cajetín deseado de la caja, como cuando uno presiona una letra equivocada al escribir a máquina; y [4] errores producidos por una caja sucia, es decir, al existir dentro de un cajetín tipos que no pertenecen al mismo». Cito por la traducción de Isabel Moyano Andrés, Madrid, Arco Libros, 1998, 268-277.

c.1. La fe de erratas de la *Galatea* de Miguel de Cervantes, mucho más rica en detalles y en lecturas entre el *original de imprenta* (perdido y correcto) y el texto impreso (conservado y errado), de 1585, nos ofrece una primera tipología de los errores involuntarios que el componedor ha podido consumir en su transformar en letras de molde el *original de imprenta*; divergencias involuntarias que no han sido corregidas en el *proceso de impresión* y que, en ocasiones, tienen como consecuencia la pérdida del sentido del texto. La *autoridad textual*, en este caso, la posee la fe de erratas, frente al texto impreso, como parece obvio<sup>29</sup>:

#### 1. Errores por adición

fol. 98, p. 2, lin. 1:	no da la luz, no da luz
fol. 330, p. 2, línea 2:	Y assi, Y si

#### 2. Errores por omisión

fol. 107, p. 1, l. 12:	acordara, acobardara
fol. 229, p. 1, l. 26:	al te adora, al que te adora
fol. 373, p. 1, l. 13:	falta: que sobre nuestros cuerpos hechamos, como

#### 3. Errores por cambio de orden

f. 25, p. 1, l. 14:	sus a padres, a sus padres
fo. 219, p. 1, línea 4:	alegar, alegre

#### 4. Errores por sustitución (en ocasiones, por mala lectura del *original de imprenta*)

Fol. 203, p. 2, l. 22:	derriban, derivan
Fol. 214, p. 1, l. 13:	deleytar, dilatar
f. 343, p. 1, l. 14:	sin las obras, sin las sombras
f. 354, p. 1, l. 5:	desechas, endechas

#### b) Erratas (mala colocación de los tipos, por ejemplo)

f. 90, p. 2, l. 10:	ne le diesse, no le diesse
f. 247, p. 1, l. 2:	flor tierra, flor tierna
f. 262, p. 2., l. 8:	impelu, ímpetu

<sup>29</sup> En algunos ejemplares impresos, un lector cuidadoso se ha entretenido en ir corrigiendo a tinta en el cuerpo del texto estos errores involuntarios reseñados en la correspondiente fe de erratas; en algunos casos, el propio autor indica la necesidad de seguir esta práctica. José SIMÓN DÍAZ en su *Libro antiguo español*, aporta el siguiente documento de Manuel de Faria y Sousa, en su *Nobiliario del Conde de Barcelona* (Madrid, Alonso de Paredes, 1646): «Advertencia sobre las erratas que se han hallado en este libro para que cada uno las enmiende. Ha llegado a ser casi imposible el no aver erratas en alguna impresión, más así como importa poco que ellas se enmienden o dexen de enmendar en algunos libros, en este es necesarísimo que las corrija quien le tuviere que usar dél en algunos escritos o alegaciones. Y porque a cada uno no le sea necesario el acudir a las erratas todas las vezes que huviere de citar algo deste libro, puede y debe de una vez corregirlas en el suyo en el margen, por la orden que se sigue», 171.

c.2. Si estas divergencias involuntarias pueden establecer un vínculo de la labor realizada por el componedor y el copista de una transmisión manuscrita, al también conocido como cajista le compete en la imprenta manual otra labor, exclusiva a este modelo de transmisión y mucho más trascendental a la hora de alterar la naturaleza cerrada del original de imprenta: la *cuenta del original*<sup>30</sup>, en la que el *original de imprenta* se llenará de nuevos signos que indican las distintas partes en que la secuencia lineal del original (manuscrito o impreso) se ha de dividir para poder conformar las distintas hojas impresas. Dado que a la hora de imprimir un pliego, primero se lleva a cabo la impresión de la forma externa y después la interna, en una secuencia de un libro en formato octavo, tendríamos la siguiente secuencia de planas colocadas en su correspondiente forma:

$$1r + 2v + 3r + 4v + 5r + 6v + 7r + 8v.$$

$$1v + 2r + 3v + 4r + 5v + 6r + 7v + 8r.$$

Esta forma de trabajar en la imprenta manual, que es la más habitual, conlleva que el componedor ha de trabajar en el *proceso de impresión*, inevitablemente, con espacios críticos: aquellos en los que no coincide la secuencia textual con la secuencia de impresión, por lo que se pueden producir «errores» en la cuenta que no se pueden resolver con un desplazamiento del texto sino con otros procedimientos que afectan a la integridad textual del *original de imprenta*, a su naturaleza cerrada, por tanto. Para el caso del formato octavo antes indicado, tendríamos delimitados los lugares críticos al final de los siguientes folios en la forma interna, que es la última que se imprime, y que no permite resolver los errores más allá del espacio de su correspondiente plana: 2r, 6r y 8r. Pero si tuviéramos en cuenta un formato más complejo, como el cuarto conjugado, como es el que se utilizó para imprimir la *princeps* del *Quijote*, nos encontraríamos con la siguiente secuencia:

a) Primer pliego:	exterior: $1r + 2v + 7r + 8v$ interior: $1v + 2r + 7v + 8r$
b) Segundo pliego	exterior: $3r + 4v + 5r + 6v$ interior: $3v + 4r + 5v + 6r$

En esta fórmula, con los mismos folios, hemos aumentado los lugares críticos, ya que contamos con dos formas interiores, al tiempo que la exterior del segundo pliego posee las mismas limitaciones que las interiores a la hora de corregir los posibles errores en la cuenta del original. De este modo, la secuencia de lugares críticos se ha ampliado a los siguientes seis: 2r, 2v, 4r, 6r, 6v, 8r.

Alonso Víctor de Paredes, como ya se ha indicado en otras ocasiones, ofrece en su *Institución y origen del arte de la imprenta y Reglas generales para los componedores* (circa 1680) casi una radiografía de los modos de trabajo de la imprenta manual, en lo que destaca cómo la cuenta del original era uno de los imperativos más habituales en el *proceso de impresión*, dada la falta de tipos suficiente para componer seguido un libro:

No es posible que siempre aya tanta copia de letras en las fundiciones, que sea suficiente para poderse componer sin contar [...] Cuando se puede excusar la cuenta, y componer seguido, no hay nada que la composición queda más igual, y más agradable à la vista: lo que no se goza en el libro que se compuso contado, porque como no son ángeles los que cuentan, es fuerza que una, o otra vez salga la cuenta larga o corta; y habiendo de remediarse la larga con tildes, y la corta con espacios (*si ya no se valen de otros medios feos y no permitidos, que no los especifico porque se olviden si es posible*) queda lo impreso con notable fealdad, que motiva à que el libro le arrimen, y dexen de leerle (fol. 35v)<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Para este asunto, véase ahora Sonia GARZA MERINO, *Manuscritos e imprenta*, ob. cit.

<sup>31</sup> Ha sido editado por Jaime Moll, Madrid, El Crotalón, 1984, y ahora reeditado por la editorial Calambur, 2002, de la que proceden las citas.



Jaime Moll<sup>32</sup> al estudiar el *Lazarillo de Tormes* documenta varios cambios textuales que se han producido en la edición de Alcalá de Henares de 1554 por errores en la cuenta por parte del componedor, que bien pueden marcar esos «medios feos y no permitidos» que no deseaba especificar Alonso Víctor de Paredes en su obra:

1. Por falta de texto: folio 22r (C6r) deja un blanco atípico; folio 12r (B 4r): introduce cinco palabras<sup>33</sup>.

mas el vino mil (+ veces) te ha dado la vida.  
 deuia tener spiritu de (+gran) prophecía.  
 aunque (+muy) bien se lo pague  
 determine de todo en todo (+de) dexalle  
 y lo tenía (+tanto) en voluntad

2. Porque le sobra texto: folio 24r (C 8r): elimina una línea.

Valgan estos dos ejemplos como muestra de cómo la tecnología de trabajo de la imprenta manual a la hora de tener que contar el *original de imprenta* puede realizar algunas (mínimas) transformaciones textuales, que no tienen la pretensión de modificar el texto (la última voluntad del autor, no se olvide) en sus lecciones sustanciales, sino la forma más externa del mismo: las lecciones accidentales, y, por otro lado, estas adiciones y supresiones que corrigen errores en la cuenta intentan antes acomodar su entidad textual a una determinada tecnología que ofrecer nuevas lecturas o enmiendas al texto original. Los errores en la cuenta del original por parte del componedor se han de considerar divergencias involuntarias – el oficial no ha deseado que se produzcan –, que han de ser subsanadas mediante soluciones voluntarias por la que se ofrece una forma impresa homogénea. En ningún caso estas divergencias involuntarias han de leerse como nuevas lecturas que quieran modificar las lecciones sustanciales del texto del *original de imprenta*.

- d) La *impresión del libro*. Por último, durante la impresión del libro y la corrección de las galeras (o capillas) se pueden producir los últimos cambios en el *original de imprenta*, cambios, que como sucede en el resto de los casos, más que modificar sus lecciones sustanciales, se van a documentar en el campo de las accidentales. Como ya se ha visto, a la hora de indicar las condiciones que un autor puede poner a la hora de firmar un contrato de edición, se habla tanto de que la imprenta tenga buen corrector (nº 6), como que se saquen varias pruebas de impresión y que se le envíen al autor para que las corrija (nº 7 y 8), y que en este proceso no se sigan imprimiendo los pliegos con las formas sin corregir (nº 9). Pero el imponerlo en un contrato es buena prueba de cómo el uso habitual en la imprenta es el contrario, como así aparece en numerosos colofones y documentación de la época. En todo caso, y como no voy a entrar en todo el proceso técnico de la impresión de un libro sólo me interesa precisar qué tipos de cambios textuales se han podido documentar en este momento para así precisar los límites de la naturaleza cerrada del *original de imprenta*:

d.1. El *autor* vuelve a aparecer en el *proceso de impresión* en este momento, siempre que se haga la edición a su costa o dependiendo de la naturaleza del libro que se está imprimiendo. El concepto de *naturaleza textual* resulta esencial para poder conocer hasta qué punto un autor o un editor literario puede participar activamente

<sup>32</sup> «Hacia la primera edición del *Lazarillo*», *Actas del IV Congreso Internacional de AISO* (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), Alcalá de Henares, Universidad, 1998, 1049-1055

<sup>33</sup> Jaime MOLL, *art. cit.*, 1053, ofrece también ejemplos de añadidos de texto en folios de la forma externa de Burgos: A 6r y D 4r.

en la corrección de pruebas<sup>34</sup>. Sería difícil que en un libro de caballerías de entretenimiento, como el *Quijote*, se prestara atención a la calidad textual de lo impreso: a Francisco de Robles, que le ha comprado la licencia y el privilegio de impresión a Miguel de Cervantes, le interesa la *Historia del ingenioso hidalgo* como un producto comercial – el libro – antes que como un texto literario. Mientras que para la edición de las obras de Santa Teresa, por ejemplo, editadas por Fray Luis de León se esmeraran en la edición de un texto cuidado, en que se cuidara hasta mimarlo el *original de imprenta*.

d.2. El *corrector*, en principio, se limita en este momento del *proceso de impresión* a comprobar que aquello que se está imprimiendo se acerca a aquello que estaba escrito y fijado en el *original de imprenta*. Su labor será, en principio repito, la de controlar el trabajo del componedor... pero en este proceso puede tanto no darse cuenta de algunos de los errores involuntarios antes reseñados, y que terminarán por difundirse y leerse a lo largo del tiempo, como introducir nuevos errores, nuevos cambios, que, en principio, no deberían afectar a las lecciones sustanciales del *original de imprenta*.

d.3. Por último, y como denuncian tantos autores, puede darse el caso de que el tirador y el batidor sigan haciendo su trabajo y sigan imprimiendo pliegos con las formas sin corregir en el espacio de tiempo en que el corrector y el autor están realizando sus pertinentes lecturas. Al sacar de nuevo la forma de la prensa y después de corregir los errores detectados ya sea por el componedor (de tipo editorial) o el corrector y el autor (de tipo textual), y, de manera poco habitual, después de incluir alguna corrección por parte del autor a su texto, que ha de ser siempre limitada, ya que de otro modo, obligaría de nuevo a componer toda la forma tipográfica, se vuelve a introducir ésta en la prensa y se termina de imprimir el resto de los pliegos necesarios para completar la tirada de una edición; de este modo, al final de la impresión, nos encontraremos con pliegos que ofrecerán lecciones erróneas y otros con lecciones corregidas o enmendadas, con lo que, como ha mostrado la bibliografía textual, no todos los ejemplares de una edición, es decir, los que se han impreso a partir de una misma forma tipográfica, ofrecen las mismas lecciones. Este último aspecto en la transformación textual del *original de imprenta* dará lugar, entre otras causas, a diferentes estados y emisiones que sólo podremos conocer y documentar después de colacionar los ejemplares conservados de una determinada edición<sup>35</sup>.

El *original de imprenta*, ese texto cerrado que ha llegado a la imprenta con las firmas del escribano del Consejo se han llenado de signos físicos – las distintas marcas del corrector y del componedor – en el taller de imprenta. Y en el proceso técnico necesario para conseguir transformar su unidad – *original de imprenta* – en una multiplicidad – los cientos de ejemplares que componen una edición – se han podido producir una serie de transformaciones textuales, que, en su mayoría, no han tenido la pretensión de modificar sus lecciones sustanciales, que ni incluso el propio autor estaría en condiciones de hacerlo. De este modo, a pesar de que se introduzcan ahora una serie de lecciones accidentales – desde las gramaticales a la *mise-en-page* –, a pesar de que se hayan producido algunas divergencias involuntarias en todo el proceso, que van de las propias en todo acto de copia a las más exclusivas de la cuenta del original, lo cierto es que la finalidad de todo el *proceso de impresión* es

<sup>34</sup> Sobre los conceptos de naturaleza textual y de naturaleza codicológica y bibliográfica, véase José Manuel LUCÍA MEGÍAS, «Naturaleza textual y naturaleza codicológica: a vueltas (de nuevo) sobre los primeros testimonios románicos», en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica* (Salamanca, del 24 al 30 de septiembre del 2001) (ed. de Fernando Sánchez Miret), tomo IV. Sección 5, «Edición y crítica textual», Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2003, 187-201.

<sup>35</sup> Sobre los conceptos de «edición», «emisión» y «estado» remito a Jaime MOLL, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro» en *Boletín de la Real Academia Española*, LIX (1979), 49-107 y Conor Fahy, «Edizione, impressione, emissione, stato» en *Saggi di bibliografia testuale (Sguardo da un altro pianeta: bibliografia testuale ed edizione dei testi italiani del XVI secolo)*, Padua, Antenore, 1988, 65-88.

la de multiplicar la unidad del *original de imprenta* en un número determinado de ejemplares sin modificar sus lecciones sustanciales. Este *proceso de impresión* que nos lleva del *original de imprenta* a la *editio princeps* puede resumirse en el siguiente esquema:

1. *Original de imprenta* (*original de autor* firmado por el escribano, con posibles modificaciones emanadas de la censura)
  - 1.1. *Original de imprenta* impreso: un *ejemplar* de una edición precedente (para las reediciones)
2. *Original de imprenta* + cambios del corrector de la imprenta
3. *Original de imprenta* + cambios del propio autor
4. *Original de imprenta* + cambios del componedor (errores involuntarios, erratas y revisiones en la cuenta del original)
5. Primeras pruebas + cambios del corrector (o enmiendas del autor)
6. Segundas pruebas + corrección (o enmienda) del autor
7. Imposición + cambios involuntarios (estados)
8. Imposición + cambios voluntarios (emisiones)
9. *Editio princeps* (conjunto de ejemplares con diferentes estados y emisiones)

Esquema 2: *Proceso de impresión* (del *original de imprenta* a la *editio princeps*)

La *editio princeps* ha de ser entendida, como muy bien indicaba Cristóbal Suárez de Figueroa, en esa «conformidad, satisfacción y agradecimiento» en que paran las «diferencias y voces» que se han dado cita en el taller de impresión durante el tiempo de su elaboración: autor, librero, impresor, corrector, componedor, batidor y el tirador. Un coro de voces en que el *original de imprenta*, con su naturaleza cerrada – en especial a partir de la pragmática de 1558 – ha ido marcando los límites y los ritmos de trabajo. De este modo, la *editio princeps* – que no cualquier ejemplar, no lo olvidemos – es el mejor punto de partida de la lectura de un texto, tanto personal – *proceso de transmisión* – como científica – *proceso de edición* –. Pero la *editio princeps* no es el *original de imprenta*, el verdadero y más genuino representante del *proceso textual*, sino que, a lo largo del complejo *proceso de impresión* que se ha producido en el taller, propio y característico de este nuevo canal de transmisión, se ha consumado una serie de cambios, en especial, en sus lecciones accidentales, que hemos de tener en cuenta a la hora de calibrar la autoridad textual de las lecciones que documenta.

La imprenta manual nos devuelve con toda su plenitud las dos naturalezas de todo libro impreso, que a un tiempo es *texto* (la abstracción del concepto de la última voluntad del autor) y a un tiempo *testimonio* (el objeto concreto, el ejemplar que forma parte de una edición, y que documenta una determinada emisión y un número indeterminado de estados). Alonso Víctor de Paredes, como tantos autores de su época, comparará esta doble naturaleza del libro impreso con la propia realidad del hombre, que es a un tiempo cuerpo y alma, sin posibilidad de entender una sin la otra:

Asímilo yo un libro a la fábrica de un hombre, el cual consta de ánima racional, con que le crió Nuestro Señor con tantas excelencias como su Divina Majestad quiso darle; y con la misma omnipotencia formó al cuerpo galán, hermoso y apacible. Esto hizo su Majestad como Dios y Todopoderoso, ¡bendita sea su inmensa bondad! Nosotros, como humildes y flacas criaturas, procuramos formar un libro perfectamente acabado, el cual constando de buena doctrina y acertada disposición del impresor y corrector, que equiparo al alma del libro, e impreso bien en la prensa, con limpieza y aseo, le puedo comparar al cuerpo airoso y galán. A esta fábrica, pues, debemos todos cooperar con acierto, cada uno en lo que le toca, porque, si el componedor permite que salga a luz libro de mala doctrina, mejor fuera no hacerle, aunque más bien adornado esté en lo demás, porque no viéramos tan horrible monstruo; si lo que el libro contiene no es mala doctrina, pero está mal compuesta y con erratas graves, también es

monstruosidad; si en la prensa se descuidan, parece mal y se hace aborrecible; y así encargo mucho que los impresores obren con deseo de acertar en materia que tanto importa<sup>36</sup>.

Sólo desde esta doble perspectiva podremos comprender los textos del pasado, podremos ofrecer lecturas científicas en el presente para que los lectores futuros estén en mejores condiciones que nosotros a la hora de leer a nuestros clásicos, a los autores que vieron cómo sus ideas se iban convirtiendo en pre-textos cada vez más elaborados y definitivos, hasta que, después de las primeras lecturas de los más allegados, se realizaba el original de autor, que, con el paso de diferentes procesos, ya gracias a superar los trámites administrativos y editoriales, llegaría a convertirse en un conjunto de ejemplares impresos. Aún hoy en día podemos imaginar el placer que debieron sentir tantos autores a lo largo y ancho del período de la imprenta manual al ver impresas sus ideas en letras de molde. Es el mismo placer que tantos sentimos cuando vemos publicados nuestros libros. En realidad, poco ha cambiado en este momento final del *proceso de impresión*.

---

<sup>36</sup> Alonso Víctor DE PAREDES, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, ed. cit., fols. 44v-45r.