

# ÍNDICE

<i>Presentación</i> .....	9
<b>I. EL LIBRO MANUSCRITO</b> .....	11
Los materiales: el pergamino y el papel .....	13
El producto: el códice y su constitución .....	15
El <i>scriptorium</i> y la producción del libro manuscrito .....	20
El copista .....	22
La pintura y el libro .....	24
Las bibliotecas medievales .....	37
<b>II. EL LIBRO EN TIEMPOS DE LA IMPRENTA MANUAL</b> .....	43
La imprenta manual .....	45
Composición del libro impreso .....	47
La imprenta en España .....	51
Libreros e impresores .....	54
Disposiciones legales sobre el libro .....	60
Bibliotecas .....	65
Biblioteca Colombina .....	66
Biblioteca de El Escorial .....	67
<b>III. EL LIBRO EN LA ÉPOCA MODERNA</b> .....	69
La imprenta mecánica y la Revolución Industrial .....	71
Producción y difusión del libro .....	75
Impresores, editores y libreros .....	79
El libro electrónico y la informática .....	82
<b>IV. LA TRANSMISIÓN DE LOS TEXTOS</b> .....	85
El proceso de transmisión .....	87
Original y copias .....	88

Los testimonios y la tradición textual .....	91
Errores y variantes .....	94
Los errores y el proceso de copia .....	95
Los errores y el acto de escritura .....	98
Tipología de errores textuales .....	100
<i>Errores por adición: ditografía</i> .....	100
<i>Errores por omisión: haplografía, homoioteleuton</i> .....	100
<i>Errores por alteración</i> .....	101
<i>Errores por sustitución</i> .....	102
Errores poligenéticos y errores monogenéticos .....	103
Las variantes .....	104
<i>Variantes adiaforas y error</i> .....	104
<i>Variantes de autor</i> .....	106
La tradición del texto .....	114
Variantes de imprenta .....	117
Tradición textual y géneros literarios .....	121
<b>V. HISTORIA Y MÉTODOS DE LA EDICIÓN .....</b>	<b>127</b>
La edición de los textos a lo largo del tiempo .....	129
La escuela de Alejandría y la edición de los textos antiguos .....	129
La aportación de los humanistas .....	130
La creación de un método científico. El método de Lachmann ....	136
El “bon manuscrit” de J. Bédier .....	138
Otros métodos: Dom H. Quentin y Paul Maas .....	140
La nueva filología italiana y la filología de autor .....	142
La Escuela de Filología Española .....	145
La bibliografía textual angloamericana .....	149
La crítica genética .....	153
Informática y edición de textos .....	156
Distintos tipos de edición .....	160
Ediciones diplomáticas y facsimilares .....	160
Edición crítica .....	163
<i>Edición de una obra con un solo testimonio</i> .....	163
<i>Edición de una obra con varios testimonios</i> .....	170

<b>VI. RECONSTRUCCIÓN Y EDICIÓN CRÍTICA DEL TEXTO</b> .....	175
La edición crítica de los textos .....	177
Fases de la edición crítica. La <i>recensio</i> .....	181
Búsqueda y relación de testimonios .....	182
Descripción bibliográfica de los testimonios .....	184
Cotejo de testimonios y colación de variantes .....	186
Localización de errores .....	191
Relación entre los testimonios y construcción del <i>stemma</i> <i>codicum</i> .....	195
<i>Codices descripti</i> .....	199
Contaminación .....	200
Fases de la edición crítica. La <i>constitutio textus</i> .....	202
<i>Selectio</i> o elección de variantes .....	203
<i>Emendatio</i> : corrección de errores <i>ope codicum</i> y <i>ope ingenii</i> .....	210
<b>VII. PRESENTACIÓN, GRAFÍA Y ANOTACIÓN DEL TEXTO</b> .....	213
Establecimiento y fijación del texto .....	215
Testimonio único .....	215
Varios testimonios .....	216
Elección del testimonio base .....	217
Grafía del texto .....	218
Signos gráficos .....	221
Abreviaturas .....	226
Colorido lingüístico .....	227
Imprenta y grafía .....	228
Modernización gráfica .....	231
División de palabras, acentuación, puntuación .....	235
Signos especiales y presentación gráfico-espacial del texto .....	238
El aparato crítico del texto y la anotación .....	240
Aparato crítico .....	240
Aparato positivo y aparato negativo .....	241
Disposición del aparato .....	243
La anotación del texto .....	244
Las notas explicativas .....	244

Gramáticas y léxicos .....	247
Las pautas retóricas .....	252
Las referencias eruditas del texto .....	258
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	263
<b>GLOSARIO</b> .....	275

## **El proceso de transmisión**

Desde el momento en que fueron escritos, ya se trate de un pasado remoto o de un pasado más próximo, los textos han tenido que sortear los múltiples avatares del discurrir del tiempo, por lo que casi nunca han llegado a nuestro presente tal como salieron de mano de sus autores. Lo que conocemos como resultado, como *dato*, en ocasiones no nos ofrece las suficientes garantías de fidelidad y autenticidad.

Se hace necesaria entonces una tarea que, con exigencias científicas de rigor y precisión, permita remontarse hacia atrás y conocer del modo más aproximado posible el *proceso* recorrido en la transmisión del texto, con el fin de llegar a la que hubo de ser la versión primigenia.

La reconstrucción de ese proceso nos proporcionará además numerosas noticias de interés sobre la vida del texto y su recepción a lo largo del tiempo, aspectos importantísimos, como puede suponerse, tanto para la propia edición como para los estudios de historia literaria.

La crítica textual, a través de los procedimientos científicos de que hoy dispone, experimentados más larga y severamente con las obras de la antigüedad clásica, pero ya suficientemente probados en su aplicación a los textos de las

distintas lenguas modernas, es la única que puede acercarnos a ese objetivo de restituir al texto aquella forma originaria.

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

### ***Original y copias***

En el proceso de transmisión es donde ocurren prácticamente todos los fenómenos que constituyen el objeto de estudio de la crítica textual.

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

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

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

Originales autógrafos o idiógrafos prácticamente sólo se han conservado de época moderna. Muy pocas muestras, como decimos, han sobrevivido de la época medieval. Uno de los casos más singulares es el de Petrarca,

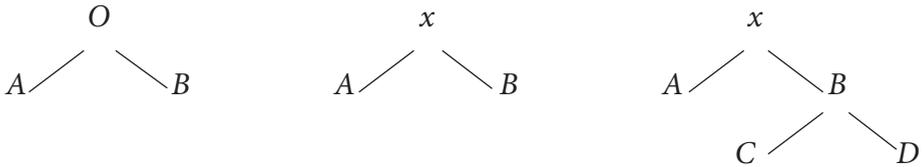
de cuyo cancionero, aparte un códice con anotaciones y correcciones del propio autor, poseemos el valioso manuscrito Vat. Lat. 3195, que presenta una buena parte del texto autógrafo y el resto idiógrafo, transcrito por Giovanni Malpaghini di Ravenna, que trabajó como secretario del poeta. Raros son los autógrafos de poetas medievales franceses, se ha conservado alguno de Guillaume Machaut, de Charles d'Orléans, de Christine de Pizan. Idiogramas castellanos pueden encontrarse en algunos cancioneros de autor, mandados copiar lujosamente por los propios autores aristócratas, como el *Cancionero* del Marqués de Santillana de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, que supervisaría el propio don Íñigo López de Mendoza, o el cuidado *Cancionero* de Gómez Manrique, conservado en la Real Biblioteca.

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

De todos modos, el concepto de original como texto auténtico que expresa la voluntad del autor, es concepto resbaladizo y ambiguo. Primero, por las distintas formas o tipos bajo los que suele mostrarse y creemos reconocerlo: manuscrito autógrafo, copia cuidada por el autor u ordenada por él, impreso supervisado o mandado supervisar, etc. Segundo, porque tendemos a pensar en el original como una entidad cerrada, definitiva e inalterada como representativa de la última voluntad del autor, pero en realidad sabemos que muchas veces la obra no es sino resultado de una lenta elaboración que pudo configurarse en varias y sucesivas redacciones, e incluso puede contener errores del propio autor.

Distinto del concepto de original es lógicamente el de *copia* o copias. Estas son precisamente las derivadas de aquel original o de otras copias. A la primera copia sacada directamente del original se le suele dar el nombre de *apógrafo* (aunque a veces el término se emplea como simple sinónimo de copia e incluso de copia supervisada por el autor). Con el nombre de *antígrafo* (algunas veces también se habla simplemente de *ejemplar*, en la terminología de Paul Mas), en cambio, se conoce a la copia de la que a su vez se ha extraído

alguna otra copia. Podemos representar de la siguiente manera todas estas posibilidades:



En ese esquema, *O* es el original, *x* es el original perdido y las restantes letras representan distintas copias. En el tercer caso, *A* podría ser una copia apógrafa del original *x*, y *B* podría considerarse antígrafo de *C* y *D*.

Por lo demás, conviene advertir que original y autógrafo no siempre son conceptos intercambiables. Hay casos en los que nunca existió el autógrafo, como aquellos en los que alguien dictó su obra a otra persona. Puede servir de ejemplo el bien conocido de Marco Polo, quien prisionero de los genoveses en 1298 dicta en la cárcel su libro de experiencias viajeras al escritor Rustichello da Pisa, que las redacta en francés con el título de *Le divisament dou monde*.

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

Puede existir también la edición corregida a mano por el propio autor, que no quedó satisfecho con la labor de la imprenta o que sobre ella quiso disponer una nueva impresión. Clarín utilizaba como original la primera edición y sobre ella corregía y establecía el texto definitivo, como hizo con *La Regenta* (Barcelona, 1884-1885 y Madrid, F. Fe, 1900).

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

Así ocurrió, por ejemplo, con la obra de Gil Vicente, publicada por su hijo Luis Vicente, quien, utilizando los papeles de su padre ya fallecido,



ordenó sus textos (en autos, comedias y farsas), añadió rúbricas y aco- taciones, los modificó en muchos lugares y editó la *Compilaçam de todas las obras de Gil Vicente* (Lisboa, 1562), que por todo ello queda lejos de ofrecernos el texto auténtico y original del autor. Caso parecido, sin salirnos del teatro renacentista, presenta la obra de Lope de Rueda que, como se sabe, sólo se ha salvado por la intervención del librero y escritor valenciano Juan Timoneda, quien decidió editar las piezas del come- diante, aunque retocándolas previa- mente en un grado que, a juzgar por sus palabras, sospechamos conside- rable: “se han quitado algunas cosas no lícitas y malsonantes, que algunos en vida de Lope havrán oído (...) tu- ve necesidad de quitar lo que estava dicho dos vezes en alguna dellas y poner otros en su lugar, después de

irlas a hazer leer al theólogo que tenía diputado para que las corrigiesse y pudiesen ser impresas”.

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

### **Los testimonios y la tradición textual**

Lo habitual, como vamos viendo, es que el original se haya perdido y se conserven sólo alguna o algunas copias, ya manuscritas ya impresas. A cada una de esas copias se les da el nombre de *testimonio*. El nombre responde al

hecho de que tales copias ofrecen, en efecto, un “testimonio” del texto perdido. También puede entenderse que así son denominadas porque ante ellas el editor viene a asumir el papel de juez que las interroga con el fin de reconstruir la verdad, es decir, la autenticidad del texto original.

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

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

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

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

El número de testimonios conservados de una obra es siempre cuestión aleatoria y difícil de valorar. Muchas obras literarias se plasmaron en textos únicos y copias, más o menos cuidadas, por encargo de instituciones o de

personajes de elevada condición social. Otras pudieron ver multiplicadas sus copias, pero tal vez por razones de gusto, moda o censura, fueron pocas las que llegaron a difundirse.

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

El paso del tiempo y el propio comportamiento de los hombres han terminado destruyendo muchos materiales. Menéndez Pidal, en páginas de sus *Reliquias de la poesía épica española* (1951), describió de manera plástica y vigorosa el fenómeno de la pérdida de textos medievales:

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

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

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

En el caso de las literaturas griega y latina, es bien sabido que lo que conocemos es una parte muy reducida. Sobre todo, desde el siglo III, con la caída del Imperio romano, hasta los siglos VIII y IX, con el llamado renacimiento carolingio, hubieron de ser muchas las obras perdidas. A ello contribuyó decisivamente la nueva ideología cristiana que durante tiempo trató de hacer desaparecer los vestigios paganos. Pero también contribuyeron otros factores, como la sustitución del rollo de papiro por el códice de pergamino, mucho más costoso, que impondría una selección de lo que se copiaba. De igual modo, el cambio de escritura produjo que se abandonaran arrinconados textos que se consideraron anticuados o poco interesantes. Tampoco las bibliotecas fueron lugar seguro de conservación del libro prácticamente hasta los tiempos modernos. La de Alejandría, varias veces saqueada por cristianos y paganos, no sobrevivió a la invasión de los árabes en el siglo VII. La mayoría de las bibliotecas medievales, monásticas o nobiliarias, sufrieron numerosos incendios y saqueos, con la consiguiente pérdida de libros.

## Errores y variantes

Pero, aparte estos avatares que han podido suceder en el tiempo y que han afectado a la conservación o pérdida de los textos, lo que sí ha ocurrido siempre es que, en el proceso de transmisión, y de una copia a otra, se han

producido *errores* en el texto. La labor del editor será naturalmente detectarlos y eliminarlos. Pero también le servirán para establecer la filiación de los testimonios y le guiarán por las distintas ramas o grupos textuales. El error representa así el verdadero banco de pruebas del filólogo, el que le ocasiona infinitas dificultades y el que le proporciona también impagables satisfacciones.

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

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

Sólo en la imaginación o en la leyenda existen copias perfectas, sin errores. Es el caso que quiere revelar la antigua leyenda del Doctor Fausto, confundido con el orfebre e impresor Johann Fust, socio y heredero de Gutenberg, que presenta en París su edición del *Salterio* en cientos de copias, todas iguales, sin variaciones ni errores entre sí. Sorprende tanto su obra que se considera algo prodigioso y mágico, aunque está realizado con los nuevos medios mecánicos de la imprenta manual.

### ***Los errores y el proceso de copia***

Aunque puede haber errores incluso en el autógrafo, el medio natural en el que vive y se desarrolla el error, son las copias. El helenista francés Alphonse Dain, autor de un clásico libro sobre el estudio de los manuscritos, tras comprobaciones estadísticas, estimó que un copista corriente, al reproducir un texto medianamente alterado, deja escapar una falta por página. Naturalmen-

te, en cada copia sucesiva se van introduciendo nuevos errores, por lo que el número de estos va aumentando en progresión ascendente.

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

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

los días son non grandes, anochezá privado,  
escribir en tinierbra es un mester pesado

(*Vida de Santa Oria*, c. 10)

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

Caeció í un ciego, de cuál parte que vino  
non departe la villa muy bien el pergamino,  
ca era mala letra, encerrado latino,  
entender no lo pudi par señor san Martino.

(*Vida de Santo Domingo de Silos*, c. 609)

Cerraba el proceso la encuadernación del libro, momento que también resulta fundamental, puesto que no se escribía directamente sobre el libro encuadernado sino sobre los pliegos doblados dispuestos en cuadernos, que luego se cosían por la parte del pliegue. Pueden suponerse las consecuencias que para la preservación del texto tendría, por ejemplo, la alteración del orden de los cuadernos, el extravío de algún folio o, como resultado de una mala encuadernación, los cortes en los bordes al ajustar los folios, que han podido destruir de manera irreparable fragmentos de texto.

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

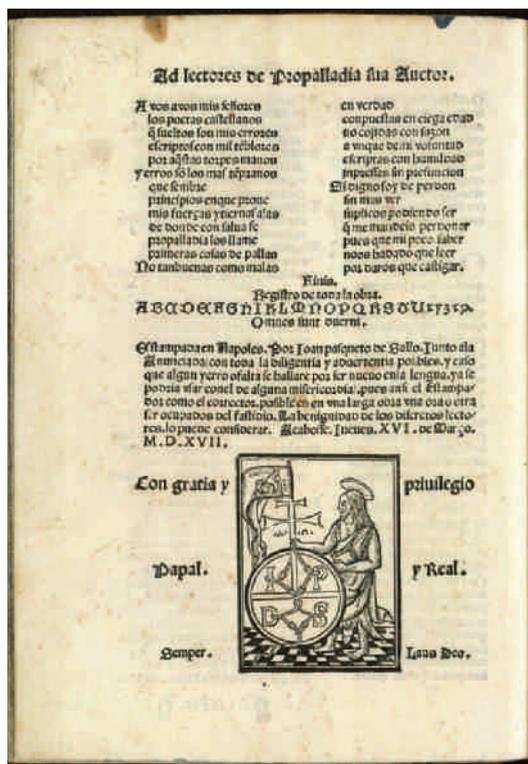
De qual guisa salió dezir non lo sabría,  
ca fallasçió el libro en qui lo aprendía;  
perdióse un quaderno, mas non por culpa mía,  
escribir a ventura serié grande folía.

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

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

Estampada (...) con toda diligencia y advertentia posibles, y caso que algún yerro o falta se hallare por ser nuevo en la lengua, ya se podría usar con él de alguna misericordia, pues ansí el estampador como el corrector posible es en una larga obra una ora o otra ser ocupados del fastidio. La benignidad de los discretos lectores lo puede considerar.

Por otra parte, las quejas de los autores ante los yerros de los impresores no dejan de ser frecuentes en aquellos tiempos de la imprenta manual. Fran-

Colofón de la *Propalladia*, Nápoles, 1517.

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

### Los errores y el acto de escritura

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

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

(San Agustín, *Confesiones*, VI, 3,3)

Errores de lectura se producen, en efecto, en el momento de la ejecución manual de la copia, bien por la dificultad de transcripción y trazo de determinados signos, bien por simplificación o por repetición de signos. Las dificultades de desciframiento de lo que se copia pueden dar paso a confusiones o malas interpretaciones; por ejemplo: confusión de números por letras o letras por números: *job* donde debería leerse 106, *nihil* por *mliil*; confusión de abreviaturas: *grā* interpretado como *gracia* o como *gloria*, *sba* puede ser *sabiduría* o *substancia*; confusión de signos: *f* por *s* alta (“Leonoreta, *sin* roseta” por “Leonoreta, fin roseta”), *se* / *fe*, *suya* / *fuya*; *m* por *in* (*Cadino* por *Cadmo*, en toda la Edad Media), *m* por *nu* (Gómez Manrique: “qué *me vas* de gran dolor” por “qué *nuevas* de gran dolor”), *garrumes* por *garvines* (en distintos impresos de *Celestina*), por confusión de *garuines* > *garuuues* > *garrumes*.

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

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

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

Por último, en la vuelta de la copia al modelo suele ocurrir un tipo de error muy común: el de las omisiones y transposiciones de grupos de palabras o

fragmentos enteros producidas por saltos de lo mismo a lo mismo, por semejanza entre letras, sílabas o palabras (*homoioteleuton*).

### **Tipología de errores textuales**

Los errores a que dan lugar esas distintas operaciones se vienen clasificando en cuatro categorías generales, que corresponden a las cuatro categorías retóricas de modificación: por adición, por omisión, por transmutación o cambio de orden, y por sustitución o inmutación (*adictio, detractio, transmutatio, immutatio*).

#### *Errores por adición: ditografía*

Consisten muchas veces en un simple añadido de letras. Con frecuencia, son de carácter repetitivo y ocurren mayoritariamente con letras y sílabas, y menos con palabras enteras. Para designarlos, se emplea entonces el nombre genérico de ditografía (del gr. *dittós* ‘doble’ y *graphé* ‘escritura’) o duplografía:

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

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

#### *Errores por omisión: haplografía, homoioteleuton*

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

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

dize el alma *que vio* de su amado, por quanto es unión en la interior bodega [por que *bevió*]

(ms. de Sanlúcar del *Cántico* de San Juan de la Cruz)