

**CERVANTES, EL *QUIJOTE* Y LA ECDÓTICA:  
A PROPÓSITO DE UN LIBRO DE  
FRANCISCO RICO  
(artículo-reseña)**

**E**s bien sabido que, ante todo, un artículo o una reseña que deba dar cuenta de una novedad bibliográfica han de ser objetivos. Para cumplir con el precepto, hay que comenzar sin rodeos: el reciente libro<sup>1</sup> de Francisco Rico es un monumento. Y lo es porque, pese a centrarse en el estudio de la máxima creación cervantina, no resulta obra de un cervantista y por ello trasciende los límites de aquellos interesados por la narración del «manco sano» y se extiende a cuestiones generales de absoluta pertinencia para los demás escritores de todo nuestro Siglo de Oro, y aun de los que escribieron después.

El propio autor abre las primeras líneas de su prólogo con tal confesión: el punto de partida fue el *Quijote*, el de llegada mira a la edición de los textos áureos, con «un carril para los cervantistas (yo no lo soy) que quieran acompañarme a lo largo del camino» (9). Con el máximo respeto y gratitud por todos cuantos se han ocupado en estudiar la persona de Cervantes y sus obras -a veces, ciertamente, más aquélla que éstas, pese a las apariencias-, la verdad es que a lo largo de los dos últimos siglos ha germinado la figura un tanto pintoresca del «cervantista», que solía ser un aficionado a las letras que, hurtando tiempo a su profesión de abogado o médico o como simple ciudadano particular, se engolfaba en las páginas de su ídolo hasta llegar a veces a sabérselo de memoria. Con una completa ignorancia de los fundamentos de la filología y la historia literaria, se dedicaba a buscar sentidos

---

<sup>1</sup> Francisco Rico, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, y Barcelona, Destino, 2005 [pero 2006], 568 págs.

mentos de la filología y la historia literaria, se dedicaba a buscar sentidos esotéricos, o a la vana pretensión de demostrar que su héroe era perito en los más diversos saberes, que habría cifrado con clave hermética en su *opus maior*, o a sugerir que en ella Cervantes había escrito en «andaluz», y no en castellano.

Algunas de estas derivas fueron denunciadas hace ya más de cien años por Menéndez Pelayo<sup>2</sup>, pero el chaparrón de aventureros no ha cesado hasta nuestros mismos días, en que continúa la floración de descubrimientos sorprendentes en el *Quijote*: enigmas judíos, ubicados o no en Sanabria, crípticos ataques contra el orden establecido (los molinos, los carneros «de vellón»), huellas de una reprimida homosexualidad... Como no hay refrán más certero que el de que «un loco hace ciento», el desequilibrado protagonista de nuestra narración atrae como un imán las lecturas más disparatadas, faltas de todo contraste con lo que el texto dice literalmente. Ya en 1967 señalaba el maestro Riquer que sobre él se han volcado «desde las mentes más preclaras de la crítica literaria hasta los chiflados y dementes más insospechados»<sup>3</sup>.

Todo ello no es sino el fruto del desconocimiento y la osadía -Riquer hablaba en el mismo lugar del «entusiasmo atolondrado y gratuito»-. Cuando ello se unió con la incompetencia lingüística, produjo un capítulo de nuestra historia literaria que parece remedar el de los ciceronianos en el siglo XVI, de manera que nada que no estuviera en Cervantes podía tener curso legal en la prosa castellana. Convertido en modelo, o más bien en fetiche, se llegó a proponerlo como lectura a los niños de las escuelas, lo que Américo Castro ya denunciaba en 1922, porque «es incitar a los alumnos a imitar el estilo cervantino, con sus *tengo para mí y no sino*, etc.»<sup>4</sup>, que es lo que, en efecto, vemos emplear a alguno de los más conspicuos representantes de esta tendencia, como si escribir buena prosa castellana actual consistiera en sembrar las páginas de expresiones como «popen y calónenme».

Esa imagen del «cervantista» no atañe a quienes lo han estudiado con competencia y rigor, sino a los maníacos obsesionados con él, figura no tan lejana, pues ha podido ser evocada hace poco por García Márquez en sus memorias: «Era un cervantino de pacotilla que suponía significados imaginarios»<sup>5</sup>. No es extraño que

---

<sup>2</sup> Menéndez Pelayo, 1884: II, 402-404. Ya en 1881, al iniciar *Calderón y su teatro*, se alarmaba ante la tendencia a hacer del dramaturgo un ídolo, «como ha pasado ya con Cervantes, hasta el punto de que veamos nacer una secta de calderonianos no menos abominable e indigesta que la secta cervantista que anualmente apedrea al mismo ídolo que pretende incensar». Y en su «Estudio crítico sobre Calderón» vuelve sobre la «secta de los cervantistas». Véanse 1941: 90 y 307. Sobre algunos alcances del fetichismo esotérico cervantista pueden verse ahora la oportuna reedición de Juan Valera y Nicolás Díaz de Benjumea, *Sobre el sentido del Quijote*, 2006, y las sensatas reflexiones de Pereda estudiadas por Salvador García Castañeda, 2005.

<sup>3</sup> Riquer, 1967: 206.

<sup>4</sup> Castro, 1922: 73.

<sup>5</sup> García Márquez, 2002: 389.

Rico no haya querido ser confundido con semejante compañía. Pero además quienes han seguido sus trabajos a lo largo de los años saben bien que sus múltiples afanes no se han centrado ni en Cervantes ni en su época. Coordinador de una decisiva edición del *Quijote*, aparecida en 1998 y actualizada en 2004<sup>6</sup>, publica ahora esta extensa monografía como algo que deriva naturalmente de ella, pero aparece menos preocupado por los detalles concretos que afectan al texto de Cervantes que por los problemas generales que atañen al modo de confeccionar una edición crítica de cualquier autor de la época.

Y es que en una era en la que no predominaba ya la transmisión manuscrita, con alguna excepción relativa como la representada por la lírica, no cabe desatender las cuestiones específicas que supone la confección del libro impreso. Sin embargo, la despreocupación por ellas, cuando no su desconocimiento, ha sido casi general entre los estudiosos que afrontan las tareas editoriales de obras de esta época. Superada la fase en que preparar una edición consistía en escribir un prólogo, desparramar unas cuantas notas al pie de las páginas y luego echar mano de cualquier ejemplar anterior del texto, acaso con un simple peinado de las erratas más visibles, en nuestro campo ha crecido de forma muy notable en las dos o tres últimas décadas el interés por la crítica textual, siguiendo la huella de los pocos que se habían preocupado por ella, fueran españoles o hispanistas extranjeros.

Sin embargo, la atención por el método llamado de Lachmann se revela tan indispensable como insuficiente para la era de la imprenta manual. Si sus procesos son de oro para ordenar las masas de manuscritos de la tradición clásica greco-latina o bíblica, se descubren incompletos para las literaturas modernas postmedievales. No se trata de olvidarlos, y por ello parecen en exceso taxativas las afirmaciones que aquí hallamos de que «el lachmannismo ha sido una rémora al desarrollo de un pensamiento ecdótico pleno» o de que «es estéril para la gran mayoría de los grandes títulos españoles» (11-12). ¡Ojalá hubiera sido fatigada en nuestro ámbito desde el siglo XIX! El panorama hoy resultaría por completo diferente. Lo que Rico hace es exacerbar su posición, que al fin se descubre inobjetable: hoy ya no es posible prescindir de los avances que proporcionan la bibliografía analítica y material, la bibliografía textual, la historia del libro y disciplinas afines.

Pero, con buen criterio, tampoco deja de sugerir que el seguimiento a ciegas de las prácticas implantadas por ellas, su asimilación acrítica, puede derivar en un virtuosismo estéril, obsesionado por implantar un álgebra esotérica en las descripciones bibliográficas o un cierre de horizontes a todo lo que no sean las huellas de los tipos de imprenta sobre el papel. Es decir, que tras el fetichismo neolachmanniano no cabe caer en otro marcado por la hegemonía de la «textual bibliography» anglosajona -que Rico propone denominar «tipofilología», marbete de dudoso éxito-, la cual por su parte ha reaccionado hace ya años contra algunas de sus limitaciones,

---

<sup>6</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (2004).

como muestran de manera ejemplar, por ejemplo, las «Panizzi Lectures» de Don McKenzie, que remontan a 1985 y que desde hace poco corren en español en traducción de Fernando Bouza<sup>7</sup>. La sociología de los textos ahí defendida se orienta hacia una fecunda Historia del libro concebida de la manera más ambiciosa, que no deje suelto ninguno de los cabos que le atañen, desde el análisis de los repertorios como indicios de una mentalidad y una categoría social, hasta la atención a la producción, consumo, comercio y lectura.

En nuestro campo hispánico existen pioneros en la aplicación de las herramientas de la bibliografía material, desde hispanistas como Edward M. Wilson o Don Cruickshank a españoles como Jaime Moll, sin olvidar nombres tan importantes en este terreno como Norton o Martín Abad, a los que cabe acompañar el de Pedro Cátedra como representativo de una pléyade de recientes aportaciones a este enfoque enriquecido del interés por el libro dentro de la historia cultural. Pero no nos engañemos: por amplia que sea la atención despertada por los nuevos rumbos, distan de ser moneda corriente entre nosotros. En el mejor de los casos, cuando se supera el simple faprestismo, lo que ha dominado es una interpretación restrictiva del llamado en este libro «método estemático», marcado *ab origine* por cierta obsesión por los manuscritos.

Si de ahí descendemos al caso concreto del *Quijote*, como carecemos de ninguno, podemos llegar a toparnos con afirmaciones que se hacen incomprensibles si no tenemos en cuenta esa limitación de partida: «una edición crítica de las obras de Cervantes resulta, *stricto sensu*, inviable. Quizá por eso nunca se hizo y precisamente por eso más valdría que no se hiciera»<sup>8</sup>. Condenar a todos los textos que sólo tienen transmisión impresa a carecer *in aeternum* de edición crítica sólo se explica por esta deriva de la crítica textual nacida por y entre los manuscritos. Faltos de un autógrafo de las aventuras del hidalgo de la Mancha, sus editores han pasado de corregir en el XIX los que se tomaban por errores y despistes cervantinos al propósito en el XX de salvar en todo lo que fuera posible el texto de la primera edición. Fruto quizá de lo que Rico llamó «una cierta insularidad del cervantismo» en la fundamental «Historia del texto» que precede a sus ediciones<sup>9</sup>, y que afecta a muchas otras parcelas de nuestra historia literaria, casi siempre ensimismada, la sucesión de ediciones de nuestra obra se convirtió durante los últimos cien años en lo que cabe describir de forma algo sumaria como una irrefrenable carrera por transcribir cada vez con mayor exac-

---

<sup>7</sup> McKenzie, 2005. De más está decir que es también sumamente recomendable la lectura del prólogo de Roger Chartier.

<sup>8</sup> Sevilla Arroyo, 1999: 21. La generosa mención que ahí se hace (23-24) a un artículo mío no da apoyo a la teoría de que «una obra dependiente de un único testimonio fiable sólo puede editarse desde el apego a la letra del original» o, al menos, habría que precisar con cuidado qué se entiende por «fiable», por «apego» y por «original».

<sup>9</sup> En la de 1998 ocupa las páginas CXCH-CCLXII y en la de 2004 CCXXI-CCLXXVI; la referencia a la «insularidad», en pp. CCXXXV y CCLXVIII, respectivamente.

titud el texto de las *principes* de 1605 y 1615, consideradas copia impresa perfecta del autógrafo cervantino.

Muy reveladora es al respecto la cita de Schevill que se trae a colación en la p. 36: «la primera edición... se ha de reverenciar como si fuera el manuscrito que se refleja y reproduce en ella». De ahí surge el fetichismo de la *princeps*, que, dada su rareza, es sustituido a menudo por el de su facsímil, como si fueran una y la misma cosa<sup>10</sup>. Dado ese afán, triunfó un conservadurismo a ultranza, que lo que tendía a producir eran más bien una suerte de ediciones paleográficas de un impreso, amén de implicar una renuncia al ejercicio de las propias tareas de investigación crítica y textual. En este libro, Rico reúne en las pp. 21 y 41-45 algunas muestras estupendas -y a veces divertidas- de cómo hasta las más obvias erratas han sido mantenidas, al interpretarlas como delicadas maniobras de Cervantes para sugerir sutiles sentidos.

Esta tendencia parte de dos errores básicos: creer que las ediciones del XVII no contienen erratas ni errores y que transcriben con absoluta fidelidad el autógrafo de Cervantes, que se suponía que manejaban los cajistas en el taller de Juan de la Cuesta. Por el contrario, las imprentas de la época se caracterizan por lo que Rico llama «la errata perpetua» (p. 21), cosa ya advertida al menos por Clemencín y Hartzenbusch, que intentan salvar la epidemia de las que estaban sembradas las *principes*. Y del original de Cervantes hay que hablar dentro de un momento. Por ello, resulta de una cautela elemental cotejar las principales ediciones antiguas para controlar lo que ya entonces no se entendía. No sólo las dos realizadas por el mismo «Juan de la Cuesta» en 1605 y 1608, tuviese o no algo que ver en ellas el propio Cervantes -y Rico defiende que sí lo tuvo-, sino otras especialmente valiosas del XVII sirven para llamar la atención sobre posibles deturpaciones, que serán ponderadas por el *indicium* del editor.

De todo lo anterior podría deducirse que estábamos leyendo un *Quijote* que apenas tenía que ver con lo escrito por Cervantes. Nada de eso, y el autor de esta monografía lo sabe bien: la acumulación de esfuerzos a lo largo de más de dos siglos no ha sido baldía y los resultados del trabajo de tantos editores no es nunca inútil, aunque sea para «enseñar por su contrario». Después de todo, «con los *Quijotes* del siglo XX se puede ir tirando» (46), pues incluso «en las ediciones más desaliñadas responde en conjunto, a grandes trazos, a la voluntad del autor» (47). Pero a lo que

---

<sup>10</sup> No lo son y conviene precaverse consultando facsímiles diversos que no procedan de los mismos ejemplares o al menos de las mismas placas fotográficas, pues el objetivo de la cámara siempre puede alterar algo, omitir un tipo mal entintado, convertirlo en otro por un doblez del papel, aparte de que a veces las placas son retocadas a mano para que se pueda leer... lo que acaso nunca estuvo en el original. Y, sin embargo, a menudo no hay más remedio que trabajar con ellos. Hay que tomar como una guasa de Rico su advertencia de que el lector de su monografía «debe empezar por poner en la mesa de trabajo sendos ejemplares ... de las *principes* del *Quijote*» (14). Es obvio que acaso algunos de sus lectores no tengan a mano esas *principes*; cierto que, por ello, en medio de la frase citada, correspondiendo a los puntos suspensivos, añadía entre paréntesis: «(o en su defecto facsímiles)».

cabe aspirar es a recuperar el texto completo de Cervantes. Esa es la noble función de la ecdótica, y de ello trata este libro. Para conseguirlo, conviene superar arraigados anacronismos, como el de tomar el *Quijote* como la primera novela moderna. De ello no habla aquí Rico, que más bien parece pensar que, vista desde hoy, la obra no puede ser considerada otra cosa. El autor de este artículo-resena ha defendido en alguna ocasión que esa actitud, legítima a partir de la recepción, implica el riesgo de convertir a Cervantes en un colega de Balzac, Dickens o Galdós. La tentación es entonces muy fuerte a imaginárnoslo con los hábitos de creación de sus pares, armado en todo momento con su carnet de notas para apuntar los *petits faits vrais* que discutirían ante sus ojos, señalando aquí los rasgos de un tipo físico o garabateando allá una frase aguda o un dicho popular.

Así no creaba Cervantes, ni podía hacerlo. Los llamados «descuidos» cervantinos acaso sean menos de los que alguna vez se ha dicho, pero existen, pues todo señala que una obra de la extensión del *Quijote*, desarrollada sin duda durante años -aunque no sean más que tres o cuatro para la redacción continuada, si bien algunos «episodios» podrían venir de quince o veinte años atrás: pensemos en el del cautivo- era imposible de controlar al milímetro. Don Miguel no era Flaubert ni Joyce y todo indica que se preocupaba más por el conjunto que por los detalles. Revisaba, sin duda, a veces con atropello y quizás a última hora, lo que explica que mantuviera sin darse cuenta el extraño título del capítulo I, x, que ya no correspondía a su contenido tras el traslado de un montón de folios con el episodio de Marcela, o la desaparición del robo del rucio de Sancho, que debió de caer entre otras hojas desplazadas de lugar. Pero si se le hiciese notar que se le escapa que un mismo día hace caer la noche dos veces y por tanto lleva a cenar por duplicado a algunos personajes, respondería que son cosas que «ni mudan ni alteran la verdad de la historia». Por lo tanto, es muy posible que algunos olvidos o contradicciones vengan de su manuscrito, y no es cosa de ponerse ahora a «mejorarlo».

Ahora bien, salvados esos detalles, la tarea de emprender una edición crítica de su obra no puede ignorar las condiciones en que se imprimían entonces los libros y la ecdótica no debe dar un paso sin conocerlas. A ello se dedica el cuerpo de la monografía de Rico, que inicia su primer capítulo en la p. 53. Dado que toda obra importante lo es no sólo por lo que resuelve, sino también -acaso, sobre todo- por las sugerencias que provoca, a partir de ahora entraremos en diálogo con él e introduciremos algunas cuestiones que, al hilo de lo aquí expuesto, pueden originar indagaciones posteriores, pues el estudio de lo que atañe a la composición del *Quijote* dista de estar totalmente aclarado, y Rico es el primero en saberlo y decirlo.

En primer lugar surge la cuestión del original de imprenta. Pensar que en el taller de Juan de la Cuesta, que era el antiguo de Madrigal, los operarios trabajaron con el autógrafo de Cervantes va contra toda buena lógica y costumbre del tiempo. No es que nunca se utilizasen manuscritos confeccionados por el autor, pues algunos de los hoy conservados lo son, pero en el caso de tomos del volumen de las dos

Partes del nuestro es impensable que el manco de Lepanto, que no era muy buen pendolista, hubiera dedicado su tiempo a perpetrar una copia en limpio de su borrador, copia, no lo olvidemos, que tenía que presentarse al Consejo de Castilla para obtener en este reino la licencia sin la cual nada podía editarse. Como dice Chartier, «en los siglos XVI y XVII las copias que servían para el trabajo de los componedores, los *esemplari di tipografia*, como se denominan en italiano, raramente eran manuscritos autógrafos. Lo más corriente era que se trataran de copias al efecto realizadas por escribientes profesionales»<sup>11</sup>. Casos como el del polígrafo portugués Faria y Sousa, que jamás dio ningún trabajo suyo a copistas, sino que los elaboraba él, a veces confeccionando cuatro o cinco borradores hasta el original definitivo<sup>12</sup>, fueron más bien una extravagancia que una norma.

Rico supone con razón que un libro que ocupó a Cervantes muchos años y en el que se integraron textos que tuvieron origen autónomo antes de ser incluidos allí debía de ser cualquier cosa menos claro, ordenado y fácil de interpretar. Aunque lo hubiese revisado antes de darlo a la copia, el texto conserva hoy las huellas de no pocos *pentimenti*, los famosos despistes u olvidos del autor, producto de los ya aludidos cambios de lugar de episodios, de la decisión de dividir en capítulos un relato continuo que no los tenía, de añadidos que se le ocurrían para páginas ya escritas... A todo ello se añade la tesis aquí sostenida de que muy a última hora, cuando el «original» del copista estaba ya en el Consejo Real, Cervantes decidió nuevos cambios, que fue introduciendo en el borrador con que se había quedado y que luego pasó con señales no siempre claras al cartapacio por el que estaba esperando la imprenta. La verdad es que resulta muy difícil explicar de otra manera algunos de los resultados que aparecen en el libro, aunque tampoco es fácil asumir que, cuando ya la autoridad había dado su licencia y el funcionario había rubricado todas y cada una de las páginas del «original» del copista, el autor (y Robles detrás, como editor) se arriesgaran a una reformulación bastante grande, con el riesgo de que no se autorizara la circulación del libro ya impreso y se perdiera toda la inversión.

En efecto, un original aprobado no podía, en principio, ser alterado en las prensas. La función de la «Fe de erratas» no era asegurar que el libro careciese de ellas, como a veces se ha supuesto, por lo cual se ha tratado al Licenciado Francisco Murcia de la Llana, que firma el «Testimonio de las erratas» en el *Quijote*, como si

---

<sup>11</sup> Chartier, 2001: 31. Es la norma europea, tal como afirma Philip Gaskell en su básico manual a partir de un testimonio de 1608: «era habitual que los manuscritos en lengua vernácula para el impresor estuviesen bien copiados, y... los escribanos que los copiaban estaban más interesados en la elegancia caligráfica que en la precisión del texto» [por comodidad cito por la traducción española: (1999) 51]. En la cita quizá debiera sustituirse «escribanos» por «escribientes» (o «copistas», «escribidores», «copiadores»), para reservar el primer término a quienes tenían reservada la capacidad de otorgar la fe pública, aunque también fueran denominados así; véase Villalba, 2006.

<sup>12</sup> Véase para esto, y para muchas cosas más, Bouza, 2001: 27-31. Lo recuerda Rico en su libro, 57-58.

fuera un mindundi y no un sesudo comentarista de Aristóteles, que ejercía la función de comprobar si lo impreso coincidía con lo aprobado por el Consejo y que pasó luego a ser corrector general de libros. Sabemos, sin embargo, que los autores hacían trampa y modificaban lo escrito, bien añadiendo lardones al margen, bien situando folios nuevos al final del cartapacio para ser introducidos en un lugar señalado, bien cambiando texto de un lugar a otro, como revelan algunos «originales de imprenta» conservados. Cervantes pudo hacer uso de todos esos recursos y por ello se producen los desajustes que quedaron para siempre, algunos de los cuales ya han sido evocados: títulos de capítulo que no coinciden con el contenido, asnos que aparecen y desaparecen por ensalmo, días en que anochece y se cena dos veces...

Ello pudo ser así y es una buena forma de explicarlo. Con todo, una mínima cautela lleva a sugerir que todo ese proceso de revisiones, que, en efecto, parece haber existido, se distribuyó en dos etapas de última o penúltima hora: una, cuando, terminada ya la redacción y presto Cervantes a entregar al copista su borrador («revuelto, desigual y no demasiado legible», 101), le entran dudas y decide reordenar cosas, cancelar páginas, abrir capítulos o injerir añadidos, cambiando folios de un lado a otro y perdiendo en los engarces cosas como lo del robo del rucio. Si el borrador ya no era perfecto, debió de acabar siendo en algún trozo un galimatías. El copista ejerció pacíficamente su tarea y elaboró su «original» lo mejor que pudo y supo, etapa en la que -es necesario recordarlo- se perdieron cosas como la ortografía de Cervantes (y bien perdida sea) y se añadieron otras, como los inevitables errores de copia, a no menos de uno por folio en la más benévola de la hipótesis (véase aquí, 95, n. 2). Presentado el manuscrito al Consejo, Cervantes debió de seguir rumiando en su obra y decidió, en efecto, nuevas alteraciones, que pudo señalar en su borrador y que a fines de septiembre de 1604 pasaría a toda prisa al original ya aprobado.

En suma, cabe recelar que estos últimos cambios no debieron de ser tantos como parece sugerir Rico. Él supone que si estuvieran ya en el borrador y por tanto pasaran al «original», Cervantes lo habría advertido al revisarlo (124). Y, desde luego, estos se revisaban: algunos de los conservados tienen huellas de doble corrección autorial. Pero el *Quijote* no era un tratado cuya precisión hubiera de asegurarse al milímetro ni un libro de teología moral en que hay que agotar la casuística. Imaginarse a don Miguel repasando sus hojas «antes y después de pasar por el Consejo» (131) «algo tiene del imposible». Como ya quedó dicho, él no parece un escritor obsesionado por los detalles y, de hacerlo, habría revisado muy a ojo de buen cubero los desajustes derivados de sus rectificaciones de última hora. Es decir, que la tesis de Rico es innegable, sólo que cabe sugerir que las manipulaciones en el «original» aprobado por el Consejo pudieron no ser tantas, pues muchas se hallarían ya en él. O, lo que es lo mismo, en lugar de atribuir los desajustes al momento en que el manuscrito pasa a la imprenta, cabe achacar unos cuantos a la fase en que el borrador va a manos del copista y allí quedarían porque Cervantes no debió de poner mucho empeño en leer, cotejar y corregir el resultado.

Sea como fuere, tenemos el «original» confeccionado, el cual, según cálculo bastante tímido de Sánchez Mariana, «sería con probabilidad un cartapacio en folio encuadernado en pergamino, de unos 150 a 200 folios»<sup>13</sup>. Conseguida licencia y privilegio el 26 de septiembre de 1604, pasa rápidamente al taller madrileño de Juan de la Cuesta y comienza el trabajo de la edición propiamente dicha. El profano puede pensar que los libros se componían en el taller página por página, siguiendo el orden en que las leemos. Ello pudo ocurrir muy al principio, cuando se realizaba la impresión sobre medios pliegos en una prensa de un solo golpe; así es muy probable que trabajara Gutenberg, pero el desarrollo tecnológico fue rapidísimo y ya en los años 70 del siglo XV se fue imponiendo en todas partes la prensa de dos golpes con carro móvil, sistema que permaneció casi invariable hasta el fin de la imprenta manual<sup>14</sup>. Esta técnica determinó que se tuviera que preparar varias páginas a la vez, cuatro, por ejemplo, si el libro era un cuarto como el *Quijote*, esto es, había que componer por formas. Como las cuatro páginas de esa forma no eran consecutivas, pues al plegar el folio de papel dos veces cada una ocupaba un lugar determinado, era preciso que el impresor tuviese que hacer cálculos para saber qué parte del texto correspondía a cada página: es lo que se llama la cuenta del original. Que al principio la inexperiencia provocase fallos en las previsiones explica que en algunos incunables nos encontremos con partes en blanco al final de una página o columna, porque no era posible trasladar allí más texto, que ya estaba impreso en otra de las formas.

Cabría pensar que en el taller pudieran componer una de las dos formas de un pliego y esperar a imprimir hasta componer la otra -se denomina *blanco* la primera que se imprimía y *retiración* la segunda-, para así llevar a cabo los ajustes necesarios. El examen de los resultados, esto es, los libros impresos, demuestra que no era así. Y ello ocurría por una doble razón: en primer lugar, los talleres carecían de tipos suficientes para dejar las formas en molde a la espera de que se completase un cuaderno<sup>15</sup>. Pero además el trabajo no podía detenerse y mientras unos oficiales componían otros estaban imprimiendo, de manera que nadie tuviese que parar porque el de al lado no hubiera concluido su labor. Rico habla al respecto de «mecanismo de relojería» (p. 85), y quizá pudiese evocarse también una primitiva, pero muy eficaz cadena de montaje.

---

<sup>13</sup> Sánchez Mariana : 2006, 125. Desde luego, en la imprenta el original se desencuadraría o sus hojas serían cortadas para que pudieran trabajar a la vez varios componedores, cada uno de los cuales las situaría en el divisorio de su chibalete.

<sup>14</sup> Véase Hellinga, «El texto y la impresión en las primeras décadas de la imprenta» [1997]; este trabajo, citado en su edición original por Rico en la nota 10, p. 58, puede leerse ahora en castellano, con otros de la autora, en 2006.

<sup>15</sup> Ello podría ocurrir en algún caso excepcional, con obras breves que tenían asegurada la necesidad de su reimpresión, como las cartillas, por lo que imprentas especializadas en ellas guardarían los moldes con tipos específicos para ser empleados en años sucesivos. Véanse Infantes, 1998: 60-61, y Martín Abad, 2003: 21.

Todo esto significa que el taller de Juan de la Cuesta no podía mantener en plomo las páginas de todo el *Quijote* a la espera de que se llegase al final, no ya de todo el volumen, pero ni siquiera de todo un cuaderno conjugado. Por el contrario, tan pronto como una forma con cuatro páginas estaba concluida, se procedía al casado e imposición para pasarla a la prensa. Y una vez que se ha impreso por una cara el número de folios que se ha concertado (por ejemplo, mil quinientos), se deshacen los moldes y se distribuyen los tipos en los cajetines, de manera que dejan de existir para siempre y, si hay que volver a imprimir alguna forma porque por equivocación se tiraron menos pliegos de los contratados -o porque se decide de repente hacer una edición de más ejemplares- hay que volver a componer a mano la forma, con lo que sus páginas mostrarán diferencias, por pequeñas que sean. Eso ocurrió con los pliegos A y B de la primera parte de nuestra obra (ha de advertirse que todos los ejemplos que se mencionen desde ahora hacen referencia a la *princeps* de la Primera parte, *El ingenioso hidalgo*).

El formato de un libro en cuarto puede ser de dos pliegos conjugados, esto es, uno dentro de otro, como es el del *Quijote*, es decir, que cada cuadernillo comprende 16 páginas. Habían de imprimirse, pues, cuatro caras (formas) de los dos folios, cada una compuesta por cuatro páginas. Para tener esto claro, conviene precisar que las que tras los pliegues necesarios resultarían ser las páginas 1, 4, 13 y 16 se imprimían a la vez. A este respecto son muy eficaces las láminas que ilustran el libro de Rico, aunque por una desafortunada casualidad se haya producido un error en la I/12 (87), que explica precisamente la imposición del cuarto conjugado o cuarto de a dos, pues en el alzado que la encabeza, a la izquierda, ha de leerse 9 donde pone 7 y 13 donde pone 15, como se desprende con facilidad al observar la figura de la derecha.

Pero en el taller no se comenzaba por imprimir la forma que contenía la página 1, sino que esta era precisamente la última del cuadernillo que iba a la prensa. Se comenzaba por la composición de la cara interna del pliego interno, y esa era la forma que primero pasaba al casado e imposición. La lámina I/4 (65), que muestra la imposición de una edición en tamaño folio conjugado y procede del libro de Sigüenza y Vera (1811), podría haber sido acompañada por la que éste incluye acerca del cuarto conjugado<sup>16</sup>. A este respecto, siguen siendo de una claridad insuperable las ilustraciones de la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert, que inspiran la lámina I/3 de esta monografía. Ha incorporado unas cuantas Baldacchini a la nueva edición de su conocido tratado, pero su eficacia palidece en las reproducciones, por lo que sigue siendo conveniente consultarlas en el original, o en una buena reproducción en su tamaño<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Juan Josef Sigüenza y Vera (1811) 74-75. Hay ed. facsímil (1992)

<sup>17</sup> Véase Baldacchini. 2001: en 2004 iba ya por la *terza ristampa*. No incluía las reproducciones de la *Encyclopédie* en las eds. que corrieron desde 1982, por ejemplo, la *4ª ristampa* de Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1995. Existe un excelente facsímil de lo atingente a *Im-*

La afirmación que se acaba de realizar sobre el orden de composición e impresión es la que señala Sigüenza, en el que se ve con claridad que el primer blanco es la cara interna del pliego interno y comprende las páginas 6, 7, 10 y 11; ello implica que la primera página que se componía era la 6. Sin embargo, Rico (86) señala que se iniciaba por la página 5 (esto es, la que lleva la signatura 3 recto). Es un problema complejo, pues está claro que podían existir usos diferentes u ocasionalmente alternativos en diversos talleres. Sin embargo, la referencia que hace en 376, n. al tratado de Víctor Alonso de Paredes no parece confirmar lo que defiende; el benemérito componedor del siglo XVII explica que es necesario contar el original, es decir, hacer un cálculo muy preciso de la cantidad de texto que va a ir en cada página. Él pone un primer ejemplo de un terno de a folio, es decir, un libro de tamaño folio con cuadernos de tres pliegos conjugados. En este caso, se empezará por la cara interna del pliego interno, que incluye las páginas seis y siete: «luego [=por tanto] es preciso que las cinco primeras queden tanteadas o contadas». Pero a continuación prosigue con el caso que coincide con el del *Quijote*: «Hácese un libro de a cuarto dos pliegos en cuaderno, su forma primera es seis y siete, diez y once; luego las tanteadas serán las cinco primeras y en componiendo las dos siguientes [seis y siete] se tantearán la ocho y nueve, para acabar la forma componiendo la diez y once»<sup>18</sup>. La razón de esta práctica no es caprichosa, sino que viene dada por un principio de economía y racionalidad: si se comenzara componiendo la forma externa del pliego interno (páginas 5, 8, 9 y 12), en un cuarto conjugado habría que tantear las páginas 1, 2, 3 y 4, componer la 5, tantear la 6 y la 7, componer la 8 y la 9 y tantear la 10 y la 11 para componer finalmente la 12. Es decir, que el número de páginas que habría que dejar

---

*primerie. Reliure del Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication*, de la Enciclopedia francesa, realizado en 2001 por Inter-Livres.

<sup>18</sup> Alonso Víctor de Paredes, 1984: fol. 35v. Modernizo en las citas la ortografía. Las cosas distan de estar claras, porque un especialista como Jaime Moll señala en el prólogo a esta edición, p. xxi, que lo expuesto por Paredes se diferencia de lo que dirá Sigüenza más de un siglo después, pues afirma que para el primero el «blanco corresponde a la forma externa, mientras que la forma interna se imprime en la retiración», pero yo no soy capaz de ver las diferencias y creo que ambos describen la misma práctica de comenzar por la cara interna del pliego interno. Eso es lo mismo que comprueba D. W. Cruickshank con la edición de la Tercera parte de Calderón y recuerda que es lo que Hinman comprobó para el First Folio de Shakespeare, porque los usos en las imprentas eran internacionales; véase Cruickshank, 1973: 119. La confusión surge del propio Paredes, pues en otro lugar, fol. 36v., señala: «Lo más ordinario es contar las cinco primeras planas del cuaderno, y destas la que primero se empieza a componer es la cinco». Lo que ocurre es que en este caso no precisa de qué tipo de edición se trata. No puede ser de un tamaño folio simple, porque sólo tiene cuatro planas, ni de un «terno de a folio», ni un cuarto simple ni un cuarto conjugado, porque en todos ellos la página 5 está en la retiración. Quizá tiene en mente el folio de dos pliegos. De no ser que aluda al primer pliego de cualquier libro, que es posible fuese tomado como prueba para experimentar cómo se ajustaba la cuenta del original a lo que salía impreso, y entonces podría componerse de manera aleatoria.

calculadas sin componer son ocho. En cambio, comenzando por la forma interna del mismo pliego sólo hay que tantear, aparte de las cuatro primeras, la 5, la 8 y la 9, es decir, siete, una menos que en el otro sistema, lo que reduce los márgenes de error en el cálculo.

Dado que, según aclara Paredes, los que calibran el original no son ángeles, tales errores son frecuentes y la cuenta puede quedar larga o corta; si larga, se echa mano de las tildes de abreviatura para ganar espacios; si corta, se injieren blancos que separan letras y palabras. Y ello para no hablar de lo que llama «otros medios feos y no permitidos», que son fáciles de deducir: o cortar texto o añadirlo<sup>19</sup>, o dar distinto número de líneas a diferentes páginas. No sabemos si se echó mano de los dos primeros recursos con el *Quijote*, pero desde luego sí se hizo uso del tercero. Ello produce resultados que el mismo Paredes reprueba, porque lo ideal es que las planas sean todas equilibradas e iguales al ojo, pero en el taller de Juan de la Cuesta vemos cómo a veces se abre el final de una página, distribuyendo blancos de forma que parece que las letras nadan en la superficie de la página (Rico, p. 178 trae imagen de la página 12 del cuaderno R=6v., fol. 134v., en la que ocurre eso en las últimas seis líneas, mientras que en otras planas la acumulación de abreviaturas y tildes de nasalidad aprietan tanto los tipos que parecen no poder respirar. Ya Flores había advertido cómo las cuatro primeras páginas del cuaderno Y (Yr. y v., Y2r. y v.=folios 169 y 170, todas en el pliego externo) contienen un diluvio de abreviaturas, y además son de 33 líneas, en lugar de las 32 habituales, prueba de que la cuenta estaba mal hecha y había más texto del conveniente. Pero hay más excepciones: en el cuaderno Ii (fols. 249-256) sólo tienen 32 líneas seis de sus dieciséis páginas (las cuatro primeras y las dos últimas), mientras las 5, 6, 7, 8, 9 y 12 tienen 30, las 10 y la 11 incluyen 29 y las 13 y 14 tienen 31, signo inequívoco de error en la cuenta, tan mal resuelto que incluso coinciden abiertas ante el lector páginas de diferente número de líneas, o se transparenta en una página la línea de más que tiene la de su envés, lo que escandalizaba al bueno de Paredes<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> El ejemplo tipo más recordado es el «*patientissimus Iob*» del primer incunable impreso en Oxford (que recuerda Rico, 186), en el que en una línea se añaden diez palabras en la imprenta para ajustarse al espacio previsto; véase Hellings, 2006: 100. Rico, 186-187 y láminas consecuentes, proporciona un ejemplo de un libro en castellano impreso en 1601, y en 192-208 ilustra fuera de toda duda cómo en las ediciones del *Quijote* que se hicieron en la misma imprenta que la *princeps* en 1605 y 1608 se recurrió al mismo recurso de cortar o inventar palabras para conseguir mejor ajuste. Este es un punto fundamental para que la crítica textual tenga en cuenta las condiciones que impone la imprenta, a fin de «no tomar por variantes de autor los que son sólo ripios tipográficos» (186)

<sup>20</sup> En sus folios 36v. y 37 precisa Paredes que se ha de procurar siempre «que no lleven las planas renglón de más, porque es malísimo; y si la necesidad fuere tan grande que no se puede escusar, hacer en todo caso que la plana de la vuelta lleve otros tantos renglones, porque si la tres (digamos) tiene treinta y ocho y la cuatro treinta y nueve, es cosa insufrible». Para un esquema del número de líneas por página en el *Quijote*, véase Flores, 1975: 13. Las reservas de Rico al pacientísimo trabajo de Flores, *passim*, y en especial Excurso I, no

Todo esto se complica por el hecho de que muy probablemente las cuatro formas de un cuarto conjugado no las hacía un solo cajista, sino quizás dos trabajando en paralelo, lo que permitiría llevar a cabo ajustes en los alcances<sup>21</sup>, pasando letras o palabras de una página a otra o de una forma a otra. Eso explica que algunas páginas comiencen con media palabra y no palabra entera, lo que sucede incluso en la inicial de un cuaderno, como en D (de-seo), G (acome-tella) y Y (Pandahi-lado). Rico, 373, interpreta que estos casos suponen que aquí se dio un ajuste entre esas formas y las inmediatamente anteriores. Bien puede ser, aunque el hecho de que las páginas implicadas (la primera de los cuadernos D, G, Y y las últimas de los precedentes) sean en ambas formas de la cara externa del pliego externo implica que eran las últimas del cuaderno en componerse (antes se habrían hecho las dos caras del pliego interno y la interna del externo), y sería muy afortunado que al llegar ese momento aún no se hubiera empezado a tirar el pliego anterior, pues, en caso contrario, ya no había nada que hacer.

Otra posibilidad es pensar que al realizar la cuenta, se hubiera previsto ya que una página empezara con media palabra. Parece poco profesional, y, sin embargo, los datos sugieren que era habitual, pues no son pocas las páginas no iniciales de cuaderno en que ello ocurre y, de forma muy significativa, sucede en páginas que se incluyen en la misma forma, con lo cual parecería muy fácil de resolver. La primera en la frente: nada más comenzar la historia del hidalgo de la Mancha, cuaderno A, páginas 2 y 3, esto es, 1v. y 2 (que están en la cara interna del pliego externo) vemos que se separa una palabra breve en la última línea de una y la primera de otra: pobre. Y, sin ir más lejos, en el mismo cuaderno A, las páginas 8 y 9 (ambas en la cara externa del pliego interno) termina una y empieza la otra cortando una palabra: espaciosa. Esto significa sin más que no se consideraba estéticamente defectuoso (o al menos no lo tenían por tal los operarios de este taller) comenzar página con media palabra. Y de ahí cabe inferir que acaso en la cuenta del original ya se previese que ocurriera tal cosa, lo que parece confirmado por Víctor Alonso de Paredes, cuando señala que en la cuenta inicial no sólo se atiende al número de renglones, pues estos pueden ser desiguales, sino al número de letras de cada uno, para hacer una media<sup>22</sup>.

---

pueden estar más fundadas: ni el Quijote se compuso plana a plana, sino por formas, ni en el taller trabajarían con autógrafo cervantino, ni es posible distinguir componedores por la ortografía.

<sup>21</sup> Paredes también nos ilumina aquí, fol. 36v.: una vez compuestas las páginas del cuadernillo, hay que «ver cómo se han de ajustar, de forma que no les falte ni les sobre, a que llamamos hacer la conclusión»; si hay desequilibrios, «compartirlo de modo que, sacando renglones del principio de la cinco para poner en el fin de la cuatro, se ajuste de forma que venga toda la composición igual».

<sup>22</sup> Dice en su fol. 36, al hablar de cómo preparar el cálculo: «do que yo estilo es... contar las letras del uno [renglón del manuscrito], que ni sea de los más abiertos ni de los más metidos, medio entre los dos extremos, y supongamos que en este renglón hallo cuarenta y cuatro letras» y lo compara con el número de letras que figuran en la línea del libro que se va a im-

Claro que una vez obtenida, la cuenta era más fácil por líneas, y así se marca en los originales de imprenta conservados, pero no es descartable que también se atendiera al número de letras y que la marca de separación de página dividiera por dos una palabra.

Rico, 177, cree que esta es una hipótesis improbable: «es inimaginable un cálculo tan fino como para dividir una palabra», pero, aparte de lo que señala Paredes sobre la cuenta de las letras, se hace difícil atribuir todos los casos de división de palabras a principio de página a ajustes al hacer la conclusión. Como ya vimos, esto supone asumir que, cuando ocurre en pliegos de diferente signatura, hay que suponer que ambos están aún en molde sin pasar a la prensa, lo que parece ir contra el mecanismo de precisión que era una imprenta, en la que nadie podía estar mano sobre mano a la espera de que el colega concluyese, y más en un libro que se compuso de prisa, como sabemos que fue el *Quijote*. Como se imprimen dos formas cada día (dado que todo hace suponer que la tirada no fue inferior a mil quinientos ejemplares<sup>23</sup>), es fácil hacer el cálculo: la forma externa del pliego externo de, por caso, el cuaderno C, que es la que incluye la última página, se compone en la mañana de un día, pongamos el lunes, mientras el tirador tiene en la prensa la forma interna de ese pliego, que es el blanco. La tarde se le va a uno en componer la forma interna del pliego interno del cuaderno D y al otro en tirar la última forma de C compuesta esa mañana. El día siguiente, martes, lo dedican a componer la forma externa del pliego interno y la forma interna del pliego externo, mientras se imprimen las que se van acabando. Esto significa que la forma externa del pliego externo de D sólo se puede hacer otro día, miércoles, con lo que resulta imposible hacer ajuste alguno con la página 16 de C, que está impresa desde anteayer.

Es claro que esta mecánica implica una regularidad que acaso no se daba nunca en los talleres, empeñados a menudo en la impresión de dos o más libros a la vez. También es evidente que un componedor no trabajaba solo, sino en paralelo con otro u otros, y que además había más de una prensa, con su tirador y su batidor, operando simultáneamente. Y Rico ya había precisado con exactitud que los operarios de Juan de la Cuesta trabajaron en nuestra obra a un ritmo más alto de pliego y medio diario. Sin embargo, la posibilidad de ajustes entre formas de cuadernos diferentes en un cuarto conjugado no debía de ser nada fácil, al afectar a páginas de cin-

---

primir. Si la plana es grande, «he contado siempre las letras de tres renglones de diversas partes de la plana». Si el original trae lardones (añadidos al margen), también tantea «hasta donde puede llegar cada renglón en estos lardones, o contando las letras dellos».

<sup>23</sup> El indispensable Paredes también es clave aquí, fols. 43v. y 44: «En las jornadas de mil y quinientos, dos mil o mil y setecientos y cincuenta, que se tiran dos formas cada día, ha de tener el componedor correcto su blanco a las doce, y el tirador acabada su retirada a la misma hora. En las de mil o mil y ciento, que cada día se tiran tres formas, el uno una retirada y dos blancos, el otro dos retiraciones y un blanco, deben las primeras formas estar acabadas en la forma dicha a las nueve, y las segundas a las dos, y todo lo que se esperaren más destas horas es cortesía y buena amistad de compañeros».

co formas consecutivas<sup>24</sup>. Y, como vimos, en la *princeps* del *Quijote* ello no ocurre en un caso, sino en tres. Por lo tanto, otra explicación plausible sería asumir que en el original podría ya haber marcas en la cuenta que separasen en dos una palabra, lo que sería respetado por algunos cajistas al pie de la letra<sup>25</sup>.

Esa costumbre explicaría también ciertas peculiaridades que se descubren en las páginas 5 de los pliegos conjugados, y que conducen a la sospecha ya avanzada de que no se empezaba a componer por ella, sino por el par 6-7 (sería preferible unificar así la denominación, en lugar del también preciso 3v.-4, sobre todo para quien quiera aclararse cotejando el esquema de su página 87). Revisando todo el volumen de *El ingenioso hidalgo*, estas dos últimas suelen ser las más regulares en su confección, con muy poco uso de abreviaturas o de aperturas. En cambio, no son pocas las páginas 5 que revelan estas prácticas; para aludir sólo a los casos más claros, en el cuaderno M (en el que la página 5 corresponde, como en todos, a la signatura 3=folio 91) las últimas once líneas abren la composición con profusión de blancos, muy visibles al injerirse antes y después de las comas, mientras las páginas 5 y 6 son regulares. Lo mismo ocurre en T3 (fol. 147), en Ff3 (fol. 227), en Ll3 (fol. 267, en el que se abre toda la página) o en Pp3 (fol. 299). De haberse iniciado la composición por esas páginas 5, no se entiende por qué no habrían organizado una plana regular, pues no estaban coaccionados por necesidades de ajuste, ni por qué las 6 y 7 que siguen son más regulares<sup>26</sup>; y en todos los casos referidos las páginas 4 que las prece-

---

<sup>24</sup> Pensemos en la hipótesis más probable de dos componedores coordinados con dos prensas; si el que llamamos equipo  $\alpha$  está centrado en terminar el cuaderno C el lunes, el equipo  $\beta$  puede a la vez comenzar la composición del cuaderno D por la forma interna del pliego interno; por la tarde el componedor del equipo  $\alpha$  se pone a trabajar en el otro pliego de D y elabora su forma interna, mientras su prensa imprime la forma de C compuesta a la mañana; a la par esa misma tarde el componedor del equipo  $\beta$  trabaja en la forma externa del pliego interno. Es decir, que sólo el martes a mediodía el cajista de  $\alpha$  concluye la forma externa del pliego externo, esto es, la que incluye su página 1, y no puede ajustar nada con el cuaderno C, que se imprimió ayer. Aunque supongamos que el equipo  $\beta$  no comenzó a trabajar por el pliego interno, sino por el externo, lo cual va contra la costumbre de empezar desde dentro, tendría que dedicarse la mañana del lunes a la forma interna, y sólo acabaría la forma externa (la de la página 1) al terminar la jornada del lunes, justo cuando el tirador del equipo  $\alpha$  ha concluido la impresión del cuaderno C, por lo que tampoco podría ajustar nada. Claro que todo esto son modelos teóricos racionales que podrían verse alterados por conveniencias del taller, y podría darse cualquier excepción que permitiera el ajuste entre páginas de cuadernos diferentes, pero el hecho es que no tenemos una excepción, sino tres.

<sup>25</sup> Paredes, como siempre, recoge esa práctica, fol. 36v.: «porque lo que hacen algunos, que no se atreven a pasar de las señales y ajustan cada plana precisamente con su señal, demás de fatigarse mucho, queda la composición feísima, porque si la cinco está contada breve y la cuatro larga, va ésta llena de espacios y la cinco de tildes, que es notable disonancia y poco curia del impresor». El *Quijote* es buen ejemplo de ese poco cuidado.

<sup>26</sup> No todas en igual manera: en M, la página 6 introduce al final algunos blancos, y en Ll, la 6 tiene también blancos en su segunda mitad, que contrastan con la profusión de abreviaturas de la 7, cosa extraña, pues están en la misma forma. Todo indica que el cajista creyó al

den no descubren que haya sido necesario ajustarlas con la 5, pues esa apertura de líneas no se da al principio, como sería entonces forzoso, sino al final. Lo contrario se ve en el pliego Aa3 (fol. 186), cuya página 5 presenta en su primera mitad muchas abreviaturas, 21 en 16 líneas; aquí no ha habido traslado de texto que no cupiese en la página anterior, porque, por el contrario, ésta, la 4, abre bastante su final, y contrasta también con la 6 y 7, que son normales. Algo similar pasa en Mm3 (fol. 275), con 43 abreviaturas en sus 32 líneas, algunas de las cuales incluyen hasta cuatro: «se reyã de ver como andaua dõ Fernãdo tomãdo los»<sup>27</sup>.

Tanto los casos de exceso de texto, que obliga a abreviar, como los de escasez, que lleva a abrir, conducen a la misma conclusión: los cajistas de Juan de la Cuesta compusieron antes 6-7 y pertenecían al grupo de los timoratos que Paredes apunta que «no se atreven a pasar de las señales y ajustan cada plana precisamente con su señal». Esa debe de ser también la razón por la que algunas páginas 7 muestran una composición poco homogénea, como las de C, E, S y Gg, con mucha abreviatura, o, al contrario, abren las líneas al final, como en X y en Dd. La obsesión por cumplir con las marcas de la cuenta les lleva a atenerse al texto previsto por ellas, y lo mismo debe de haber ocurrido si se encontraban indicado que había que empezar la plana con media palabra. En esto, como en tantas otras cosas, cabe esperar que la anunciada publicación de la Tesis de Sonia Garza sobre los originales de imprenta conservados eche luz sobre aspectos que aún permanecen oscuros acerca del tratamiento de los textos en los talleres de impresión y que ya ha ido avanzando en algún trabajo<sup>28</sup>.

A la vista de lo expuesto, la explicación que da Rico (176-182) a lo sucedido en el cuaderno R pudiera tener otra causa. Las últimas líneas de la página 12 están evidentemente abiertas, pero ello acaso no implica que la forma a la que pertenece (cara externa del pliego interno) «vino condicionada» por la que incluía la página siguiente, es decir, la 13 (folio 7 del cuaderno), «que andaría ya tirándose o impuesta sin opción o facilidad de retoques» (176). Pero esta última forma, que incluye las páginas 1, 4, 13 y 16 es la cara externa del pliego externo, es decir, la segunda retira-

---

principio que le iba a sobrar texto en la 6, y que cuando llegó a la 7 se dio cuenta de que ocurría lo contrario. Por mucha experiencia que tuviera, el compondor puede estimar defectuosamente la cantidad de texto que ha de incluir en su página: en P3 (fol. 115) abre bastante con blancos las ocho primeras líneas, porque cree que le va a faltar, pero cuando se acerca al final teme que ocurra lo contrario e incluye en las líneas 19 a 27 no menos de once abreviaturas; pero entonces ve que se ha excedido, y ya no hay ninguna en las últimas cinco.

<sup>27</sup> Bien es cierto que en este cuadernillo las páginas 6 y 7 también tienen abreviaturas, lo mismo que las 8, 9, 10, 11 y 12, indicio de que todo él venía excedido de la cuenta.

<sup>28</sup> Véase, por ejemplo, Garza, 2000.. Es este un libro (*Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*) capital en la difusión entre nosotros de ideas acerca de la bibliografía textual y las condiciones de impresión; véase, entre muchos, el artículo de Pablo Andrés Escapa y otros.

ción, que sería la última del cuaderno en componerse e imponerse<sup>29</sup>. Ciertamente es que varios «cajistas podían trabajar en diversas formas simultáneamente o con desfases concertados» y uno se ocuparía del pliego externo y otro del interno, con lo que los ajustes serían más hacendados, pero, por lo dicho antes, que algunas páginas de caras diferentes partan en dos una palabra no es insólito. En R ocurre entre las páginas 1-2 (aca-bar), 5-6 (resuel-to) y 13-14 (po-día). Rico deduce que en todos esos casos se ha dado un traslado de texto de una página a otra. Podría ser, sobre todo en el caso de 1-2, pues los blancos del final de la primera vendrían aconsejados por la necesidad de trasladar texto a la segunda para evitar una línea huérfana<sup>30</sup>. Pero no se acaba de descubrir la necesidad de ajuste en los otros dos casos, pues traspasar una sílaba no arreglaba problema alguno. Quizás también aquí los cajistas simplemente respetaron las marcas de la cuenta.

Con todo, este cuaderno R descubre otras anomalías. En el pliego interno, la forma interna revela que la cuenta había sido muy corta. Por ello se abrieron las líneas de manera insólita, sobre todo en la páginas 6 y 11. Pudo haber traslado de texto hacia ellas, pero sí, de acuerdo con la hipótesis antes avanzada, era la primera forma que se componía, ¿por qué no traer a ellas más palabras o renglones? Curiosamente, las páginas de la forma externa del pliego (5, 8, 9 y 12) son bastante regulares, excepto el final de la 9 y de la 12, que meten muchos blancos. Pero si se quería ganar espacio, bien fácil era darlo de más con alguna regleta entre los versos de las páginas 8-9 y llevar más líneas a la anterior y la siguiente. Y todavía más: las páginas 6 y 7 recurren a uno de los «medios feos» que ya vimos, y reducen ambas su número de líneas de 32 a 31. La explicación puede ser otra: tanteado todo el cuaderno R, probablemente el cajista que se enfrenta a la primera forma (6, 7, 10, 11) advierte pronto que la cuenta está mal y que va a faltar original. ¿Qué hacer? Cabría replantear todo el cálculo, pero ello debía de ser algo poco habitual en el taller, pues demostraría la faena, y acaso otro componedor estaba ya trabajando con la otra forma del pliego interno, o con el pliego externo, o con ambos si estaban tres a la vez. Compensarlo con trozos de la página 7 que le tocaba a continuación era fácil, pero pronto vería que también estaba escaso. Ante lo cual, tiró por la calle del medio, decidió dar una línea menos a ambas páginas y abrirlas bastante, sobre todo la 6, hasta al-

---

<sup>29</sup> Sería sumamente necesario rastrear las marcas o huellas de impresión en los ejemplares no planchados ni lavados, en la línea de lo que apunta Rico, 177-182, n., acerca del *Quijote* de la Biblioteca de la Academia, para averiguar cuál forma se imprimió primero.

<sup>30</sup> Aunque no trate del Siglo de Oro, es de sumo interés el libro de Valle-Inclán Alsina, 2006 donde se demuestra que muchas variantes de las reimpresiones de obras de Valle hechas en vida y vigiladas por él se justifican por la necesidad de atenerse a formalidades tipográficas, y no al deseo perfeccionista del autor. Es una buena muestra de cómo la bibliografía textual ha de atender a los requisitos del libro impreso también en la época contemporánea. Respecto a Valle, ya lo había apuntado Rico, 2003: 248.

canzar la marca de la cuenta<sup>31</sup>. El problema era menos grave con la 10 y la 11 y ya pudo hacer 32 líneas, si bien a base de injerir blancos, a todo su sabor, antes y después de las comas. Llegaría así a su marca, con lo que dejaba sin problemas los enlaces con la forma externa.

«La anterior es sólo una de las varias hipótesis posibles, porque había muchas maneras de elaborar un cuarto conjugado y todas las reconstrucciones serán aleatorias si no se sabe cuántos tipógrafos trabajaron específicamente en R». Estas palabras de Rico (182), aparte de mostrar su probidad intelectual, porque no intenta imponer nada, sino sugerir la necesidad de atender el detalle de todos estos problemas, descubren el fecundo trabajo que queda abierto respecto del *Quijote* y de todos los textos de la época, que, como dice en otro lugar, casi «tienen que volver a estudiarse y a editarse teniendo siempre ante los ojos el panorama de la imprenta de antaño» (pp. 54-55). Lo que está fuera de toda duda ya es que la obra de Cervantes, como era de esperar, fue compuesta por formas, y no plana a plana, según decía aún un especialista como Flores.

Muchas más sugerencias de provecho hallará el lector en esta monografía pionera entre nosotros, que se enriquece con seis excursos donde se recogen artículos publicados en los últimos años por el autor relacionados con el mismo tema, a veces convenientemente actualizados. Su alcance replantea las bases de una crítica textual más completa para la era de la imprenta. Ya no cabrá seguir asumiendo que cualquier edición, por muy *princeps* que sea, debe respetarse a ojos cerrados, porque todas y cada una de sus páginas «son en principio sospechadas de traiciones al *original* por culpa de ese modo de composición» (183). En este sentido, los dos capítulos finales replantean, al hilo de los problemas ocasionados por la desaparición del burro de Sancho, cuestiones de suma trascendencia. Tras demostrar de manera incontrovertible que las adiciones de la segunda edición de Cuesta de 1605 son de mano de Cervantes (y de él también el error cometido en el lugar de su inclusión en el texto, lo mismo que algún retoque de la tercera de 1608), se aborda el dilema concreto de qué primer *Quijote* editar con la segunda parte, la *princeps* terminada de imprimir en

---

<sup>31</sup> Que el cajista era un tanto chapucero y se preocupaba poco por la regularidad lo muestra su manera de introducir espacios: en la página 6 no mete blancos adicionales antes y después de las comas en la línea 1, sí en la 2, no en un caso de la 3 y sí en otro, lo mismo que en la línea 5. El renglón 19 va apretado, el 25 apretado al principio y abierto al final; los dos últimos, que podían ganar mucho espacio, pues incluyen cuatro comas, apenas meten espacios entre ellas ni antes ni después. ¿Qué significa esto? Que probablemente el cajista sembró blancos aleatoriamente por toda la página, pero que al llegar al final no lo vio preciso, y se puso a componer 7, donde se repite la historia, abriendo la composición, pero sólo en la primera mitad de la página, donde casi todas las comas llevan espacio antes y después. Cuando calcula que ya se ha ajustado, la segunda mitad de la página es más apretada y regular, hasta llegar a las 4 últimas líneas, donde lo aprieta todo e introduce una abreviatura. Todo lo cual prueba que no era un cajista muy preocupado por la estética, sino uno de tantos que están prestos a hacer lo que sea con tal de respetar las marcas de la cuenta.

1604, la corregida de 1605 o la de 1608. La solución de optar por la primera de ellas es sensata y defendible.

Con todo, de ahí se eleva el tiro a consideraciones de mucho más alcance, que tienen que ver con la función de las ediciones críticas, los recursos informáticos que permiten contar con hipertextos o textos múltiples y, en definitiva, se plantea cuál es el sentido actual de la tarea del filólogo. Son páginas que merecen ser releídas y meditadas. Podrá debatirse si es acertado augurar que la vieja edición crítica en papel para obras de segundo o tercer orden va a desaparecer; lo que en todo caso destaca es la preocupación por el destinatario del trabajo, que no debiera ser un ejercicio en el vacío o en una campana neumática, que sólo preocupa por retroalimentación al mundillo de *scholars* y filólogos. Resulta hasta emocionante ver a Rico insistir en que, después de todo, nuestra función se debe al lector real, porque la buena literatura tiene como destino el ocio, el gusto, la distracción, el disfrute. Las nuevas corrientes acerca de la *textual condition* tienen muy en cuenta el fenómeno de la recepción, que crea un «texto social», y la finalidad última de toda nuestra labor es fijar un texto limpio -no definitivo, por supuesto-, que vaya a manos de todos para que todos puedan gozar de la obra, de manera que se cumpla el diagnóstico de Cervantes, que la autodefinía al principio de la Segunda parte, por ser «tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran».

Armado con un conocimiento impresionante de la bibliografía sobre el tema, Rico despliega, en suma, un arsenal de reflexiones, que pueden ser completadas con otras aportaciones suyas, y con ello comienzan al fin a abrirse del todo entre nosotros caminos que los estudiosos de Shakespeare llevan recorriendo desde hace décadas. Como pasó en el ámbito anglosajón, investigar a fondo a un autor como él supone realizar avances que hacen progresar la crítica textual, como ocurrirá en el campo hispánico a partir de ahora, que no debe condenarse a «la rutina o a un empirismo de bajo vuelo» (13). Y todo ello además ha sido llevado a cabo en esta monografía con una elegancia en la forma de escribir que es marca de la casa. Rico no es un creador literario, pero no hay reparo en admitir que por su estilo es una de las plumas que mejor manejan el castellano hoy en día. En suma, como decíamos al principio, estamos ante un monumento de la investigación en la filología española, que permanecerá dando frutos durante mucho tiempo.

LUIS IGLESIAS FEIJOO

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

### Bibliografía

- Baldacchini, Lorenzo (2001) *Il libro antico. Nuova edizione aggiornata*, Roma. Carocci.
- Bouza, Fernando (2001) *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons.
- Castro, Américo (1922) *La enseñanza del español en España*, Madrid, Victoriano Suárez.
- Cervantes, Miguel de. (2004) *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998, edición renovada en Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- Cruikshank, D. W. (1973) «The printing of Calderón's *Tercera parte*», en Edward M. Wilson-Don W. Cruickshank, *The Textual Criticism of Calderón's Comedias*, vol. I de Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, A facsimile edition prepared by D. W. Cruickshank and J. E. Varey, Westmead, Farnborough, Hants, Gregg-London, Tamesis Books.
- Chartier, Roger (2001) «El manuscrito en la época del impreso. Lecturas y reflexiones», en Manuel Peña Díaz, Pedro Ruiz Pérez y Julián Solana Pujalte, eds., *La cultura del libro en la Edad Moderna. Andalucía y América*, Córdoba, Universidad.
- Escapa, Pablo Andrés y otros (2000) [2001] «El original de imprenta», en Francisco Rico, ed., *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- Flores, R. M. (1975) *The Compositors of the first and second Madrid Editions of Don Quixote Part I*, Londres.
- García Márquez, Gabriel (2002) *Vivir para contarla*, Barcelona, Mondadori.
- Garza, Sonia (2000) [2001] «La cuenta del original», en Francisco Rico, ed., *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- Gaskell, Philip. (1999) *Nueva introducción a la bibliografía material*, Gijón, Trea.
- Lucía Mejías, José Manuel, ed., (2006) *Imprenta, libros y lectura en la España del Quijote*, Madrid, Ayuntamiento.
- Hellinga, Lotte (2006) *Impresores, editores, correctores y cajistas. Siglo XV*, trad. Pablo Andrés Escapa, Madrid-Soria, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura.
- Infantes, Víctor (1998) *De las primeras letras. Cartillas españolas para enseñar a leer de los siglos XV y XVI*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998.

- Martín Abad, Julián (2003) *Los primeros tiempos de la imprenta en España (c. 1471-1520)*, Madrid, Eds. del Laberinto, 2003.
- McKenzie, D. F. (2005) *Bibliografía y sociología de los textos*, Madrid, Akal.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1884) *Historia de las ideas estéticas en España*, Tomo II. (dos vols) Madrid, A. Pérez Dubrull.
- (1941) *Estudios y Discursos de crítica histórica y literaria*, vol. III, Madrid-Santander, vol. VIII de la «Edición Nacional».
- Paredes, Alonso Víctor de (1984) *Institución y origen del arte de la imprenta*, ed. Jaime Moll, Madrid, El Crotalón.
- Rico, Francisco (2003) *Los discursos del gusto. Notas sobre clásicos y contemporáneos*, Barcelona, Destino.
- (2004) *En torno al error. Copistas, tipógrafos, filologías*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- (2005) *Quijotismos*, Aldeamayor de San Martín, 2005.
- Riquer, Martín de (1967) *Aproximación al Quijote*, Barcelona, Teide.
- Sánchez Mariana, Manuel (2006) «La novela en manuscrito en los Siglos de Oro», en J. M. Lucía Mejías, ed., *Imprenta, libros y lectura en la España del Quijote*, Madrid, Ayuntamiento.
- Sevilla Arroyo, Florencio. (1999) «Corregir a Cervantes: límites y riesgos», en Aurelio González, ed., *Cervantes 1547-1997. Jornadas de investigación cervantina*, México, El Colegio de México-Fondo Eulalio Ferrer.
- Sigüenza y Vera, Juan Josef (1811) *Mecanismo del arte de la imprenta*, Madrid. Hay ed. facsímil, Madrid, Almarabú, 1992.
- Valle-Inclán Alsina, Joaquín (2006) *Ramón del Valle-Inclán y la imprenta [Una introducción]*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Villalba, Enrique (2006) «Sátrapas de la pluma. El control sobre las escribanías en el Siglo de Oro» en J. M. Lucía Mejías, ed., *Imprenta, libros y lectura en la España del Quijote*, Madrid, Ayuntamiento.