



*Introducción
a la edición de
textos medievales
castellanos*

*Jose Manuel
Candreyas Rucida*

Cuadernos de la uned





UNIVERSIDAD NACIONAL
DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

INTRODUCCIÓN A LA EDICIÓN
DE TEXTOS MEDIEVALES
CASTELLANOS

JOSÉ MANUEL FRADEJAS RUEDA

© UNIVERSIDAD NACIONAL
DE EDUCACIÓN A DISTANCIA - Madrid

*Reservados todos los derechos y
prohibida su reproducción total o parcial*

*Depósito legal: VA-660/91
ISBN: 84-362-2645-3*

*Imprime:
Simancas Ediciones, S.A.
Pol. Ind. San Cristóbal, parc. 152. 47012 Valladolid*

Índice General

	<u>Páginas</u>
INTRODUCCIÓN	11
BREVE HISTORIA DE LA CRÍTICA TEXTUAL	13
LA CRÍTICA TEXTUAL EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA	13
LA CRÍTICA TEXTUAL EN BIZANCIO	15
LA CRÍTICA TEXTUAL EN LA EDAD MEDIA	16
LA CRÍTICA TEXTUAL EN EL RENACIMIENTO	16
LA CRÍTICA TEXTUAL EN LA ÉPOCA PRECIENTÍFICA (SS. XVII Y XVIII)	18
LA CRÍTICA TEXTUAL EN EL SIGLO XIX	19
LA CRÍTICA TEXTUAL EN EL SIGLO XX	20
EL LIBRO MEDIEVAL	23
MATERIAS ESCRIPTORIAS	23
PAPIRO	23
PERGAMINO	24
PALIMPSESTO	25
PAPEL	26
INSTRUMENTOS Y TINTAS	27

	<u>Páginas</u>
LA FORMA DEL LIBRO	29
<i>ROLLO</i>	29
<i>CÓDICE</i>	29
LA CONFECCIÓN DEL LIBRO Y SU ESTRUCTURA	30
<i>PLEGADO</i>	31
<i>CUADERNOS</i>	31
<i>PECIA</i>	33
<i>PERFORACIÓN Y RAYADO</i>	34
<i>SIGNATURAS Y RECLAMOS</i>	35
<i>FOLIACIÓN Y PAGINACIÓN</i>	36
<i>COLOFÓN</i>	36
LA ENCUADERNACIÓN	38
LA EDICIÓN: TIPOLOGÍA	41
<i>FAÇSIMILAR</i>	41
<i>PALEOGRÁFICA</i>	41
<i>CRÍTICAS</i>	47
<i>ESCOLARES</i>	48
<i>MODERNIZADAS</i>	48
<i>MODERNAS</i>	49
<i>SINÓPTICA EXPERIMENTAL</i>	50
<i>UNIFICADA</i>	51
LA EDICIÓN: RECOGIDA DE MATERIALES	53
<i>LOCALIZACIÓN DE LOS TESTIMONIOS DIRECTOS</i>	53
<i>TESTIMONIOS INDIRECTOS</i>	55
<i>TRANSCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO</i>	55

	<u>Páginas</u>
COMPARACIÓN DE LOS MANUSCRITOS (<i>collatio</i>)	56
COMPARACIÓN CON EDICIONES ANTERIORES	58
LA EDICIÓN: CLASIFICACIÓN DE LOS MANUSCRITOS	59
EL ERROR	59
ESTABLECIMIENTO DEL ESTEMMA	61
LA EDICIÓN: LOS COMPLEMENTOS	65,
LA INTRODUCCIÓN	65
AUTOR	65
FECHA	65
TÍTULO	65
CONTENIDO	68
FUENTES	68
DERIVACIONES Y CONTINUACIONES	68
MÉTRICA	68
LENGUA	68
MANUSCRITOS	69
CRITERIOS DE LA EDICIÓN	70
BIBLIOGRAFÍA	71
EL APARATO CRÍTICO	72
LAS NOTAS	75
EL GLOSARIO	76
EL MATERIAL ADICIONAL	77
ÍNDICES	78
APÉNDICES	79
INCUNABLES E IMPRESOS	81

	<i>Páginas</i>
BIBLIOGRAFÍA	85
CRÍTICA TEXTUAL	85
BIBLIOTECONOMÍA, CODICOLOGÍA Y PALEOGRAFÍA	92
REVISTAS	93
ÍNDICE DE MANUSCRITOS CITADOS	95
ÍNDICE DE NOMBRES, TÍTULOS Y LUGARES	97
ÍNDICE DE TÉRMINOS	101

Et por que don Iohan vio et sabe que en los libros contesçe muchos yerros en los trasladar, por que las letras semejan vnas a otras, cuydando por la vna letra que otra, en escriviendolo, mudasse toda la razon et por aventura confondesse, et los que despues fallan aquello escripto, ponen la culpa al que fizo el libro; et por que don Iohan se reçelo desto, ruega a los que leyeren qual quier libro que fuere traslado del que el conpuso, o de los libros que el fizo, que si fallaren alguna palabra mal puesta, que non pongan la culpa a el, fasta que bean el libro mismo que don Iohan fizo, que es emendado, en muchos logares de su letra.

(JUAN MANUEL, 2.º Prólogo general)

Introducción

El objetivo de la antigua filología, de la que tenemos grandes muestras en el hispanismo, era «fijar, restaurar y comentar los textos literarios, tratando de extraer de ellos las reglas del uso lingüístico»¹. Hoy el nombre filología es un marbete genérico que abarca temas dispares, como la historia de la literatura y la sociolingüística, cuyo punto común es el estudio de la lengua, en cualquiera de sus manifestaciones.

Con esta pérdida de significado se han buscado otros nombres para su más vieja tarea: la edición de textos. El más extendido es el de *crítica textual*. A lo largo de los años han surgido otros nombres, a cual más curioso (*ecdótica, estemmática, textología, crítica verbal, análisis textual*)², cuyo

¹ Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos* (Madrid: Gredos, 1968, 3ª ed.), p. 187. Jean Dubois *et alii*, en su *Diccionario de lingüística* (Madrid: Alianza, 1979), son algo despectivos en su descripción de la filología ya que la comparan con la lingüística, y para ellos es «una ciencia auxiliar de la historia» que «requiere una serie de conocimientos fragmentarios» (p. 279b). De este desprecio ya daba cuenta, y lo criticaba, Hellinga al decir que «el lingüista moderno que considera con cierto desprecio o con irónica condescendencia esta dedicación de sabios clásicos y de maestros de escuela, quienes a menudo encontraban así un complemento en sus ingresos, demostraría su desconocimiento de la historia de su propia ciencia» (1953, 295).

² El nombre *crítica verbal* es el neologismo más antiguo, y se utiliza a partir de Louis Havet (1911), según Gaspar Morochó Gayo dicho nombre se justifica ya que «en muchos casos no es tarea fácil detectar las deformaciones producidas en un texto en el curso de la transmisión, conocer exactamente las palabras que el autor ha empleado para expresar su pensamiento y el orden con que las ha dispuesto» (1984, 3). El neologismo *ecdótica* fue introducido por el beneditino Dom Henry Quentin (1926). El de *textología* lo fue dos años después de la mano de B. Tomachevski en *Pisatel'i kniga: ocerk tekstologii* [= *El escritor y el libro: bosquejo de textología*] (Leningrado: Priboj, 1928). El más moderno es el de *análisis textual* establecido por Vinton A. Dearing (1959), y según Tanselle «el término "análisis textual" se ha usado [...] para referirse al proceso por el cual se establecen las relaciones entre textos, lo cual es sólo una de las operaciones que constituyen la más amplia tarea de la crítica textual» (1983, 24, n. 6). Y el mismo término «crítica textual» tampoco es muy antiguo, pues, según Kenney (1974, 29, n. 8), surgió a mediados del siglo XIX y se debe a John Scott Porter y sus *Principles of Textual Criticism with their Application to the "Old" and "New Testaments"* (Londres, Belfast: Simms and McIntyre, 1848). Ruiz (1985, 71) prefiere dar el nombre de *ecdótica* al conjunto de la historia de los textos más la crítica textual más la bibliografía material y la textología.

centro, en todos los casos, es la edición de un texto. Aunque en la actualidad el término *crítica textual* se encuentra amenazado ya que, según Tanselle (1990, 1), «recientemente ha habido una tendencia por parte de los críticos literarios a referirse a las obras literarias como “textos”. Por lo tanto, el término “crítica textual” se ha vuelto ambiguo, y alguna gente lo considera sinónimo de “crítica literaria”».

Al editar un texto, sobre todo antiguo, se ponen en juego muchos de los conocimientos y técnicas que se han ido aprendiendo a lo largo de los años en los estudios universitarios (historia, literatura, historia de la lengua, paleografía, bibliografía, etc.). En un principio puede parecer una labor sencilla y al alcance de cualquiera, pero hay que desterrar esa idea lo más rápidamente posible, pues la edición de un texto es el resultado de una labor compleja, cuidadosa y de una enorme paciencia. Quizá algunos piensen que es una tarea tediosa y aburrida, pero «sólo aquellos que lo han intentado sabrán que puede ser una tarea fascinante y, a veces, una aventura trepidante» (Bieler 1958, 7-8).

La verdad es que editar un texto, de la época que sea, es un arte. Un arte del que muchos se aprovechan y cuyo producto final se suele criticar, las más de las veces, con gran severidad.

No pretendo que con la mera lectura de estas páginas se aprenda a hacer una edición, eso se consigue única y exclusivamente con la práctica. Así es raro el estudio que trate sobre crítica textual, ya sea teórico, histórico o práctico, que no repita, incansablemente, que la mejor manera de aprender a editar un texto es ver a los editores trabajando.

El objetivo de estas páginas es guiar, llevar de la mano en los primeros pasos, indicando qué se puede hacer y cómo; mostrar un poco de la historia de la crítica textual, los presupuestos teóricos y prácticos en que se fundamenta; cómo se producían los libros en la Edad Media, etc. Lo demás sólo se obtendrá con la práctica.

Antes de dar por finalizada esta breve introducción, quiero agradecer a todos aquellos que de una u otra forma me han alentado y ayudado a llevar a cabo este trabajo, especialmente a los doctores Miguel Ángel Pérez Priego, José Rico Verdú y Enrique Rull Fernández del Departamento de Literatura Española de la UNED y al profesor Alan Deyermond del Queen Mary and Westfield College por haberse leído y corregido distintas versiones del original, aunque cualquier incorrección y error es de mi exclusiva cosecha. A la Comunidad de Madrid por la ayuda económica para trabajar en el Medieval Hispanic Research Seminar del Queen Mary and Westfield College de la Universidad de Londres durante el otoño de 1990.

Hampstead, diciembre 1990.

Breve historia de la crítica textual

La factura de libros, las bibliotecas y la crítica textual están íntimamente relacionadas entre sí. En cierta medida sus historias corren paralelas puesto que hasta que no se fija un texto por medio de la escritura no son necesarias las bibliotecas¹, y con el surgimiento de éstas se hacen cada vez más copias de las distintas obras, y a partir de ahí nace la obligación de ofrecer textos fidedignos.

Todo esto no ocurre sino en el siglo de Pericles, ya que con anterioridad al 450 a.C. la edición de un texto literario era un hecho aislado y esporádico. Al parecer la edición y transmisión escrita de los textos se desarrolló en conexión con la tragedia y las enseñanzas de los sofistas.

Según Plutarco, Licurgo hizo publicar una ley en la que se ordenaba que se hicieran copias oficiales de las obras de los tres trágicos mayores con la finalidad de conservar los textos. Pero hasta la filología helenística las copias estaban sujetas a toda clase de corrupciones.

LA CRÍTICA TEXTUAL EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

La auténtica filología, y por tanto la raíz de la moderna crítica textual, se encuentra en la fundación de la biblioteca alejandrina y de su anexo, el *Serapeum*, por Ptolomeo I, en la que se reunieron y catalogaron las obras para, posteriormente, comenzar la tarea de revisión y fijación de los textos depurados.

¹ Para la historia de éstas, véase el libro de Hipólito Escolar Sobrino, *Historia de las bibliotecas* (Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1987).

En este primer período de la crítica textual sobresalen tres editores: Zenódoto, Aristófanes de Bizancio y Aristarco de Samotracia. Éstos, según parece, siguieron el procedimiento de utilizar varias copias y elegir entre sus lecturas para establecer el texto de un autor. Para ello desarrollaron una serie de signos críticos.

El primero en utilizarlos fue Zenódoto, que empleó el *óbelo* (—) para señalar, en la obra homérica, los versos apócrifos; sus sucesores lo utilizaron con el mismo valor, el cual podía indicar omisión completa, o bien un atétesis, es decir, denotaba una ligera sospecha.

De la edición de las tragedias de Esquilo hecha por Aristófanes de Bizancio, se ha podido deducir el modo de trabajo, que es el siguiente:

- 1º Reunió y clasificó los dramas.
- 2º Estableció un texto, en el que marcó con una X las particularidades de vocabulario y expresión, las formas contrarias al uso corriente y las figuras retóricas más destacadas.
- 3º Estableció la colometría de las partes líricas.
- 4º Utilizó en su edición la *parágrafos* y la *coronís*².
- 5º Cada tragedia ocuparía un rollo de papiro.

(MOROCHO GAYO 1979a, 15-16)

Aristófanes empleó una serie nueva de signos críticos para su edición de Homero: el *keraión* (T), la *antisigma* (⊃) y el *asterisco* (*)³. Asimismo fue el inventor de los signos de acentuación y puntuación.

El tercer gran filólogo alejandrino fue Aristarco de Samotracia (217-145 a.C.), que usó un procedimiento que en cierta medida sigue la crítica posterior:

- 1º Comprobación del estado de las variantes.
- 2º Empleo sistemático de los signos críticos.
- 3º Recurso a la conjetura, que no incorpora en el texto.

² El *parágrafos* colocado al principio de un párrafo establecía su separación del anterior, en cambio la *coronís* indicaba el fin de una obra.

³ El *keraión* se empleaba para marcar una serie de versos obelizados, con lo que se evitaba repetir el *óbelo*. La *antisigma* se utilizaba para llamar la atención sobre el empleo de tautologías y el *asterisco* indicaba pasajes que no tenían sentido o era incompleto. Una exposición detallada del valor y variantes de estos signos críticos se puede ver en Morocho Gayo 1979a, 21-23.

El principio de la escuela alejandrina era la analogía. En cambio la escuela de Pérgamo, con Crates de Malos (c. 200-c.140 a.C.) al frente, defendía el de la anomalía literaria y gramatical, el cual buscaba el sentido filológico y filosófico de los textos basándose en el uso del lenguaje hablado, es decir, era un método empírico frente al alejandrino que, por contra, era dogmático, pero esta escuela filológica tuvo escaso predicamento.

En la época romana, tanto republicana como imperial, tenemos abundantes noticias respecto al acto de la copia y difusión del libro manuscrito. Incluso conocemos el proceso de composición de una obra. Durante esta época se continuó el sistema helenístico para la edición de los textos, así Galeno, en la reedición de Hipócrates, recopiló varios manuscritos para establecer el texto. Según Galeno las cualidades que un editor debía poseer eran: tener familiaridad con el pensamiento y la lengua del autor, evitar correcciones innecesarias y recurrir constantemente a los manuscritos antiguos y a los comentarios.

Se ha debatido mucho el trabajo del gramático Valerio Probo (c. 20-c. 105 d.C.) que Suetonio describe en su *De grammaticis* como *emendare, distingere* y *adnotare*. Lo que sí parece cierto es que fue, según el *Anecdoton parisinum*, el último que utilizó los signos diacríticos establecidos por Aristarco, y que el primer filólogo romano en utilizarlos fue L. Elio Estilón.

LA CRÍTICA TEXTUAL EN BIZANCIO

La tarea básica de la filología bizantina, hasta la época de las cruzadas, fue la de la recopilación y selección. Las innovaciones que se produjeron no fueron de orden filológico, sino material; se pasó del *volumen* en papiro al *codex* de pergamino.

Aquí la filología toma unos nuevos derroteros, ya no se ocupa exclusivamente de los textos griegos, sino que amplía su campo, y esta amplitud se debe, como en muchas otras facetas de la cultura occidental, al cristianismo. La filología ahora se va a ocupar de la transmisión de los textos sagrados y de sus comentaristas, y así, un anónimo maestro del siglo X que recibió el encargo de preparar la edición de un texto patrístico nos ha legado, en una carta, su sistema de trabajo:

Elegí, principalmente, aquellas lecturas que no contradecían el sentido ni menoscababan el razonamiento, ni suprimían la fuerza de la argumentación, ni sostenían la opinión contraria al padre (citado por Morocho Gayo 1979b, 45).

LA CRÍTICA TEXTUAL EN LA EDAD MEDIA

Según Morocho Gayo (1980a, 3-4) los humanistas italianos, con Francesco Petrarca (1304-74) a la cabeza, son el lazo de unión entre el renacimiento bizantino y el europeo; aunque los primeros humanistas se dedicaron básicamente a la latinidad, sentaron las bases para el helenismo que cuajaría en toda la Europa renacentista.

Lo cierto es que mucho antes de los humanistas italianos se hizo una interesante labor filológica⁴. Un claro ejemplo se encuentra en el llamado códice Bembo de Terencio, copiado en el siglo IV o V y corregido por varias manos en diferentes épocas, de las que la más reciente es del siglo VII, y se compara con otro códice, el llamado Callopiá, del que toma algunas correcciones.

El crítico textual fundamental de la alta Edad Media fue Lupus de Ferrières (805-862), que en muchos aspectos se adelantó a los humanistas, por lo que algunos le consideran el primer humanista. Su mayor preocupación fue obtener textos correctos, y para ello los enmendaba, aunque no arbitrariamente, sino justificándolo con variantes tomadas de otros manuscritos, por lo que no dudaba en solicitarlos para compararlos y así establecer el texto auténtico (*ut ex utrisque veritas exculpatur*).

LA CRÍTICA TEXTUAL EN EL RENACIMIENTO

El modo de trabajo de los primeros humanistas (Francesco Petrarca, Coluccio Salutati, Poggio Bracciolini, Niccolò Niccoli, etc.) es difícil de describir ya que no siguieron un método uniforme, pero básicamente se puede resumir en los siguientes aspectos:

- 1º Búsqueda de manuscritos; cuanto más antiguos, mejor.
- 2º Búsqueda de lecturas auténticas en los códices recopilados.
- 3º Formulación de conjeturas.

La imprenta introdujo enormes cambios en la labor del crítico, pues se dedicaron, con gran prisa, a publicar *editiones principes* de los clásicos,

⁴ Para esta primera época es interesante el trabajo de Sesto Prete *Observations on the History of Textual Criticism in the Medieval and Renaissance Periods* (Collegeville, Minnesota: St. John's UP, 1969).

y para ello se basaron, principalmente, en *codices recentiores*. Entre los que se dedicaron con gran fervor a la producción de ediciones príncipes destaca Johannes Andreas de Buxis (1417-75), bibliotecario del Vaticano y obispo de Acei y Aleria en Córcega. Esto llevó a una diferenciación entre «ediciones comerciales» y «ediciones eruditas». Entre éstas destacan las preparadas por Angelo Poliziano (1454-95), quien utilizó una terminología muy difundida. Llamaba *vetustissimo codice* a todo aquel manuscrito antiguo escrito en capitales y anterior al siglo IX, y designaba como *novos codices* tanto a los *codices recentiores* como a las ediciones impresas. Fue el primero en utilizar la *eliminatio codicum descriptorum*, es decir, la eliminación de aquellos códices que son copia de otros conservados, operación que no se volverá a realizar hasta el siglo XIX con los discípulos de Lachmann.

El producto más importante de la crítica textual del siglo XVI es la publicación de los primeros tratados teóricos. En 1557 se publica *De arte sive ratione corrigendi antiquorum libros disputatio* de Francesco Robortello (1516-67), que definía su método de trabajo de la siguiente manera:

Devolver su primitiva claridad a los escritores antiguos [...] o por conjetura o ayudándose del estilo de los libros antiguos que fueron copiados a mano o impresos (citado por Kenney 1974, 30).

Otras obras de esta época son el *De ratione emendandi graecos auctores syntagma* (1566) de Wilhelm Canter (1542-75), que es un catálogo razonado de correcciones dispuestas en orden ascendente de complejidad, desde el mero cambio de una letra hasta palabras completas, pasando por sílabas. Su principio crítico era que el editor debía enmendar «en parte por conjeturas sutiles, en parte por la colación de los libros antiguos» (Kenney 1974, 37). *De arte critica; et praecipue de alterâ ejus parte emendatrice* (1597) de Gaspar Schoppe (1576-1649), cuya importancia está en el intento de definir precisa y explícitamente de qué trata la crítica textual, y delimitar sus objetivos y problemas. Según Kenney (1974, 39), la principal virtud del libro reside en que «en realidad es una súplica a favor del estudio cuidadoso del material que constituye la base del esfuerzo, los manuscritos mismos»⁵.

Kenney (1974, 25) resume el modo de operar de los críticos renacentistas en tres palabras: *emendare*, *corrigere* y *emaculare*. Morocho Gayo (1980a, 11) es más explícito al hacerlo del siguiente modo:

- 1º Correcciones basadas en los manuscritos.
- 2º Apoyo en el contexto, en el *usus scribendi* del autor.

⁵ A Kenney (1974, 37) le parece curioso que dos de los tres primeros ejemplos de obras técnicas sean productos juveniles, Canter tenía veintitrés años y Schoppe veintiuno cuando publicaron sus tratados.

- 3º Depuración de glosas e interpolaciones.
- 4º Formulación de nuevas conjeturas.

LA CRÍTICA TEXTUAL EN LA ÉPOCA PRECIENTÍFICA (ss. XVII y XVIII)

La Contrarreforma vino a abolir los estudios de crítica textual en todos los países católicos, esto hizo que los estudiosos, con el renacimiento de la labor cultural de las abadías benedictinas, desempolvaren los viejos diplomas y se creara la Diplomática y la Paleografía con la *De re diplomatica* (1681) de Jean Mabillon.

En los países reformistas, sobre todo en Holanda, continuaron los estudios clásicos y bíblicos, y así para Nicolaas Heinsius (1620-81), agente de compras de la biblioteca de la reina Cristina de Suecia, la colación e investigación de los manuscritos debía preceder a la constatación de corrupciones y por lo tanto a la formulación de conjeturas.

Un subproducto de esta época, y quizá de todas, son las colaciones para terceras personas, y así, en las bibliotecas de las universidades de Oxford, Cambridge y Leiden, hay numerosos libros con los márgenes repletos de lecturas procedentes de varios manuscritos. Esta práctica fue bastante común debido a la poca accesibilidad de las bibliotecas.

De todos los críticos de este período destaca Richard Bentley (1662-1742), a quien se le considera el padre de la conjetura moderna, pues para él el editor, antes de formular cualquier conjetura, debe averiguar por qué el copista trató de corregir el texto, y para ello ha de demostrar paleográficamente cómo se deturpó la lectura buena.

Durante este tiempo se da un gran avance en la crítica textual neotestamentaria, se formulan varios principios de uso hoy día como la *tabula genealogica* establecida por Johann Albrecht Bengel en 1734; el *usus scribendi* formulado por Johann Jacob Wettstein, aunque en su época ya era conocido y aplicado; Lucas de Brujas en 1734 explicitó la regla según la cual la *lectio germana* depende no del número de códices, sino de la cualidad de ellos.

Pero quizá lo mejor sean las *Reglas de la crítica textual* establecidas por Johann Jacob Griesbach en el *Praefatio* de su segunda edición del *Nuevo Testamento* publicada en 1796 y de las que las más interesantes dicen:

*La lectura más difícil y oscura debe anteponerse a aquella en la cual todo es tan evidente y claro que cualquier copista ha podido entenderlo fácilmente*⁶.

La lectura más breve, a no ser que la autoridad de los testimonios antiguos de peso la desautoricen totalmente, debe preferirse a la más prolíja.

La lectura más dura se preferirá a aquella con la cual el discurso fluye agradable y suavemente.

Debe preferirse aquella lectura que necesita un estudio profundo para esclarecer su sentido, en apariencia oculto, por lo que la creíamos errónea.

Estas reglas harán que la crítica textual se convierta en un arte difícil que requiere unos sólidos conocimientos de muy variada índole.

LA CRÍTICA TEXTUAL EN EL SIGLO XIX

Durante la primera mitad del siglo XIX se producirá una serie de avances que revolucionará totalmente la crítica textual. El principal es la clasificación genealógica de los manuscritos; ya hemos visto que en el siglo anterior hubo un relativo interés por las *tabula genealogica*, pero los primeros intentos de aplicar la estemmática a los textos clásicos son obra de Johann Caspar Orelli (1787-1849) y Johan Nicolai Madvig (1804-86), aunque el primero en dibujar un *stemma codicum* fue Karl Gottlob Zumpt en 1831. También se adopta la convención, creada por Friedrich Wilhelm Ritschl, de indicar los manuscritos reconstruidos con letras griegas, y en 1839 Madvig explicita el término *arquetipo* en su sentido técnico.

Pero lo más importante, y que supone una total ruptura con lo anterior, son los trabajos de Karl Lachmann (1793-1851), especialmente su edición del Nuevo Testamento (1831) y de *De natura rerum* de Lucrecio (1850),

⁶ Este principio fue establecido por Jean Le Clerc (1657-1736) en su *Ars critica* (1697), cuya ley V dice «si una de éstas es más oscura y las otras más claras, entonces, sin duda, se puede creer que la más oscura es la verdadera y las demás aclaraciones» (II 293, citado por Kenney 1974, 43). Recientemente Derek Pearsall («Editing Medieval Texts: Some Developments and some Problems», en Jerome J. McGann (ed.), *Textual Criticism and Literary Interpretation*. Chicago: U. Chicago P., 1985) ha señalado la posibilidad de que ese principio podría llevar a elegir la peor lectura: «el editor que acepta el principio de la *lectio difficilior*, y también el principio de economía asociado a la hipótesis de la generación de las variantes —esto es, aquel que acepta cualquier limitación en la operatividad del juicio subjetivo— se encontrará algunas veces obligado a adoptar lecturas “peores” sencillamente porque son más difíciles de explicar como errores de escriba dada la ubicuidad de editar las mejoras» (p. 95).

que darán origen a un método de investigación llamado lachmanniano, pero a su constitución contribuyeron todos los filólogos que le precedieron. Los cuatro puntos fundamentales, según los resume Timpanaro (1985, 77-78), son:

- 1) El rechazo de la *vulgata* y la necesidad de no recurrir de vez en cuando a los textos, sino utilizarlos como base de la edición.
- 2) La desconfianza en los códices de la época humanística.
- 3) La reconstrucción de la historia del texto y, en especial, la de las relaciones genealógicas que se dan entre los manuscritos que han llegado hasta nosotros.
- 4) La formulación de criterios que permitan determinar mecánicamente (sin recurrir al *iudicium*) cuál, entre las diferentes lecturas, es la que se remonta al arquetipo.

Lo que establece son la *recensio* y la *emendatio* como los principios básicos, en los que la *recensio* es la tarea previa a toda edición, y consiste en la localización y comparación o *collatio* de todos los testimonios, tanto directos como indirectos, su clasificación basada en el concepto del *error común* y el establecimiento del *stemma codicum* o árbol genealógico en el que se muestra la relación de unos testimonios con otros; la *emendatio* que es la corrección del texto, tanto de los errores paleográficos como de los pasajes deteriorados y el *originem detegere* que es la investigación del ejemplar examinado.

Este método ha dominado la edición de textos desde entonces, pero a finales del siglo XIX comenzaron a surgir críticas, pues se aplicó con toda rigidez a todo tipo de textos, tanto clásicos como medievales, y llevó a resultados, a veces, grotescos. Por lo general se presentaban bajo la forma de elegir, según presupuestos científicos, es decir, estemmáticos, el mejor manuscrito (*codex optimus*) y defender la autoridad de sus lecciones aun cuando el sentido común mostraba que no podían ser auténticas.

LA CRÍTICA TEXTUAL EN EL SIGLO XX

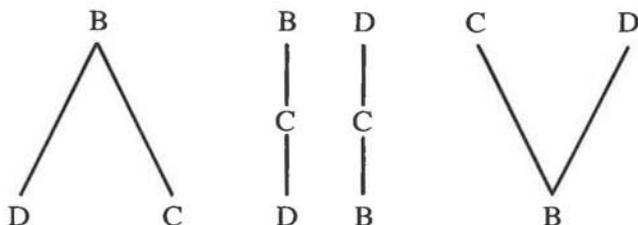
La crítica textual de esta centuria se ha caracterizado por la fuerte polémica que surgió de la mala aplicación del llamado método lachmanniano y por las múltiples explicaciones y reinterpretaciones de las mismas.

La crítica más fuerte vino de la mano de Joseph Bédier (1864-1938) en la introducción a su edición de *Lai de l'Ombre* (1913), en la que muestra el hecho curioso de que la aplicación del método a los textos medievales

daba como resultado estemmas bífidos o de dos ramas. Según Kenney (1974, 133) lo que hizo Bédier fue criticar «no el método en sí, sino la falta de precaución en su uso». Así que lo que Bédier venía a proponer era un papel mucho más modesto por parte del editor, por lo que recomendaba el uso de un único manuscrito y corregir los errores de copia, con lo que se volvía a la teoría del *codex optimus*:

hemos intentado colaborar lo menos posible con Jean Renart. Ofrecemos al lector exclusivamente el texto de un buen manuscrito, rehecho únicamente en algunos casos que aquí se citan (1913, xv).

Otro crítico que se opuso al método lachmanniano fue el benedictino dom Henry Quentin con su *Mémoire sur l'établissement du texte de la Vulgate* (Roma, 1922), en la que expuso un nuevo método que modificaba sustancialmente el de Lachmann. Uno de los nuevos conceptos que introdujo fue la sustitución de la noción de *error* o *falta* por la neutra de *variante*. El otro avance que se da es en el procedimiento que se emplea para establecer las relaciones entre los manuscritos por medio de la comparación de las variantes de una serie de pasajes seleccionados en grupos de tres según unos complejos cuadros y cálculos⁷, por medio de los cuales el editor podrá descubrir si un manuscrito es el intermediario entre los otros dos. Durante este proceso no se intenta, en ningún momento, identificar error alguno, las variantes son meras variantes. Este concepto de intermediario ofrece tres posibilidades básicas de que el intermediario sea: a) el arquetipo del que derivan los otros dos manuscritos; b) que sea descendiente de uno y el antecedente de otro, o c) el descendiente, por contaminación, de los otros dos. Esquemáticamente sería:



⁷ Explicaciones y críticas de este método se pueden ver, entre otros, en E. K. Rand, «Dom Quentin's Memoir on the Text of the Vulgate» (*Harvard Theological Review*, 17 (1924), 197-264), y J. Burke Severs, «Quentin's Theory of Textual Criticism» (*English Institute Annual*, 1941, pp. 65-93).

Quentin probó este sistema con textos románicos medievales, y para ello eligió el *Lai de l'Ombre* y llegó a un nuevo estemma totalmente diferente de los propuestos por Bédier, quien no lo pudo clasificar satisfactoriamente, según Quentin, debido al concepto circular del error común.

Bédier, en «La Tradition manuscrite du *Lai de l'Ombre*: réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes» (*Romania*, 54 (1928), 161-96 y 321-56), dio su respuesta a Quentin, y para ello se reafirmó y desarrolló su crítica del método lachmanniano, cuyo mayor defecto era el predominio de los estemmas bífidos, y que los varios estemmas posibles del *Lai de l'Ombre* demostraban que los textos creados por la selección de variantes eran meramente hipotéticos.

A partir de esta polémica surgió, y en cierta medida continúa, una serie de artículos que giran entorno al debate Bédier-Quentin. Por lo general las propuestas de Bédier han tenido una mayor aceptación, aunque han servido para tildar de perezosos a aquellos editores que las siguen ya que evitan todo el trabajo que supone una correcta *collatio*, mientras que las de Quentin han sido rechazadas con unanimidad, o cuando menos han tenido peor acogida⁸.

Una relativa resurrección del sistema genealógico o estemmático surgió con el librito de Paul Maas, *Textkritik* (Leipzig, 1927) que dio lugar a la monumental obra de Giorgio Pascuali *Storia della tradizione e critica del testo* (Florencia, 1934) y que han servido para la creación de la llamada *nuova filologia*, de amplísima aceptación entre los editores italianos, y que ha influido enormemente en el sistema editorial español. Para esta filosofía editorial, normalmente conocida como *neolachmanniana*, la idea principal sigue siendo la importancia de la clasificación de los manuscritos y el intento de reconstruir el texto hasta llegar al que compuso el autor, pero en el que la novedad reside en la «*emendatio* estructural» (Macrí 1965, 15). Lo que no explican es qué es lo que quieren decir con «*emendatio* estructural», a pesar de que Macrí trata de ejemplificarlo, con respecto a la edición de Chiarini del *Libro de Buen Amor*, al decir que la opción «depende a menudo de una idea central de métrica regular (por "cuento rimado") en el mester juanruiciano o de un grado muy notable de cultura franco-occitánica en el autor» (ibíd.).

⁸ Ha habido una cierta revalorización de las teorías de Quentin a principios de los años 70 debido a su posible aplicación a los ordenadores. Puede verse en los trabajos de G. P. Zari, «Algorithms, *stemma* *codicum*, and the Theories of Dom H. Quentin» (*The Computer and Literary Studies*, eds. A. J. Aitken, R. W. Bailey y N. Hamilton-Smith. Edinburgo: UP, 1973, pp. 225-38), y «A Computer Model for Textual Criticism» (*The Computer in Literary and Linguistic Studies*, eds. Alan Jones y R. F. Churchhouse. Cardiff: U. of Wales P., 1976, pp. 133-55). Una exposición simplificada se puede ver en Susan Hockey «Textual Criticism», en su *A Guide to Computer Applications in the Humanities* (Londres: Duckworth, 1980), pp. 156-60.

El libro medieval

Intentar aprender cómo se ha de hacer una edición de un texto medieval, y no dar un repaso, aunque sea somero, de las materias escritorias que se emplearon, cómo era el libro desde la época clásica y cómo fue evolucionando, es dejar fuera una de las partes más curiosas de la edición de textos, aunque forme una ciencia auxiliar aparte llamada *codicología*¹.

MATERIAS ESCRITORIAS

PAPIRO

Durante varios milenios la materia escritoria por antonomasia fueron unas hojas fabricadas a partir de los filamentos de una planta, la *Cyperus papyrus*. En latín se llamaba *papyrus*, palabra de la que deriva la actual *papel* (fr. *papier*, ing. *paper*, etc.). Este soporte fue usual entre egipcios, griegos y romanos, llegando su uso hasta el siglo XI de nuestra era.

Plinio el Viejo, en su *Historia natural* (XIII, xxi-xxiii), nos ha legado una

¹ La mayoría de los investigadores que se dedican casi con exclusividad a las llamadas tradicionalmente, desde el punto de vista de la Historia, *ciencias auxiliares* (paleografía, codicología, numismática, etc.), no comparten la idea de la auxiliaridad, ya que hay un cierto componente de minusvaloración. Aunque podamos estar de acuerdo con ellos en que no son ciencias auxiliares, e incluso defendamos su total independencia, no nos queda más remedio que considerarlas como tales ya que el objetivo del crítico textual no es el manuscrito por sí y en sí, sino en cuanto vehículo o soporte de una obra y por lo tanto sólo hará uso de la codicología en la medida que pueda ayudarle a aclarar puntos dudosos en la edición de un texto transmitido por medio de un manuscrito.

detallada descripción del modo de fabricar el papiro, pero a la luz de la moderna egiptología no parece ser acertada. De cualquier manera el sistema era algo similar a éste: del tallo de la *Cyperus papyrus*, de sección triangular y de unos cinco a seis metros de largo, se extraían unos filamentos pegajosos que se disponían sobre una tabla en dos series, primeramente una vertical (*scheda*) y encima de ella otra horizontal, se prensaban y dejaban secar al sol. Una vez secos se pulimentaban con piedra pómez, conchas e incluso marfil y se untaban con aceite de cedro, lo que le daba un color amarillento brillante a la vez que lo protegía de los insectos. Las hojas (*plagulae*) así obtenidas se cortaban a un mismo tamaño, que oscilaba entre 22 y 33 cm. de alto por 12 a 33 cm. de ancho, sin que hubiese una relación entre la anchura y la altura, y se unían unas a otras por su lado más ancho montando la hoja de la izquierda sobre la nueva hasta un máximo de veinte *plagulae*. Una vez concluido este largo proceso, se hacía un rollo (*charta*, que en español ha dado «carta», «cartel», y en italiano es la palabra para «papel») apto para su comercialización (véase fig. 1).

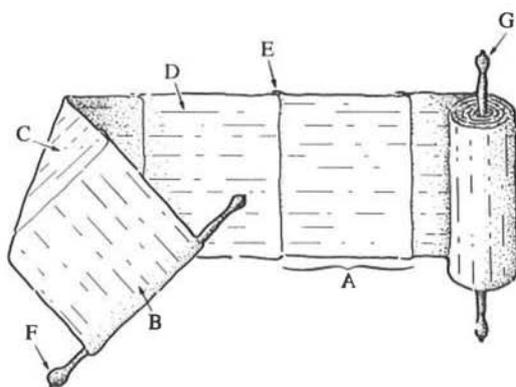


FIG 1.—Rollo de papiro. A. Plagulae. B. Protocollo. C. Fibras verticales. D. Fibras horizontales. E. Junta. F y G. Umbilicus.

PERGAMINO

Durante cerca de tres milenios los egipcios tuvieron el monopolio de la fabricación y venta del papiro. Según cuenta Plinio el Viejo (XIII, xxi), cuando se fundó la biblioteca de Pérgamo, ésta necesitó grandes cantidades de papiro para copiar las obras que se quería poseer, pero el rey Ptolomeo Filadelfo se negó a seguir suministrando a Pérgamo más papiro por miedo a que esta biblioteca pudiera oscurecer la de Alejandría, por lo que los cuidadores del *Serepeum* tuvieron que buscar otro soporte sobre el que escri-

bir. Ésta es la leyenda, la verdad es que la primera mención del pergamino se remonta a la IV dinastía (h. 2700-2500 a.C.).

La fabricación del pergamino variaba según las zonas y la época, pero había unas manipulaciones básicas idénticas en cualquier caso. La piel de animal, normalmente de oveja, cordero, cabra o ternera, se sumergía durante algunos días en un baño de cal, después se ponía a secar en un bastidor que lo mantenía estirado y mientras tanto se afeitaba y limpiaba de todas las impurezas y se reparaban, con puntos de sutura, los cortes que pudiera haber en la piel. Posteriormente se pulía con piedra pómez y se cortaba al tamaño deseado.

La calidad del pergamino dependía del tipo y edad del animal empleado. El más apreciado, durante la Edad Media, era el de la piel de terneras no nacidas que se utilizaba para obras de gran lujo (en español se suele llamar a este tipo *vitela*). Su valor dependía de los sitios donde se fabricaba, así los pergaminos de mayor precio eran los procedentes de España e Italia debido a su finura y blancura, pues los nórdicos eran más gruesos y oscuros.

El éxito del pergamino se debió a que, por su mayor resistencia a la humedad, se adaptaba mejor para la conservación de obras literarias, se podía escribir por ambas caras y hacer correcciones sin debilitarlo, cualidades totalmente ausentes en el papiro, aunque éste durante bastante tiempo, a lo largo de la Edad Media, siguió siendo la materia escritoria obligatoria para ciertos documentos, sobre todo en la curia romana, que lo utilizó hasta el siglo XI.

PALIMPSESTO

El pergamino admitía no sólo la corrección de los textos, sino también el borrado, por medio de raspados, de todo lo escrito y recuperarlo para escribir de nuevo (*scriptio superior* o *scriptio recentior*). Estas hojas, incluso manuscritos enteros, reciben el nombre de *palimpsestos* o *codices rescripti*². Gracias a ellos ha sido posible recuperar multitud de obras perdidas porque el borrado no era perfecto y se ha podido leer lo que se escribió antes (*scriptio inferior* o *scriptio antiquior*). Hasta no hace mucho la lectura de los palimpsestos los ha puesto en peligro debido a los reactivos químicos

² Según Ruiz (1988, 51) *palimpsesto* quiere decir borrado, pero no todos los pergaminos borrados fueron reescritos, de ahí que surgiera el término *codice rescripti*, que alude al material borrado y vuelto a escribir.

utilizados para hacer visible lo raspado; en la actualidad se utilizan aparatos que permiten leer con facilidad el texto sin dañarlo.

PAPEL

Inventado por los chinos a principios del siglo II d.C., fue traído a Occidente por los árabes y pronto sustituyó al pergamino. Éste era un soporte excesivamente caro puesto que un manuscrito algo extenso podía necesitar un gran número de pieles. Los primeros molinos europeos de los que hay noticias se instalaron en España a principios del siglo XII, aunque se sospecha que existían desde, al menos, dos siglos antes. De aquí se extendió por toda Europa occidental hasta que en el siglo XV fue casi con exclusividad la única materia escriptoria.

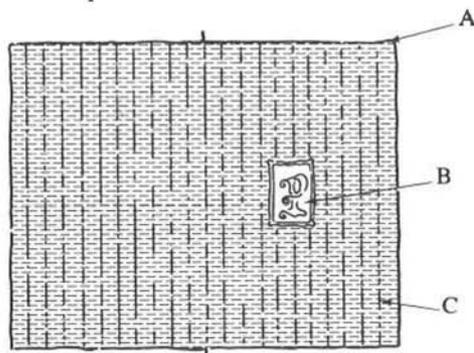


FIG 2.—A. Puntizón. B. Filigrana. C. Corondel.

La fabricación ha ido cambiando a lo largo del tiempo. Durante el período que nos interesa el procedimiento venía a ser el siguiente: a partir de trapos viejos, de cáñamo, algodón y lino triturados se obtenía una pasta líquida y homogénea que se vertía, a una temperatura determinada, en unas tinajas en las que después se introducía la *forma*, bastidor de madera con una tela de hilos de latón de los cuales los horizontales estaban separados, más o menos, un milímetro (*corondeles*) y los verticales (*puntizones*) varios centímetros. Esta *forma* retenía la pasta y dejaba escurrir el agua; después se sacudía para que la pasta se repartiera uniformemente. Cuando comenzaba a secarse se retiraba de la forma y se ponía sobre un fieltro para que éste absorbiera el agua. Las hojas con sus correspondientes fieltros se apilaban y se prensaban para eliminar totalmente el líquido, este paso se solía repetir varias veces; eliminados todos los restos de agua, se ponían a secar las hojas y, una vez secas, se les daba una mano de cola para que la superficie quedase lisa, pues de otra manera embebía las tintas. Por último, se procedía al *satinado* y *alisado* por medio del pedernal.

Los *corondeles* y *puntizones* de la *forma* son visibles en el papel al trasluz (véase fig. 2); el papel que presenta dicha marca se llama *verjurado*. Además de estas marcas, los distintos papeleros añadieron otras, a partir de 1280 más o menos, que también se trazan por medio de alambres y se ven al trasluz, son las llamadas *filigranas* o *marcas de agua*³ (véase figs. 2 y 3). Eran el medio de distinguir un molino de otro, y a nosotros nos sirven para determinar el posible origen y fecha de un escrito⁴. Posteriormente, en Italia, se añadió una segunda filigrana, la *contramarca*, que consiste, por lo general, en letras que se colocaban en el extremo opuesto del pliego.

INSTRUMENTOS Y TINTAS

A pesar de su poco interés para nuestro propósito, hay que dedicar unos breves párrafos a los instrumentos de escribir y a las tintas.

INSTRUMENTOS

El *stilus* era el instrumento con que se escribía sobre las tablillas encedradas (cfr. *infra*). Hecho de los más variados materiales (hueso, bronce, hierro, plata, etc.), era puntiagudo en uno de sus extremos, con el que se incidía sobre la cera y se trazaban los caracteres, y en el opuesto era plano y servía para borrar lo escrito.

Más importancia para nuestro cometido tienen los instrumentos utilizados para escribir con tinta. Desde la antigüedad, y durante bastante tiempo en la Edad Media, se escribió con el *cálamo* (*calamus*), trozo de caña con la punta tallada en la que se hacía un corte por la parte media (*crena*) con la ayuda de un cortaplumas. Cuando se embotaba se pulía con piedra pómez (*pumix*) o de afilar (*cos*). Ocasionalmente, e imitando al cálamo, se hicieron plumas metálicas. Hacia los siglos VI o VII el cálamo fue reem-

³ Es de gran interés el libro de Charles M. Briquet, *Les Filigranes: dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusque' en 1600* (Ginebra, 1907; reimpressa con material adicional por Alan Stevenson y J. S. G. Simmons, Amsterdam: Paper Publications Society, Labarre Foundation, 1968). Para el ámbito español es muy útil la serie de artículos de Germán Orduna «Registro de filigranas de papel en códices españoles», *Incipit*, 1 (1981), 25-30; 2 (1982), 55-59; 5 (1985), 5-10; 7 (1987), 1-7; para Cataluña, véase Oriol Valls i Subirá, *Paper and Watermarks in Catalonia* (Hilversum: The Paper Publication Society, 1970).

⁴ Véase J. Irgoin, «La Datation par les filigranes du papier», *Codicologica*, 5 (1980), 9-36.

plazado por las plumas de ave (*penna*) —las más corrientes eran las de ganso— que requerían las mismas manipulaciones que el cálamo.

Además de los cálamos y plumas, los escribas hicieron uso de otros varios instrumentos. Para borrar en el papiro, que no admitía el raspado, se utilizaba una esponja (*spongia deletilis*) y para el pergamino el cuchillo o raspador (*rasorium, novacula, culter*). Con un (*punctorium*) se hacían unos pequeños agujeros útiles para trazar las líneas y columnas, que se podían marcar con él mismo (punta seca) o con lápiz de plomo (*stilum plumbeum*), se guiaban con una regla (*canon, norma, regula* o *linearium*) y, para que la distancia fuera siempre constante, utilizaban un compás (*circinus*). Con el *praeductale*, que se sujetaba con la mano izquierda, se sostenía la hoja y se señalaba la línea en que se iba a escribir, en algunas ocasiones poseía un extremo cortante y se empleaba para afilar el cálamo o la pluma, y raspar el pergamino. También tenían una cajita con *creta* para restaurar el pergamino después de haberlo raspado. Todo ello lo solían llevar en unos estuches que recibían distintos nombres dependiendo de su naturaleza (*stiliarium, graphiarium, theca libraria, calamarium*).

TINTAS

Tanto para el papiro como para el pergamino y posteriormente el papel, se usaron tintas negra (*encaustum* o *incaustum* que son el origen del francés *encre*, del inglés *ink*, y del italiano *inchiostro* ‘tinta’), pero de composición distinta. Para el papiro se empleó una tinta a base de negro de humo mezclado con goma⁵; esta mezcla se secaba al sol y para escribir se diluía con un poco de agua. En cambio, para escribir sobre pergamino y papel se utilizaron tintas de base metálica⁶.

Los escribas no sólo utilizaron tinta negra, sino de muchos otros colores. El rojo, fabricado a base de púrpura, cinabrio, minio, carmín, sinopia (tierra de color ocre-rojo), se usaba generalmente para iniciales y títulos, los que ha dado *rubricar* y *rúbrica* (derivado de *ruber* ‘rojo’). También se utilizaron tintas azules y verdes, aunque su empleo se limitó, primordialmente, a las rúbricas y decoraciones como nos muestran los manuscritos

⁵ Vitrubio en *De architectura* describe cómo se obtenía el negro de humo para tintas; y Dioscórides en su *Materia médica* da la proporción de 75 partes de negro de humo y 25 de goma para la fabricación de la tinta.

⁶ Diversas obras de diferentes lugares y épocas nos han legado varias recetas para su fabricación. En casi todas ellas los componentes básicos son la nuez de agalla, el vitriolo y la goma.

alfonsíes. Debido a que en algunos casos los pergaminos se teñían de púrpura, sobre todo e Bizancio, se escribía en ellos con oro (*krysographía*) y plata. El oro, por su parte, se utilizó más asiduamente en las iniciales decoradas.

LA FORMA DEL LIBRO

ROLLO

El libro escrito sobre papiro tenía forma de rollo (*volumen*) formado por un número variable de hojas de papiro (*plagulae*) que admitían dos columnas (*paginae*), que se escribían por una sola cara, aquélla en que las fibras estaban dispuestas horizontalmente (*recto*), aunque ocasionalmente algún rollo estuvo escrito por ambas caras y recibe el nombre de *opistógrafo*. La primera columna del rollo se llamaba *protocollo* y la última *extacollo*. La longitud de cada una de ellas era variable, pero cada línea (*stichoi*) venía a tener entre 34 y 38 letras, lo cual servía para establecer los honorarios del copista, ya que se contaba el número total de líneas (*stichometría*) que formaban el *volumen*. Las hojas se enrollaban, aunque no siempre, alrededor de una varilla (*umbilicus*) cuyos extremos se adornaban con unas borlas (*cornua*) de las que pendía una etiqueta identificadora (*titulus* o *index*); se mantenía cerrado por medio de unas correas (*lora*) y se guardaba en bolsas de cuero (*toga*) o cajas, de madera o arcilla (*scrinia* y *capsae*) (véase fig. 1).

La disposición del libro en rollo dio lugar a las expresiones *plicare* (enrollar) y *explicare* (desenrollar), y de ésta surgió el término *explicit* que indica el final del manuscrito, independientemente de la materia sobre la que esté escrito, aunque también puede servir para indicar el final de una parte extensa de una misma obra, sobre todo cuando se halla dividida en libros o tratados.

CÓDICE

El uso del pergamino como materia escritoria facilitó otra disposición para el libro ya que se podía doblar. El papiro apenas si permitía un único doblez debido a su fragilidad.

La nueva disposición del libro, en la forma que hoy lo conocemos, recibió el nombre de *codex* 'códice'⁷. Sus orígenes se encuentran en las tablillas enceradas que los romanos usaron no sólo para documentos oficiales, sino también como borradores, libretas de notas, cuadernos de estudiantes, etc. Éstas eran piezas de madera o marfil con un fino reborde realzado, como si de un marco se tratara, que se rellenaba de cera coloreada. Las tablillas se unían lateralmente entre sí por medio de correas o anillos metálicos, con lo que se podían cerrar y asegurar con otra correa o con sellos, de este modo el contenido quedaba oculto ya que sólo admitían la escritura las caras interiores. En el caso de los polípticos —el más complejo que se conoce es de diez tablillas— las tablillas interiores recibían la escritura por ambas caras.

El éxito del códice sobre el rollo se debió en gran medida al cristianismo y a las mayores ventajas que presentaba el códice de pergamino. Ya en el siglo I se producían libros en el formato de códice, por lo general piezas de regalo o libros para viajes. Marcial mostraba su sorpresa ante las ridículas dimensiones en las que se podía tener una copia de la *Ilíada* (en papiro podía ocupar un rollo de unos 90 metros), aunque durante algún tiempo se escribieron textos sobre pergamino en forma de rollos. Según algunos investigadores los primeros cristianos prefirieron el códice al rollo para los textos sagrados porque de esta manera los diferenciaban de los judaicos y paganos, ya que éstos los escribían en rollos. A partir del siglo IV la forma de códice se extendió a los textos no cristianos.

LA CONFECCIÓN DEL LIBRO Y SU ESTRUCTURA

Durante la Edad Media la producción de libros fue tarea casi exclusiva de los monjes, quienes en los diversos monasterios tenían una habitación especial (*scriptorium*) para este menester⁸. Esta especie de monopolio se debía a que la mayor demanda de libros se daba entre ellos mismos y también porque por lo general eran los únicos que conocían el arte de la escritura.

Tanto los códices escritos sobre pergamino como sobre papel requerían una preparación previa por parte del escriba, que no se limitaba a co-

⁷ Es muy valioso el breve pero importante libro de C. H. Roberts y T. C. Skeat, *The Birth of the Codex* (Londres: British Academy, 1987), el cual comenzó como un artículo publicado en *Proceedings of the British Academy*, 40 (1954), 169-204.

⁸ Es interesante la lectura del folleto de Zacarías García Villada, *La vida en los escriptorios españoles medievales* (Madrid, 1926).

piar el texto, sino que tenía que ver, con gran cuidado, la disposición de la hoja⁹.

PLEGADO

Lo primero que se hacía en el *scriptorium* era determinar el tamaño total del libro, una vez que se había decidido se tenía que doblar y cortar el soporte sobre el que se iba a escribir. Un *pliego*¹⁰ doblado una sola vez daba el *folio*, dos veces el *cuarto*, tres veces el *octavo* y cuatro veces el *dieciseisavo*, aunque lo normal ha sido siempre el *folio* y el *cuarto*. Con los sucesivos dobleces cuando se trataba de papel la posición de la filigrana cambiaba, de manera que cuanto más pequeño sea el libro más difícil es reconstruirlas (véase fig. 3).

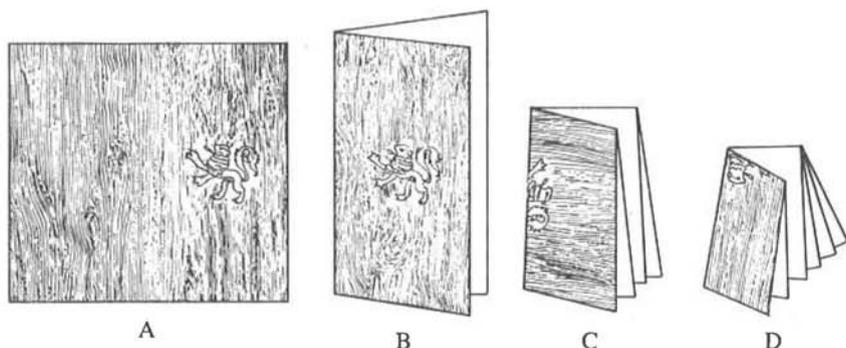


FIG 3.—A. *Pliego*. B. *Folio*. C. *Cuarto*. D. *Octavo*.

CUADERNOS

Una vez cortadas al tamaño deseado, las hojas se agrupaban en cuadernos¹¹ de cuatro o cinco pliegos, con lo que cada uno de ellos tenía ocho o diez folios que recibían un nombre especial, dependiendo del número de pliegos: *binión* (dos pliegos, cuatro folios); *ternión* (tres pliegos, seis

⁹ El fol. 1r del MS Patr. 5 de la Staatsbibliothek Bamberg (Alemania) presenta diez medallones en los que se muestran las diversas fases por las que debía pasar un libro antes de estar finalizado.

¹⁰ Algunos autores, sobre todo los que tratan la codicología clásica, es decir, los textos griegos y latinos, hablan de *bifolio*, y los hay que utilizan el término *pliego* para referirse al *cuaderno* (véase más abajo).

¹¹ La mayoría de los autores con influencia italiana hablan de *fascículo*. Llegan a justificar el uso de este término frente al más extendido en español de *cuaderno* (francés, *cahier*; in-

folios), *cuaternión* (cuatro pliegos, ocho folios), etc. (véase fig. 4). Lo normal es que, cuando se trata de manuscritos escritos sobre pergamino, los cuadernos consten de cuatro pliegos, sobre papel el número de pliegos aumenta, llegando a ser, en el siglo XV, de doce folios. En esta disposición básica puede haber alteraciones debido a la pérdida de folios.

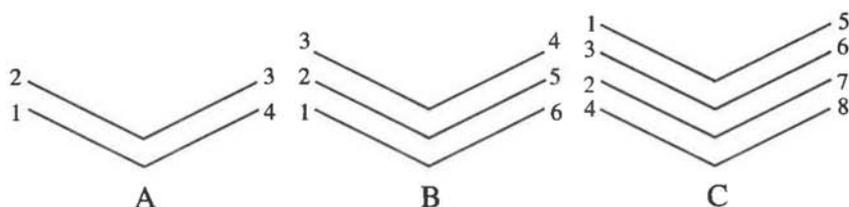


FIG 4.—A. Binión. B. Ternión. C. Cuaternión.

En los cuadernos de pergamino se tenía la precaución de que las caras de las pieles coincidieran, es decir, que dos folios enfrentados, vuelto y recto,

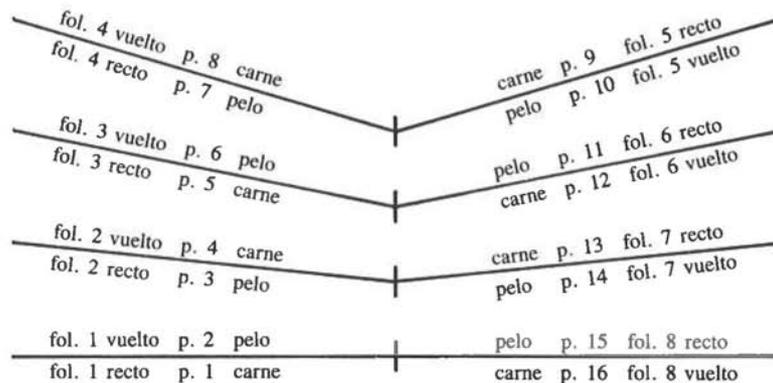


FIG 5.—Disposición de los pliegos en un cuaderno.

glés, *quire*), ya que «resulta equívoco desde un punto de vista etimológico, y se presta a confusión» (Ruiz 1988, 120-21). E incluso prefieren el término *pliego*: «La agrupación de dos o más bifolios constituyen el fascículo, pliego o cuaderno» (Ruiz 1988, 120). En español se usa cuaderno desde antes de la época de Berceo, quien en *La vida de Santo Domingo de Silos* (751 bc) dice:

ca fallestçio el libro en qui lo aprendia:
perdióse un quaderno, mas non por culpa mia.

fuesen de la misma calidad, o del lado de la carne o del lado del pelo (véase fig. 5). A esto se le ha llamado la regla de Gregory¹².

PECIA

Una forma curiosa de producción del libro medieval fue la *pecia*. Ésta consiste en un cuaderno de un *exemplar* aprobado por la universidad y que, depositado en la tienda de un *stationarius*, se alquilaba a escribas profesionales o estudiantes que deseaban hacer una copia del texto¹³. Las *Siete partidas* de Alfonso X regulan el cargo de *estacionario* y las condiciones en que se ha de encontrar cada copia:

Estacionarios ha meester que haya en cada estudio general para seer cumplido, et que tenga en sus estaciones libros buenos, et legibles et verdaderos de texto et de glosa que los loguen los escolares para exemplarios, para facer por ellos libros de nuevo o para emendar los que tovieren escritos: et tal tienda o estacion como esta non la debe ninguno tener sin otorgamiento del rector del estudio; et el rector ante que le de licencia para esto debe facer examinar primeramente los libros daquel que quier tener la estacion para saber si son buenos, et legibles et verdaderos: et al que fallase que non tenie atales libros non le debe consentir que sea estacionario nin los logue a los escolares, a menos que non seer bien emendados primeramente. Otrosi debe apreciar el rector con consejo de los del estudio quanto debe rescibir el estacionario por cada quaderno que prestare a los escolares para escrebir o para emendar sus libros: et debe otrosi rescibir buenos fiadores del que guardara bien et lealmente todos los libros que a el fueren dados para vender, et que non fara engaño (II, xxxi, 11).

Dentro del ámbito anglosajón, menos dado a las influencias italianizantes, se está utilizando el término *fascicle* 'fascículo' como sinónimo de *booklet*, el cual podríamos traducir como 'folleto'. Según Ralph Hanna III, se podría describir como un «grupo de hojas que por lo menos constituyen un cuaderno, pero lo más corriente es que sean varios, y que presentan un grupo de textos autónomos. Así pues, debido a su extensión forman una unidad intermedia entre el cuaderno y el códice» (1986, 100-01). Se empezó a usar esta nueva unidad codicológica a partir del artículo de P. R. Robinson «Self-Contained Unit in Composite Manuscripts of the Anglo-Saxon Period», *Anglo-Saxon England*, 7 (1978), 231-38, pero sobre todo desde un trabajo posterior titulado «The "Booklet": A Self-Contained Unit in Composite Manuscripts», *Codicologica*, 3 (1980), 46-69. Por lo tanto no es recomendable, a parte de por motivos de tradición, usar el término *fasciculo* para designar el *cuaderno*.

¹² G. R. Gregory, «Les Cahiers des manuscrits grecs», *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (1885), 264-65.

¹³ Hay numerosas monografías dedicadas a este sistema de producción libraria: J. Destrez, *La Pecia dans les manuscrits universitaires du XIII^e et du XIV^e siècle* (París, 1935), y recientemente L. J. Bataillon (ed.), *La Production du livre universitaire au moyen âge* (París: CNRS, 1988), en el que destaca el artículo de Leonard E. Boyle «Peciae, apopeciae, epipeciae» (pp. 39-40), en el que propone hacer una distinción dentro de la producción por medio de la *pecia*, siendo ésta los cuadernos del *exemplar*; la *apopecia* los manuscritos copiados a partir de las *peciae* y la *epipecia* sería el modelo sobre el que se establecieron las *peciae*.

Aunque según algunos investigadores (Ruiz 1988, 287-88) en Castilla esto no pasó de la letra, pues lo único que se trataba era de imponer un uso ultrapirenaico. Para esta afirmación se basa en que no se ha encontrado ningún *exemplar* de origen hispánico. Lo curioso es que las disposiciones legales más antiguas sobre este sistema se encuentran en las Constituciones concedidas por Alfonso X a la Universidad de Salamanca el 8 de mayo de 1254, y que dicen:

Otrosí mando e tengo por bien que aya un estacionario, e yo que le dé cient maravedís cada anno, e el que tenga todos los exenprarios buenos e correchos ¹⁴.

PERFORACIÓN Y RAYADO ¹⁵

Formados los cuadernos, cada folio tenía que ser maquetado (imposición) con gran precisión. Para ello, y aún es visible en la mayoría de los manuscritos, se dibujaban unas rayas para marcar los márgenes, líneas, espacios para iniciales, dibujos y cualquier otro elemento que fuese a formar parte del folio. Lo primero que se hacía entonces era unos pequeños agujeros con el *punctorium*, aunque también se podían hacer con otros elementos como el cortaplumas, el compás, etc. Pocos son los manuscritos en los que se puede ver ya que se solían marcar las partes externas de las hojas y desaparecían al ser cortadas en el momento de la encuadernación ¹⁶. Hechos estos agujeros se trazaban las rayas ¹⁷, que bien podían ser con punta seca, lo cual dejaba surcos, poco profundos, en una cara y resaltes en la otra, o con lápiz de plomo, procedimiento que se empezó a utilizar hacia el siglo XII —excepto en Italia, en donde se siguió con la punta seca hasta el Renacimiento— y dejaba una línea parda o gris; se utilizaron otros métodos como dibujarla con tinta —de color rojo, violeta o naranja— sobre todo a partir del siglo XV, doblar el papel e incluso sólo delimitar las columnas. Los dos últimos sistemas se solían emplear en los manuscritos modestos, en los que intervenían pocos o ningún elemento decorativo ¹⁸.

¹⁴ Citado por Agustín Millares Carlo en su reseña (*Anales de la Universidad de Madrid*, 4 (1935), 266) al libro de J. Destrez, citado en la nota anterior.

¹⁵ Otros nombres para esto son *picado* y *pautado*.

¹⁶ Leslie Webber Jones, «Pricking Manuscripts: The Instruments and their Significance», *Speculum*, 21 (1946), 389-403, ha establecido una tipología de estas perforaciones.

¹⁷ Julien Leroy, *Les Types de réglure des manuscrits grecs* (París: CNRS, 1976), hace una clasificación detallada del rayado o pautado de 3.000 manuscritos.

¹⁸ Hay diversos estudios sobre el tema, como el de Albert Delorez, *Codicologie des manuscrits en écriture humanistique sur parchemin* (Turnhout: Brepols, 1984).

SIGNATURAS Y RECLAMOS

La signatura es una clave indicadora de la secuencia de los folios que constituyen un cuaderno, por lo general se utiliza una letra para el cuaderno (a, b, c, ...) y un número, normalmente romano, para cada pliego (véase fig. 6). Esta precaución se tomaba para que después el encuadernador supiera cuál era el orden de los diversos cuadernos; también porque muchas veces dentro de un mismo *scriptorium* cada amanuense copiaba un cuaderno, con lo que se aceleraba el proceso de copia de una obra, y por tanto la producción de libros.

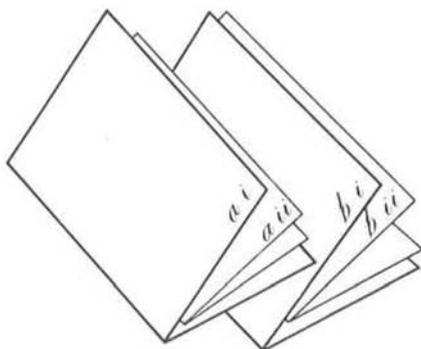


FIG 6.—Cuadernos con signaturas.

Otro sistema para marcar el orden de los cuadernos fue por medio de los *reclamos*. Éstos consisten en copiar, en el ángulo inferior derecho del último folio de cada cuaderno, la primera palabra del siguiente, en algunas ocasiones tan solo la primera sílaba, a veces más. Shailor (1989, 53) afirma que este sistema se originó en la España del siglo X. Según Ruiz (1988, 164) parece ser una innovación castellana el que se escribieran verticalmente cerca del dobléz, el ejemplo aducido se encuentra en el MS 1187 de la BNM que contiene *La gran conquista de Ultramar*, copia, según el *BOOST*, de 1295¹⁹.

En muchos casos han desaparecido debido a la acción de los encuadernadores, que los han guillotinado, o incluso de los escribas que los han borrado para poder añadir glosas (BRML, MS 138).

¹⁹ Malachi Beit-Arié en su *Hebrew Codicology* (París: CNRS, 1976) dice que hay un reclamo vertical en un MS hebreo fechado en 1309 (Bodleian Library, Oxford, Opp. 342, fol. 48v), aunque no aclara dónde se realizó.

FOLIACIÓN Y PAGINACIÓN

La foliación y paginación de los manuscritos no se hizo nunca con el sentido actual de conocer el orden de los distintos folios, para ello ya estaban las signaturas y reclamos, aunque posteriormente sirvió para ello. Inicialmente se utilizó para poder localizar más fácilmente los diversos pasajes. La foliación consiste en asignar un número a cada uno de los folios que componen un manuscrito, lo normal es que se encuentre en el recto del folio, aunque no es difícil que se halle en el verso (BNP, MS espagnol 292; *Cancionero de Oñate-Castañeda*, Harvard University (Houghton), fMS Span 97). Lo que sí es verdaderamente raro es la paginación, es decir, que a cada lado del folio se le asigne un número correlativo, tal y como aparece en el libro actual, esto se hizo común a partir del siglo XV y se extendió desde las islas británicas.

COLOFÓN

El último elemento estructural del códice al que hemos de prestar atención es el colofón²⁰. Es un breve escrito en el que el amanuense da cuenta de una serie de detalles relativos a su labor: su nombre, quién ordenó la copia y la pagó, título de la obra, autor, cuándo se terminó la obra, cuándo se concluyó la copia y alusiones varias relativas al proceso de la copia²¹. No en todos los casos aparecen todos estos detalles, y en muchas ocasiones más que ayudar a los investigadores los enredan debido a que están en un estado lamentable o son de interpretación complicada, como en el caso del *Poema de mío Çid*, cuyo colofón dice:

Quien eſcriuio eſte libro del Dios parayſo, amen!
 Per Abbat le eſcriuio enel mes de mayo,
 En era de mill τ .C.C xL.v. años .el el Romanz
 [E]ſ leydo, dat Nos del vino; ſi non tenedes dineros, echad
 [A]la vnos peños, que bien vos lo dararan ſobrelos²²

o el de la *Razón de amor*:

²⁰ Como en muchas otras ocasiones latinistas y helenistas usan términos diferentes, aquéllos prefieren *subscripción* y éstos *colofón*. Dentro del hispanismo se ha difundido el último término.

²¹ Una excelente colección de colofones latinos se puede ver en *Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XVI^e siècle* (Friburgo: Éditions Universitaires Friburg Suisse, 1965 y ss.), preparada por los benedictinos de Bouveret.

²² *Cantar de Mío Cid*, ed. Ramón Menéndez Pidal (Madrid: Bailly-Bailliére, 1911), vv. 3731-35.

mi Razon aqui la fino
 e mandat nos dar uino
 qui me scripsit scribat,
 se[m]per cum domino bibat.
 lupus me fecit, de moros²³.

En los colofones castellanos pueden aparecer dos fechas y entre ellas haber una separación de treinta y ocho años. Esto corresponde a la era hispánica o era de César que comienza treinta y ocho años antes que la cristiana o el año del Señor, por ejemplo, el *Libro de la caza de las aves* de Pero López de Ayala (MS Krahe) tiene este colofón:

Aqui se acaba el libro / dela caça delas aues τ fecho/τ acabado enel casti/llo
 de avidos en porto/gal enel mes de junio / año de IV trezientos // τ ochenta
 τ seys años / Era de IV cccc xxx iiij^o / años (fol. 80r-v),

en el que se nos da el título, el lugar donde se concluyó la obra, que no la copia, el año del Señor (1386) y la era (1434)²⁴, o este mucho más complejo con que finaliza la llamada *Biblia de Alba*²⁵, que da incluso detalles astronómicos del día en que se concluyó:

Es conplida esta obra de esta biblia de rromançar e de glossar a seruicio de nuestro Señor Dios, padre verdadero, causa syn causa, principio sin principio, e fin sin fin, e a seruiçio del muy alto et noble Señor, muy catholico con Dios, Don Luys de Guzman, maestre de la Caualleria e Orden de Calatraua. La cual se acabo en la su villa de Maqueda en viernes, dos dias del mes de Junio, año del nascimiento de Jhesu Xpo, de mill e quatroçientos e treynta años, e en la era del Sçesar de mill e quatroçientos e sesenta e ocho años e en la era del creamiento del mundo de çinco mill e ciento e nouenta años; e en la era de Mahomad, de ochoçientos e treinta e tres años. Este dia Viernes estaba el Sol en el Sygno de Geminis, en siete grados del, e treinta menudos. E estaba la luna en libra, IX, 13 m.; e estaba Saturno retrogrado en Sagetario en 29 grados, 29 menudos; e estaba Jupiter en Arias a 19 grados 11 menudos; e estaba Maris en Tauris, 28 grados, 23 menudos. E estaba Venus en Cancer, en 6^o, e 21 menudos. E estaba Mercurio en Taurus en 15 grados, 11 menudos. E estaba la Cabeça del Dragon en Acarius en 28 grados, e 9 menudos. E estaba el dicho Señor Maestre en la su villa de Pastrana, e el muy noble cauallero Don [...] de Guzman, Comendador mayor de Calatraua, recogiendo muy mucha gente para la gerra contra el rey de Aragon, e contra su hermano el rey de Nauarra. Plega a nuestro Señor Dios conplirle al dicho señor maestre todos los sus buenos deseos, como en lo spiritual la su santissima anima alcance la bienandança sempiterna, segund las almas beatas, e en quanto a lo temporal el aya sienpre

²³ Mario Barra Jover, «Razón de amor: texto crítico y composición», *Revista de Literatura Medieval*, 1 (1989), 139.

²⁴ Hay que advertir que existe un error de copia y en vez de «xxx» tendría que decir «xx», ya que al año del Señor de 1386 corresponde el 1424 de la era hispánica.

²⁵ *Biblia (Antiguo Testamento) traducida del hebreo al castellano por Rabí Mosé Arragel de Guadalfajara*. II, ed. Antonio Paz y Melia (Madrid, 1922), p. 971.

victoria sobre aquellos que el a Dios demandare, como ayude a adelante leuar la Corona de Castilla, e por causa suya la Casa et Caualleria de Calatrava siempre pueje en gloria. Al qual Dios plega dar le muchos e buenos años de vida, porque segund su santissima alma el sienpre pueje en virtudes al su seruicio, amen, amen, amen (fol. 515vb).

LA ENCUADERNACIÓN

Reunir y encuadernar todos los cuadernos de un manuscrito era el último paso en la producción libraria de la Edad Media. Según López Serrano (1972, 9), el objeto primordial de la encuadernación es «asegurar al libro una conservación durable, permitiendo así transferir a las nuevas generaciones el pensamiento humano de las culturas perdurables». Nascimento y Diogo (1984, 30) son más prosaicos, pues para ellos «los objetivos que se proponían alcanzar era tanto la solidez del conjunto como evitar el maltrato del uso».

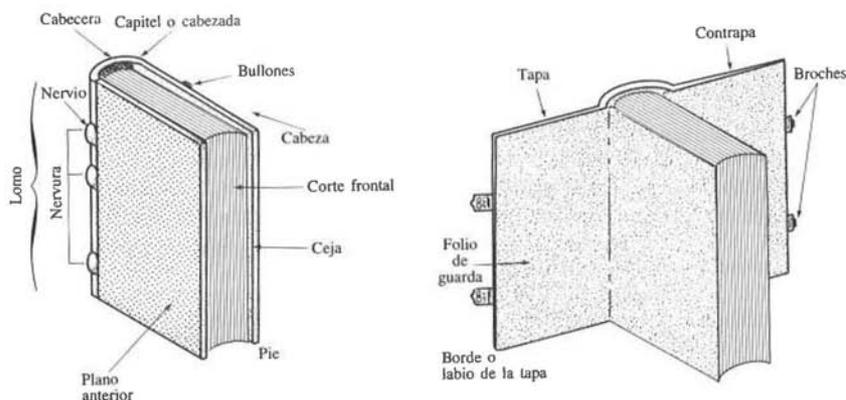


FIG 7.—Partes de la encuadernación.

El conjunto de cuadernos que iban a formar el volumen, una vez colocados en orden, *alzados*, se cosían sólidamente entre sí y su sujetaban arriba y abajo a fuertes *cabezadas* y se unían a los *nervios*, cuyas extremidades se insertaban en las *tapas* por medio de unas perforaciones en los cantos y unas hendiduras en las superficies, fijándose finalmente por medio de unas clavijas u horquillas. Todo ello quedaba después oculto al forrarse las tapas con pieles.

Por el tipo de material empleado en la fabricación y decoración de las tapas y el destino dado a los libros se ha hablado de encuadernaciones *monásticas* y *bizantinas* o *de altar*. Las primeras son las más corrientes, por lo general las tapas consisten en gruesas tablas de madera de nogal, pino o roble, unas veces recubiertas de pieles (becerro, cerdo, ciervo, gamuza...) con muy poca o ninguna decoración, y otras sin recubrir. Las *de altar* son las más lujosas y en ellas se empleaban marfiles, esmaltes, metales, piedras y telas preciosas. Éstas se limitaron a evangelarios, sacramentarios, misales, mientras que la *monástica* se utilizó para obras de uso común.

Una innovación de origen árabe fue el hacer las tapas de cartón o *papelón*, es decir, pegando varias hojas de papel o pergamino hasta conseguir un material suficientemente fuerte que pudiera proteger adecuadamente el libro, que después se forraba con pieles.

Hay una serie de accesorios presente en muchos ejemplares como son los *bollones* o *bullones*: gruesos clavos que se ponían en las esquinas y en el centro de las tapas para evitar el roce de las pieles, pues los libros no se guardaban en los estantes verticalmente, como en la actualidad²⁶, sino acostados. Los *broches*, unas veces metálicos otras simples tiras de cuero, mantenían los libros cerrados y evitaban que el pergamino se abarquillase. Y las *argollas* por medio de las cuales algunos libros, de uso muy general, se encadenaban a los pupitres para evitar posibles robos; las primeras noticias de esta práctica se remontan al siglo XIII.

Pero, por lo general, las encuadernaciones de los manuscritos que conservan textos medievales castellanos no son de la época. Lo más corriente es que sean bastante posteriores, habitualmente de pergamino y realizadas durante los siglos XVII y XVIII.

²⁶ Según Nascimento y Diogo (1984, 96), «el del centro recibe el nombre *umbilico*», el cual definen como «broche o clavo central, en oposición a los broches de canto, sobre los cuales se asienta el libro cerrado» (101); pero unas páginas antes (29) vimos que el *umbilicus* era el eje sobre el que se enrollaban los volúmenes de papiro.



La edición: Tipología

Entre la cruda y más o menos exacta fidelidad de la edición facsimilar y la absoluta libertad de las versiones modernas, hay un cierto número de posibilidades en las que los editores se mueven y que hace que no haya dos ediciones, ni siquiera de la misma colección, que compartan los mismos criterios, excepto si un colaborador consigue que le publiquen dos o más ediciones, y aun así es casi imposible, pues, como dice Margherita Morreale, «cada obra constituye un caso especial, [...] cada tradición manuscrita ofrece sus propios problemas y sus propias soluciones»¹.

Dentro de este amplio abanico de posibilidades editoriales, hay una serie de modalidades que priman y que vamos a ver a continuación.

FACSIMILAR

Es la más fácil de realizar, y la mismo tiempo la más cara y de menor difusión. Se trata de la fotografía del original. Pero hay ligeras variaciones que van desde la imitación del soporte —el papel— y la encuadernación a la mera reproducción fotográfica en papeles de mayor o menor calidad, en blanco y negro o en color.

López Estrada (1979, 58) incluye en este apartado el microfilme y la fotocopia. Aunque se trata de auténticos facsímiles, no se les debe considerar como tales, ya que el primero no es libro y la calidad de la reproducción de la segunda suele ser bastante mala y, en principio, están pensados como

¹ Enrique de Villena, *Los doce trabajos de Hércules*, ed. Margherita Morreale (Madrid: RAE, 1958), p. lxxiii.

herramienta de trabajo del editor, el cual ya no se ve limitado por los horarios de las bibliotecas ni por la mayor o menor accesibilidad a ellas.

El interés de la edición facsimilar es grande ya que pone al alcance de la mano la reproducción fiel del original, pero la utilidad es mínima puesto que, por lo general, son tratadas como objetos de lujo, piezas de colección, en ediciones limitadas de elevadísimo precio y por tanto poco asequibles. Su utilidad real queda reducida a que se pueden aclarar lecturas dudosas ofrecidas por otros tipos de edición. A veces es más claro el facsímil que el manuscrito como extrañamente ocurre con el del *Poema de mío Çid*².

Las ediciones facsimilares normalmente están acompañadas por un volumen adicional, suplementario o de comentarios, en el que por lo general se ofrece un estudio y una transcripción que puede ser paleográfica, crítica o modernizada o moderna, e incluso las tres juntas, con lo que el libro se convierte en una pieza de gran interés. Este tipo de edición se suele reservar para textos literarios muy famosos, como por ejemplo el *Libro de Buen Amor*, del que se han publicado los facsímiles de los tres manuscritos³, o el *Poema de Fernán González*⁴, o también que por su realización presentan un elevado interés artístico, o ambos a la vez, como es el caso de las *Cantigas de Santa Maria*⁵, aunque a veces no tienen ni interés artístico, ni son textos literarios famosos, sino que obedece al capricho de algún mecenas, como es el caso del *Tratado de montería*, conservado en el MS Additional 28709 de la British Library⁶.

PALEOGRÁFICA

Para definir este tipo de edición baste recordar lo que dicen Manuel y Elena Alvar en su edición del *Cancionero de Estúñiga*:

La edición paleográfica de un texto tiene sus propias peculiaridades: trata de hacer asequible con signos actuales lo que resultaría de otro modo de penosa o imposible lectura para quien no tenga cierto tipo de conocimientos. Pero, por otra parte, trata de presentar ese material de la manera más fiel con respecto

² *Poema de mío Çid* (Burgos: Ayuntamiento, 1982. 2 vols.).

³ Manuscrito S (Madrid: Edilán, 1975), manuscrito G (Madrid: RAE, 1974) y manuscrito T (Madrid: Espasa-Calpe, 1977).

⁴ Burgos: Ayuntamiento, 1989.

⁵ Madrid: Edilán, 1979.

⁶ *Tratado de montería del siglo XV*, ed. del Duque de Almazán (Madrid, 1936).

al original que transcribe. No es —como se ha dicho erróneamente— algo que pueda suplir la fotografía, sino lo que la fotografía no puede dar: la sencillez, sin transgredir nada de lo que consta en el original⁷.

Así, pues, el objetivo de la edición paleográfica o diplomática, que con ambos nombres se designa aunque hay ligeras diferencias, es hacer accesible un texto que de otro modo sólo lo sería para los conocedores de la caligrafía de nuestros antepasados. Y esto es lo que magistralmente consiguió Gottfried Baist en su edición paleográfica del *Auto de los Reyes Magos* (Erlangen, 1987), en la que representó, en la medida de lo posible, los más ínfimos detalles y particularidades del MS (BNM: Vitrina 5-9, fols. 67v-68r).

En la actualidad se trata de que los editores añadan una serie de signos que aclaren el desarrollo de las abreviaturas y diversos modos de representar una misma letra. Veamos un ejemplo de este tipo de edición:

- [f.1] Libre d'appollonio
- [1] Een el nombre de Dios τ de ρ anta marja Síellos me
guiassen e ρ tudiar querria
Componer hun romançe de nueua mae ρ tría
Del buen Rey apolonjo τ de ρ u corte ρ ía
- [2] El Rey apolonjo de tíro natural.
Que por las auenturas vísko grant tenporal
Commo perdió la fija τ la muger capdal
Como las cobro amas cales fue muy leyal
- [3] En el Rey antíoco vos quíero començar
Que poblo antiocha enel puerto dela mar
Del ρ u nombre mí ρ mo fizola titolar
Si e ρ tonçe fue ρ le muerto nol deujera pesar
- [4] Ca murio ρ ele la muger con qui ca ρ ado era.
Dexole huna fija genta de grant manera
Nol ρ abían enel mundo de beltat companyera
Non ρ abían en ρ u cuerpo sennyal reprehendedera⁸.

La lectura de estas estrofas apenas presenta dificultades, pues el editor, antes de comenzar, ha explicado los convencionalismos gráficos que ha empleado:

La transcripción del manuscrito se hace siguiendo fielmente el original. División de palabras, signos diacríticos, uso de mayúsculas, etc., se copian según

⁷ *Cancionero de Estúñiga*, ed. Manuel y Elena Alvar (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981), p. 9.

⁸ *Libro de Apolonio*, ed. Manuel Alvar (Madrid: Fundación Juan March-Castalia, 1977), II, pp. 18 y 20

figuran en el texto. Tan sólo se resuelven las abreviaturas y, en tal caso, las letras restituidas se imprimen en cursivas⁹.

Este sistema, con estos presupuetos, es claro, evidente y fácilmente comprensible.

No todos los editores piensan de igual modo y debido al uso de los ordenadores las cosas se complican un tanto. Es el caso de las transcripciones del Hispanic Seminary of Medieval Studies de la Universidad de Wisconsin-Madison (EE.UU.), que ha tenido que escribir un manual, ya en su cuarta edición, para la transcripción de textos¹⁰. Si se quedaran en dicho aspecto no lo mencionaría en estas páginas, pero publican ediciones paleográficas según su peculiar sistema y con ello se pierde el objetivo final de la transcripción que es «hacer asequible con signos actuales lo que resultaría de otro modo de penosa o imposible lectura», si no véase este ejemplo extraído de la edición del *Lapidario* según el MS escurialense h.I.15:

[fol. 1r]
 /HD. DEL SIGNO DE ARIES/
 /CB2.
 /MIN= ./
 /IN5./MIN= ./ ARistotil que fue mas compli-
 do delos otros filosofos & el que mas
 natural miente mostro todas las
 5 cosas por razon uerdadera. & las fi-
 zo entender complida miente se-
 gund son; dixo que todas las cosas que son so los;
 uelos se mueuen & se endereçan por el mouimiento
 delos cuerpos celestiales por la uertud que an dellos
 10 segund lo ordeno dios que es la primera uertud; &
 donde la an todas las otras. Et mostro que todas
 las cosas del mundo son como trauadas. & reciben uer-
 tud unas dotras. las mas uiles delas mas nobles¹¹.

En este caso han facilitado bastante las cosas, la ç no se indica como c' y el desarrollo de las abreviaturas no se encierra entre < >, como se explica en el manual (pp. 9 y 12-13 respectivamente), sino que se imprime en cursivas.

⁹ *Ibidem*, p. 11. El párrafo continúa del siguiente modo: «En cuanto a los errores materiales del copista se subsanan poniendo entre < > los grafemas que no deben tenerse en cuenta y entre [] los signos que añado y cuya evidencia hace innecesaria ninguna aclaración», pero estas intervenciones no se han de hacer en la edición paleográfica sino en la crítica. Véase en el capítulo siguiente el apartado «Transcripción del manuscrito».

¹⁰ David Mackenzie, *A Manual of Manuscript Transcription for the Dictionary of the Old Spanish Language* (Madison: HSMS, 1986).

¹¹ Alfonso el Sabio, *Lapidario and Libro de las formas & ymagenes*, ed. Roderic C. Diman and Lynn W. Winget (Madison: HSMS, 1980), p. 3.

López Estrada (1979), al exponer varios casos de ediciones del *Libro de Buen Amor*, habla de dos tipos de edición paleográfica: «edición paleográfica singular», refiriéndose a la de Ducamin¹², y «edición paleográfica total» con respecto a la de Criado de Val y Naylor¹³. La diferencia entre ambos tipos reside en que en la «singular» el editor «elige el texto que estima básico, que es el llamado manuscrito S, y sitúa luego las variantes del manuscrito G y las del T» (p. 70) y en la «total» los editores, Criado y Naylor, «recogen los tres textos completos, reunidos de manera que se pueden compulsar las lecciones» (p. 72). Esto sirve sólo en casos semejantes al *Libro de Buen Amor*. En otros en los que sólo disponemos de un único manuscrito, como por ejemplo en el *Poema de mio Cid* o el *Libro de los gatos*, ¿qué apellido habríamos de darle a la edición? ¿Singular porque se publica un solo manuscrito? ¿Total ya que se publican todos los manuscritos existentes? Y yéndonos al polo opuesto ¿cómo se podría hacer la «edición paleográfica total» del *Libro de la caza de las aves* de Pero López de Ayala, del que se conservan veintisiete manuscritos, o del *Fuero Real* con más de cuarenta?¹⁴.

Habida cuenta que no hay un criterio uniforme y que cada editor utiliza las más variadas normas de transcripción, propongo las siguientes normas, que con sus más y sus menos han sido aceptadas por romanistas e hispanistas¹⁵:

- 1º Fidelidad absoluta a las grafías, signos de puntuación, diacríticos y separación y unión de palabras que presenta el original¹⁶.

¹² Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. Jean Ducamin (Toulouse: Édouard Privit, 1901).

¹³ Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. Manuel Criado de Val y Eric W. Naylor (Madrid: CSIC, 1965).

¹⁴ Véase José Manuel Fradejas Rueda, «Los manuscritos del *Libro de la caza de las aves*: intento de un censo y descripción del MS Krahe», *Epos*, 5 (1989), 497-504. A los veintiséis incluidos en dicho censo, hay que añadir un vigesimoséptimo manuscrito que he localizado en el Colexio de Nosa Señora da Antiga, Monforte de Lemos (Lugo).

¹⁵ Véase François Masai, «Principes et conventions de l'édition diplomatique», *Scriptorium*, 4 (1950), 177-93; Maria Helena Lopes de Castro *et al.* «Normas de transcrição para textos medievais portugueses», *Boletim de Filologia*, 22 (1964-73), 417-25; *Normas de transcripción y edición de textos y documentos* (Madrid: CSIC, 1944).

¹⁶ Sobre los problemas ortográficos, aunque de ediciones críticas, véase Emma Scoles, «Criteri ortografici nelle edizioni critiche di testi castigliani e teoria grafematiche» (*Studi di Letteratura Spagnola*, 3 (1966), 1-16). El tema de la puntuación de los manuscritos ha suscitado fuertes polémicas ya que al puntuar cualquier texto, siguiendo la norma que se siga, lo que se hace es dar una interpretación y lectura forzada que, a veces, no se adecúa a la realidad. Véase José Manuel Bleuca, «Notas sobre la puntuación española hasta el Renacimiento», en *Homenaje a Julián Marías* (Madrid: Espasa Calpe, 1984), pp. 119-30; Jean Roudil, «Edition de texte, analyse textuelle et ponctuation. (Brèves réflexions sur les écrites en prose)», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 3 (1978), 269-99; Margherita Morreale, «Problemas que plantea la interpunción de textos medievales, ejemplificados en un romanceamiento bíblico del siglo XIII

- 2º Cuando no se trate de verso, señalar los fines de línea con / y los cambios de folio con // ¹⁷.
- 3º Desarrollar las abreviaturas indicándolas con cursivas ¹⁸.
- 4º Encerrar entre { } todo añadido marginal o interlineado de otra mano, y entre \ / los de una misma mano.

En las ediciones paleográficas hay un serio problema con la representación de las sibilantes *s*, *ss*, *ç* y *z* que en muchos manuscritos se confunden. La mayoría de los editores se contentan con representar la *ſ* como tal, y la *z* tal cual repartiéndolas según el estado de lengua actual, de manera que transcriben *z* cuando hoy se trata del sonido interdental /θ/ o *s* en caso del fonema apicoalveolar /s/, o según el estadio de lengua que presente el manuscrito. A partir de la edición del *Libro de Buen Amor* de Ducamin y la posterior reseña de Menéndez Pidal (*Romania*, 30 (1901), 434-40), hay muchos editores que hilan más fino y distinguen entre *ſ*, *s*, *ss*, *z*, *ç*, *ς* y *σ*. La elección de una u otra grafía no es fácil de explicar ni es éste el lugar ¹⁹.

(Esc. I-I-6)», *Homenaje a don Agapito Rey* (Bloomington: University of Indiana, 1980), pp. 149-75; «Algunas consideraciones sobre el uso de los signos diacríticos en la edición de textos medievales», *Incipit*, 1 (1981), 31-44; *Phrases, textes et ponctuation dans les manuscrits espagnols du moyen âge et dans les éditions de texte, Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 7bis (1982); Christiane Marchello-Nizia, «Ponctuation et "unités de lecture" dans les manuscrits médiévaux», *Langue Française*, 40 (1978), 32-44. El de la unión-separación de palabras tampoco es un problema de fácil solución, sobre el tema puede verse el artículo de Margherita Morreale, «Para la transcripción de textos medievales: el problema llamado "de la unión y separación de las palabras"», *Romanica*, 8 (1975), 49-74.

Una recomendación, para las ediciones críticas, es marcar las palabras que en el MS aparecen escritas juntas por medio de un punto volado, tal y como hizo José Manuel Blecua en su edición de las *Obras completas* de don Juan Manuel (Madrid: Gredos, 1981-83). Otro modelo se puede ver en la edición de Gerold Hilty de *El libro conplido en los iudizios de las estrellas* de Aly Aben Ragel (Madrid: RAE, 1954), en el que se indican las palabras que deberían ir unidas, según las normas actuales, por medio de un guión.

¹⁷ En cuanto a la indicación de folios hay dos sistemas fundamentales: o dentro del cuerpo del texto encerrándolo entre [] ([f. 1^a], [fol. 1r], [1r]), o con doble barra // poniendo en el margen el número del folio. Muchos MSS presentan el texto en dos o más columnas, y para indicarlo los editores las señalan por medio de letras minúsculas, de modo que la notación, por ejemplo, 10b referida a un manuscrito escrito a dos columnas quiere decir que se trata de la columna de la derecha del folio 10 recto. Hoy se está extendiendo la costumbre de transcribir respetando la longitud de la línea, lo cual tiene innegables ventajas a la hora de compulsarla.

¹⁸ Para las abreviaturas es de gran valor el libro de Ángel Riesco Terrero, *Diccionario de abreviaturas hispánicas de los siglos XIII al XVIII* (Salamanca: el autor, 1983).

¹⁹ Véase Manuel y Elena Alvar, «El grafema *σ* en el *Cancionero de Estúñiga*», *Boletim de Filologia*, 29 (1984), 153-63; Francisco Díaz Montesinos, «Sobre las sibilantes en el Fuero de Huete», *Revista de Filología Española*, 67 (1987), 287-321; Elisabeth Douvier, «Les Anomalies graphiques du MS. 1182 du *Libro de los gatos* sont-elles les indices d'une évolution du système consonantique castillan? (Recherches et réflexions sur l'assourdissement des sifflantes castillanes /z/ et /z/)», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 10 (1985), 39-70, y 12 (1987), 63-116.

Otro problema es el de la conjunción copulativa representada por el signo o nota tironiana τ . Muchos editores, por pura comodidad, recurren a &, pero esto es un problema tipográfico y su interés es mínimo para nosotros, no así, en cambio, el valor que le debemos dar en los demás tipos de edición, sobre todo en las críticas.

CRÍTICAS

La edición crítica es aquella que trata de ofrecer el prototipo o arquetipo, el texto ideal, que se supone original del autor.

Ha habido, y hay, un abuso del adjetivo «crítico»²⁰, pues bajo este apelativo se agrupan multitud de ediciones que, aunque lo digan sus portadas, nada tienen de ediciones críticas.

El fundamento de la edición crítica es el rigor de la interpretación. Así, pues, según este punto de vista, decir que una edición es crítica sólo se puede hacer si el objetivo es alcanzar el posible arquetipo. Para ello hay que reunir todos los testimonios textuales que nos han llegado, combinar todas las lecturas conservadas y, al final, reelaborar otra que en realidad no es ninguna de las existentes. Este ideal de edición, hecho con todo rigor, es lo que López Estrada (1979, 60) llama «edición crítica integral». Otra posibilidad es la «edición crítica singular» en la que el editor pretende llegar al texto ideal mejorando el único que se conserva, o eligiendo, entre los varios conservados, el que a juicio del editor parezca básico, y lo rectifica con el apoyo de las lecciones que ofrecen los demás. Esto es lo que proponía Bédier (véase el apartado *La crítica textual en el siglo XX* en el primer capítulo).

La diferencia básica entre los dos tipos de edición está en que «en la integral se reconstruye con un sentido teórico el texto propuesto, y en la singular se da validez fundamental a uno, y se procura mejorar en la medida de lo posible con los otros, si los hay, o con cualesquiera testimonios secundarios. El texto de la integral es hipotético, y el de la singular se asienta en la realidad de un episodio de la transmisión textual» (López Estrada 1979, 60). A este tipo de edición dedicaré los capítulos restantes de esta introducción.

²⁰ Jean Roudil, «Pour un meilleur emploi de l'adjectif critique appliqué aux éditions de textes espagnols du moyen âge», en *Estudios de filología e historia literarias [...] de la Universidad de Utrecht* (La Haya: V. G. Zonen, 1966), pp. 531-68.

ESCOLARES

Bajo este apellido, quizá algo minusvalorativo, podemos incluir todas aquellas ediciones que no se sitúan en ninguno de los tres apartados anteriores, ni tampoco podrían encuadrarse en ninguno de los siguientes. Abarca un buen número de posibilidades editoriales con los más variopintos sobrenombres²¹. Las llamadas ediciones anotadas son las más difundidas y utilizadas ya que las notas cubren un amplio espectro de información, aunque lo normal son notas léxicas, históricas, literarias, relativas a las fuentes, etc., que ayudan al lector a comprender mejor la obra. Van precedidas de un estudio introductorio más o menos elaborado, en el que se suele presentar un estado de la cuestión, la bibliografía más importante, etc.²²

Estas ediciones, y muchas de las que se verán a continuación, no suelen estar basadas en los testimonios directos, sino que se limitan a tomar una edición anterior, como hace Cristina González en la suya del *Libro del Caballero Zifar* (Madrid: Cátedra, 1983) quien dice que «la presente edición sigue el texto de la edición de Wagner, a la cual se le ha suprimido el aparato crítico» (p. 58) y en el mejor de los casos corregirla con la ayuda del manuscrito que empleara el editor original, como hace Michael Gerli en su edición del *Arcipreste de Talavera* o *Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo (Madrid: Cátedra, 1979): «La presente edición se basa en la de Cristóbal Pérez Pastor [...] Se ha tenido en cuenta y, en ocasiones, corregido a la luz de una copia fotoestática del mismo manuscrito» (p. 47).

Dentro de este apartado hay que incluir un curioso nombre, el de *edición fonética*²³. Según Jauralde (1981, 165) la edición fonética «es aquella que al reeditar [Jauralde llama reeditar a cualquier reproducción moderna] un texto conserva de alguna manera tan sólo aquellos rasgos lingüísticos que tenían en la época valor fonético» y aclara que «es el tipo de edición más frecuente en las grandes colecciones de clásicos».

MODERNIZADAS

Ruiz (1985, 107) define la edición modernizada como aquella que «moderniza las grafías sin intentar reflejar, por tanto, las peculiaridades fonéti-

²¹ Algunos estudiosos, sobre todo en el ámbito anglosajón, las llaman *eclécticas* (Moorman 1975, 48) e incluso *escolásticas* (Kleinhenz 1976, 274-75).

²² Sobre este aspecto véase más adelante el capítulo titulado «La edición: Los complementos».

²³ Jauralde 1981, 165-66. También habla de este tipo de edición Ruiz (1985, 109).

cas del texto, pero no modifica el léxico, la morfología ni la sintaxis». Para Jauralde estas ediciones «hoy día están bastante desprestigiadas, pues el editor que va más allá de la edición fonética en la modernización del texto, es para ensayar una versión moderna» (1981, 166). Esta opinión es un poco excesiva, si además se tiene en cuenta lo que dice unas líneas antes: «que frecuentemente se quedan en trabajos confusos a medio camino, que borran del texto lo que aparentemente o a primera vista es más extraño para un lector actual». En este caso, cómo habríamos de clasificar, por ejemplo, la edición de *La Celestina* preparada por Dorothy S. Severin (Madrid: Alianza, 1969) en la que uno de los aspectos fundamentales es la modernización de la ortografía:

He modernizado la ortografía [...] Por eso he suprimido consonantes dobles, usos arbitrarios de *j-g*, *b-v-u*, etc., grupos de consonantes intercambiables (*mp-np*, *mb-nb*, etc.); he modernizado las *ç*, *sc*, *sç*, *z* y sustituido *x* por *j*. He aclarado las abreviaturas y la separación de las palabras, y sustituido la puntuación antigua por la moderna. Finalmente, cuando el texto antiguo alterna el uso de la época con el moderno, empleo la ortografía moderna (p. 33).

En cualquier caso, tan importante es la labor de un editor modernizante como la de aquél que hace una edición crítica en la que se respeta todo escrupulosamente.

MODERNAS

Son muy pocos los textos que han recibido y reciben este tratamiento, apenas si hay dos colecciones, una de gran tradición (*Odres Nuevos, clásicos medievales en castellano actual*, de la editorial Castalia, iniciada en 1953) y otra relativamente moderna (*Clásicos modernizados*, de la editorial Alhambra, iniciada en 1985), aunque esporádicamente se publica algún que otro texto de esta manera.

Consisten en una traducción a la lengua actual y en algunos casos han sido, durante muchos años, las únicas ediciones existentes. En realidad no son una edición de la obra en sí, sino una recreación de la misma en la que el editor ha puesto en juego todos sus conocimientos sobre ella para ofrecer un texto sencillo y fácilmente comprensible que pueda dar una idea, más o menos completa, de la misma. Jauralde (1981, 167) en esta ocasión no ahorra elogios al decir «es, por tanto, una delicadísima tarea, muy cercana a la traducción [...] Y son a su vez estas versiones las que más exigen del profesional, del filólogo, para no quedar desvirtuadas».

El lector al que suele destinarse la edición moderna es el estudiante de español como lengua extranjera y el público no iniciado para que, leyendo estas versiones, tenga un conocimiento básico de las obras medievales más importantes porque, curiosamente, estas ediciones se limitan a textos de la Edad Media, como por ejemplo el *Poema de Mio Cid*, el *Libro de Buen Amor*, el *Poema de Fernán González*, las *Cantigas de Santa Maria* (ésta tiene el problema añadido de ser una obra en gallego-portugués), el *Lapidario*, selecciones de cuentos, etc.

SINÓPTICA EXPERIMENTAL

Este tipo de edición, representado por la publicación de la *Summa de los nueve tiempos de los pleitos* de Jacobo de Junta preparada por Jean Roudil²⁴, no está pensada para el estudio literario del texto, sino el lingüístico²⁵. Se trata de la edición de todos y cada uno de los testimonios, que nos han llegado, dispuestos para su estudio lingüístico. Lo que pretende el editor es «respetar la personalidad de cada una de las versiones de una tradición textual» (p. 81), y esto le hace respetar, y por ende publicar, todo, incluso el más nimio signo de interpunción²⁶.

Su diferencia con la llamada «edición paleográfica total» (véase más arriba) es más bien tipográfica, pues aquélla imprime el texto cada uno por su parte, bien en páginas enfrentadas o dividiendo la página en partes iguales. En cambio la «sinóptica experimental» presenta una estructura tabular, pues, como dice Roudil, «su principio consiste en superponer forma con forma, signo con signo, de todos los manuscritos» (pp. 83-84), con lo que es sencillísimo comprobar cuando difiere un testimonio de otro y en qué. En cierta medida lo que se está haciendo es ofrecer las hojas de trabajo sobre las que se puede hacer una *collatio* (véase más abajo).

²⁴ Jacobo de Junta *el de las Leyes, Oeuvres. I. Summa de los nueve tiempos de los pleitos*, ed. Jean Roudil (París: Klincksieck, 1986; Annexes des Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale, 4).

²⁵ Los antecedentes de este sistema se podrían ver en la mecánica de la *collatio* empleada por John M. Manley y Edith Rickert en su *The Text of the Canterbury Tales* (Chicago: U. Chicago P., 1940), II, pp. 3-10. Mecánica recogida y explicada por Charles Moorman para el que es un «fool-proof system» (1975, 47). Véase en el capítulo siguiente el apartado «Comparación de los manuscritos (*collatio*)».

²⁶ Roudil la considera *experimental* porque «permite hallar siempre el texto-manuscrito y disponer de él como objeto de diversas experimentaciones y de múltiples estudios» (p. 84).

Esta concepción editorial ha hecho decir a Orduna (1986, 104) que es «incongruente con los métodos y objetivos “normales” de una edición crítica», pero a pesar de ello la considera válida.

UNIFICADA

Ésta es la más moderna y su único ejemplo es la edición preparada por Francisco Marcos Marín del *Libro de Alexandre* (Madrid: Alianza, 1987). En verdad esta novedad ecdótica en muy poco se diferencia de las intenciones de las ediciones críticas tradicionales, pues su «objetivo primordial ha sido [...] la reconstrucción de un texto [...] lo más cercano posible al arquetipo del siglo XIII, con un criterio primordial: la *coherencia interna del texto*» (p. 41), entendiendo por *coherencia interna del texto* o *coherencia intratextual* «la fidelidad a los textos conservados» (p. 62).

Lo llamativo es que una gran parte del trabajo, la a veces desesperante *collatio*, se ha realizado con la ayuda de ordenadores²⁷. De manera resumidísima el proceso es el siguiente:

- 1º Transcripción de los testimonios según las normas de Madison²⁸.
- 2º Unificación de grañas (por ejemplo: *u*, *v*, *b* se representan con *u*).
- 3º Comparación de los textos y búsqueda del texto común, enviando a un fichero lo no común y dejando espacios en blanco en su lugar en el texto común.

²⁷ Los aspectos técnico-informáticos de esta edición se pueden encontrar, además de en la introducción del libro (pp. 39-76) en los siguientes artículos: Francisco Marcos Marín, «Metodología informática para la edición de textos», *Incipit*, 6 (1986), 185-97; «Metodología informática para la edición y crítica de textos», *Hispania*, 70 (1987), 960-65 y «El Libro de Alexandre: notas a partir de la primera edición unificada por ordenador», en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española* (Madrid: Arco Libros, 1988), pp. 1025-64.

²⁸ La elección de una versión simplificada del sistema diseñado por el HSMS es acertada, lo que no lo es tanto es la explicación que se da para ello, pues habla de «hexadecimales particulares» y que se sepa todo número hexadecimal (o binario, u octal, o decimal o de cualquier base que sea) permanece inalterable de ordenador a ordenador, no así el símbolo que se asocia a dicho número, que puede cambiar de máquina a máquina y por tanto ofrecer desesperantes sorpresas. Debería haber hablado del juego de caracteres ASCII (=American Standard Code for Information Interchange), que es el que usan los que diseñaron el sistema de transcripción del HSMS («el juego de caracteres ASCII reproducido al final de este volumen», Mackenzie 1986, Introduction).

- 4.º Primera actuación manual «para completar el texto común obtenido automáticamente» (p. 56), con lo que se obtiene la «pre-edición unificada».
- 5.º Segunda y definitiva actuación manual. En ésta se consigue la «edición anotada, con variantes, según criterios internos» (p. 58).

En el último punto se vuelve a la filología tradicional, pero aprovechándose de los ficheros mecanizados para obtener la *coherencia interna*.

La edición: Recogida de materiales

No voy a decir como West (1973, 61) que lo primero que ha de plantearse el editor es si la edición que pretende preparar es realmente necesaria, porque en ese caso más del noventa por ciento de ellas no lo son. Así, pues, la primera tarea del futuro editor es decidir qué texto va a sufrir sus manipulaciones. En cambio sí estoy de acuerdo con Ham (1958, 199) en que hay que ser juiciosos y hacer uso del sentido común, y elegir, para lo que será el primer intento editorial, un texto breve y con pocos testimonios.

Las tareas que describiré en este capítulo, esencialmente las de localización, descripción y colación de los manuscritos, tradicionalmente han venido recibiendo el nombre de *recensio*.

LOCALIZACIÓN DE LOS TESTIMONIOS DIRECTOS

Una vez decidida la obra que se va a editar hay que empezar por localizar los testimonios directos. Éstos consisten en todos los manuscritos y fragmentos de la obra. Hasta mediados de los años setenta una de las mejores fuentes de información de las que se disponía era la *Bibliografía de la literatura hispánica* de José Simón Díaz (Madrid: CSIC), pero en 1975 apareció la *Bibliography of Old Spanish Texts (BOOST)* preparada por el equipo del Dictionary of the Old Spanish Language (*DOSL*) de la Universidad de Wisconsin-Madison, cuya última edición, la tercera, se publicó en 1984. Es el mayor y mejor catálogo colectivo de manuscritos e incunables de obras castellanas de la Edad Media, y por tanto la fuente básica de información para localizar los testimonios. Para el año 1992 este equipo tiene prometida una nueva edición totalmente informatizada de la que han dado cuenta en un breve folleto explicativo¹ y recientemente en Faulhaber y Marcos Ma-

¹ Charles B. Faulhaber y Ángel Gómez Moreno, *Normas para BOOST4: Bibliography of Old Spanish Texts - 4th Edition* (Madison: HSMS, 1986).

rín 1990, nota en la que hablan, incluso, de un programa de ordenador que hará gran parte del trabajo de un editor.

Una vez localizados los testimonios el editor debe obtener una copia de los mismos, generalmente son microfilmes de 35 mm en blanco y negro, a veces positivos a veces negativos. Ésta puede ser una labor cansina y que puede llevar demasiado tiempo debido a las objeciones que algunas bibliotecas plantean. Conseguidos los microfilmes lo mejor es ampliarlos sobre papel ya que es mucho más fácil trabajar sobre copias de papel que con las lectoras de microfilme.

A la vez que se van localizando los diversos testimonios y obteniendo las copias, se debe ir preparando una historia de cada uno de ellos: descripción completa del manuscrito, y ésta ha de ser realizada manejando el manuscrito, pues de otro modo es imposible (véase el apartado *Manuscritos* en el penúltimo capítulo), descripciones publicadas en otros catálogos de manuscritos, de subastas, en revistas especializadas, ediciones, inventarios², etc.

A cada manuscrito se le debe asignar una sigla, una letra o conjunto de letras que lo identifique y lo aisle de cualquier otro testimonio, y es muy conveniente que sea de tipo mnemónico, es decir, fácilmente identificable. A menudo la sigla suele ser la inicial de la ciudad o de la biblioteca en que se conserva o en donde se encontró el manuscrito, como por ejemplo MSS *S* y *T* del *Libro de Buen Amor*, *S* porque es propiedad de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca (MS 2663), y *T* porque perteneció a la catedral de Toledo, aunque hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (MS Vitrina 6-1); otras de un antiguo propietario, como el MS *G* o de Gayoso del mismo *Libro de Buen Amor* conservado en la Real Academia Española (MS 19); o los de *El Conde Lucanor*: *S* porque su antigua signatura en la Nacional de Madrid empezaba por dicha letra (MS 6376); *P* porque perteneció al conde de Puñonrostro, hoy en la Real Academia Española (MS 15); *H* por ser propiedad de la Real Academia de la Historia (MS 27-3-E-78); *M* por la ciudad donde se halla en la actualidad (Biblioteca Nacional de Madrid, MS 4236) y *G* ya que fue Pascual de Gayangos y hoy está en la Nacional de Madrid (MS 18415). En otras, como por ejemplo en *Las trescientas* de Juan de Mena y en los cancioneros, se utilizan parejas de letras, bien solas o bien acompañadas por un número³. Cuando una obra ha sido editada con anterioridad y a sus testimonios se le han

² Charles B. Faulhaber, *Libros y bibliotecas en la España medieval: una bibliografía de fuentes impresas* (Londres: Grant & Cutler, 1987. Research Bibliographies and Checklists, 47).

³ Brian Dutton, *Catálogo/índice de la poesía cancioneril del siglo XV* (Madison: HSMS, 1982).

asignado ya siglas, se han de conservar, aunque a veces los editores no han catalogado todos los testimonios existentes y éstos exceden el número de letras disponibles, como ha ocurrido con el *Libro de la caza de las aves* de Pero López de Ayala, que en dos ediciones de 1986 se le asignaron dos series de siglas que no coinciden en ningún caso y además el censo de los manuscritos era incompleto por lo que se ha hecho necesario reasignarlas de nuevo⁴.

TESTIMONIOS INDIRECTOS

Hay otros testimonios que pueden ayudar en la preparación de una edición, pues con frecuencia facilitan la identificación del autor, la fecha de composición, el lugar, e incluso para establecer las relaciones entre los distintos manuscritos. Son los llamados testimonios indirectos, éstos pueden comprender fuentes, derivaciones, imitaciones, traducciones, citas y referencias en otras obras, los cuales hay que localizar y tener en cuenta en todo momento.

Así, por ejemplo, el testimonio ofrecido por Juan Ruiz en su *Libro de Buen Amor* (estr. 221) y por el *Poema de Alfonso XI* (estr. 2177) han permitido adelantar la fecha de composición de la *Historia de Enrique Fi de Oliva*, publicada en Sevilla en 1498, hasta por lo menos el primer tercio del siglo XIV. Y gracias al de Alfonso Álvarez de Villasandino (*Cancionero de Baena*, composición 112) se sabe que existió una versión en la que Enrique fue encantado y que no figura en ninguno de los impresos conocidos⁵.

TRANSCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO

Cuando se han localizado todos los testimonios, sobre todo los directos, pues los indirectos pueden ir apareciendo según se va editando, hay que transcribirlos. Lo normal es hacer transcripciones paleográficas que reflejen lo más perfectamente posible el original, sin añadir nada más que

⁴ Pero López de Ayala, *Libro de la caza de las aves*, ed. John G. Cummins (Londres: Tamesis, 1986) y *Libro de cetrería: edición basada en los códices del siglo XV*, ed. Madeleine Montandon-Hummel (Basilea, 1986). La reasignación la he hecho en «Los manuscritos del *Libro de la caza de las aves* de Pero López de Ayala: intento de un censo y descripción del MS Krahe», *Epos*, 5 (1989), 497-504.

⁵ José Fradejas Lebrero, «Algunas notas sobre *Enrique Fi de Oliva*, novela del siglo XIV», en *Actas del I Simposio de Literatura Española* (Salamanca: Universidad, 1981), pp. 309-60.

el desarrollo de las abreviaturas (véase lo dicho en el capítulo anterior). Una recomendación, a menudo olvidada: transcribir no es editar, es decir, al transcribir hay que respetar escrupulosamente lo que hay en el manuscrito. Aunque el error sea evidente y fácilmente corregible no se debe hacer, tan solo tomar buena nota de ello, ya llegará el momento de enmendar todo lo que sea necesario, pero no en esta fase.

COMPARACIÓN DE LOS MANUSCRITOS (*COLLATIO*)

Cuando se cuenta con dos o más testimonios hay que compararlos. En un principio, para elegir el que será el manuscrito base, que generalmente coincide con el mejor manuscrito (*codex optimus*) o el más antiguo (*codex antiquior*), sobre el que después se establecerán todas las manipulaciones que sean necesarias.

Las teorías lachmannianas desaprueban y condenan estos procedimientos, especialmente cuando se trata de textos clásicos, pues en muchas ocasiones se ha demostrado que el *codex antiquior* no era el mejor, de ahí la máxima *recentiores non deteriores*, y el *codex optimus* tampoco es, a veces, la mejor selección. Según Blecua (1983, 43) esta práctica «sigue siendo perfectamente válida en la mayoría de las ediciones de textos vulgares, y en especial en los medievales, puesto que habitualmente se toma como base el que la crítica considera el *codex optimus*, que con frecuencia coincide con el *antiquior* o con la *editio princeps*».

En esta comparación se trata de ver cuál es el más completo, el que menos errores presenta, el más antiguo, el dialecto en el que está escrito, cuál de ellos muestra la versión más cercana al original, etc. En estas apreciaciones hay una fortísima carga de subjetividad, por lo que el editor ha de sopesar, con mucho cuidado, los méritos y deméritos de cada testimonio, porque una vez decidido y metido en faena, el cambiar de idea, es decir, de manuscrito base⁶, puede ser un proceso muy laborioso y costoso⁷.

A veces la elección de uno u otro manuscrito de base viene impuesta por factores totalmente ajenos al editor, como le ha ocurrido a Spurgeon

⁶ Cuando el texto que se va a editar es de transmisión impresa, los editores de habla inglesa suelen referirse al texto base como *copy-text* (véase W. W. Greg, «The Rationale of Copy-text» (*Studies in Bibliography*, 3 (1950-51), 19-36)).

⁷ Donaldson lo compara a un «divorcio —uno excesivamente caro, ya que fuerza [al editor] a cambiar el aparato y también a preocuparse interminablemente sobre si otras decisiones que ha tomado no dependían de ésta (y, como en el matrimonio, verá que así es), de manera que también las tendrá que cambiar» (1970, 103).

Baldwin en su edición del «*Libro del tesoro*»: *versión castellana de «Li Livres du tresor» de Brunetto Latini* (Madison: HSMS, 1989, Spanish Series, 46) que se vio obligado a utilizar el MS 685 de la BNM «más que nada por ser más accesible que los otros» (p. viii).

No voy a entrar a detallar un sistema u otro de colación, porque todos tiene sus virtudes y sus desventajas. Por ejemplo, Manley y Rickert para preparar su inmensa edición de los *Canterbury Tales* (*The Text of the Canterbury Tales*. Chicago: U. Chicago P., 1940) de Chaucer hicieron uso de unas fichas (incluso recomendaron un tipo y color determinados «cartulina amarilla» (II, p. 3)) en las que copiaron un *lemma* (palabra o frase breve) del texto base (en su caso fue una edición impresa)⁸, y bajo él fueron anotando las diversas variantes que presentaba cada testimonio. Para Moorman (1975, 47), como se ha visto, era un sistema a prueba de tontos, en cambio Foulet y Speer (1979, 48), aunque ven una gran ventaja en las fichas para las notas, el glosario y el índice de nombres propios, no las consideran adecuadas para la transcripción de un texto, y sobre todo cuando éste pueda ser algo extenso. Lo que recomiendan es hacer uso de hojas sueltas ya que permiten un manejo más sencillo, y aunque no lo dicen, deben seguir el mismo procedimiento que Manley y Rickert.

West (1973, 66) prefiere hacer uso de una edición, fácilmente transportable y lo suficientemente conocida como para poder adquirir un ejemplar sin problemas, que servirá de base de comparación y en una libreta se irán anotando las variantes, siempre en tinta indeleble («si se utiliza tinta soluble, cuidado con la lluvia», p. 66, n. 2) y de varios colores. Blecua (1983, 44) recomienda este sistema «siempre que esta edición reúna unas mínimas garantías de transcripción y se acomode a los criterios de grafías que se vayan a seguir».

Desde finales de los años sesenta y principios de los setenta se está hablando del uso de ordenadores en las tareas editoriales. En donde su empleo ha sido más fructífero ha sido en la *collatio* ya que los ordenadores tienen enormes ventajas, entre las que cabe destacar la gran velocidad a las que las puede realizar, pero también tienen sus desventajas, de las que la primordial es que exige transcribir íntegramente todos los testimonios, y obliga a tomar decisiones gráficas, de otro modo innecesarias, para evitar un aluvión de variantes meramente ortográficas (véase más arriba la regularización de *u*, *v*, *b* en *u* a que se vio abocado Marcos Marín (1987b, 46) en su edición unificada). Por otra parte es mucho más fácil comparar

⁸ Dearing (1974, 6) usa este término para indicar la lección seleccionada en un aparato crítico: «las palabras a la izquierda del corchete se llaman lemmas y aquellas que están a la derecha variantes», y aclara que un «lemma esencialmente es otra variante». Corfis (véase más adelante la p. 74) llama *lectura arquetípica* a lo que Dearing llama *lemma*.

textos poéticos que prosísticos, de ahí que la gran mayoría de los intentos hayan sido sobre poemas ya que poseen una unidad básica de trabajo: el verso, mientras que en la prosa no existe y ha de ser cada editor el que decida cuál y cómo establecerla⁹. Faulhaber y Marcos Marín (1990, 132) prometen un programa, para 1992, que será válido «para el tratamiento de cualquier tipo de texto en prosa y en verso, en cualquier lengua».

COMPARACIÓN CON EDICIONES ANTERIORES

Si algún otro editor ha usado el mismo manuscrito de base es bueno y conveniente compararlo con la transcripción de uno mismo. Es muy posible que se puedan encontrar errores de copia, de transcripción, de interpretación, que sea necesario corregir. En esto hay que tener gran cuidado a la hora de exponer los resultados de dicha colación y no dedicarle un espacio excesivo pues no se trata de hacer una crítica, para eso hay otros medios como son las reseñas.

⁹ Una exposición de los diversos modelos empleados se puede ver en Oakmann (1984, 113-38) quien además incluye una breve bibliografía comentada.

La edición: Clasificación de los manuscritos

Cuando una obra nos ha llegado en dos o más manuscritos hay que intentar su clasificación y tratar de dibujar sus relaciones por medio de un estemma o árbol genealógico. Que se llegue o no a él no depende tanto de la habilidad del editor como de la tradición manuscrita de la obra en cuestión, pues podemos encontrar tradiciones cerradas (mecánicas, muertas), en las que los escribas copian un único manuscrito, y tradiciones abiertas (vivas, activas) en las que los escribas han tenido a su disposición otro manuscrito, que han podido consultar y del que han tomado prestadas algunas palabras (*consultatio*), o pasajes más o menos extensos (*contaminatio*), o, y esto es lo peor, han podido entremezclar ambos manuscritos en una nueva versión (*conflatio*).

Según Bieler (1958, 11) «clasificar los manuscritos de un texto puede querer decir dos cosas diferentes: podemos contentarnos con dividirlos en grupos más o menos grandes, o podemos tratar de determinar con mayor precisión sus mutuas dependencias y situarlos dentro de su estemma o pedigrí».

EL ERROR

La clasificación de los manuscritos se ha hecho normalmente basándose en la noción de *error común*, que tradicionalmente se ha definido como aquella equivocación tan particular que es prácticamente imposible que dos copistas la hayan cometido individualmente. Así, pues, si dos o más manuscritos comparten el mismo error común se remontarán a un modelo común en el que se encontraba dicho error.

Los problemas surgen a la hora de determinar cuáles son los errores significativos, pues en gran medida depende de una apreciación subjetiva del editor. El término, como lo hemos definido, ha estado rodeado de una

gran controversia, por lo que es conveniente ampliarlo para incluir algunas innovaciones de los copistas y fallos físicos de los testimonios, lo que Bleuca (1983, 30) llama «errores ajenos al copista».

La mayoría de los errores que se pueden detectar en los manuscritos son asigüificativos y de nulo valor para la construcción del estemma ya que pueden tener un origen poligenético, es decir, han podido sobrevenir a distintos escribas en el mismo lugar. Éstos pueden deberse a repeticiones de una letra (*Poor* (25v))¹, sílaba (*mantenjnimiento, sa/saber, perdigueroro, de/dellos, es/estonce*), palabra (τ *pon en en vn baçin* (24v), *tienen los los boticarios* (28r), *otras aues aues que* (38r), *esta gujsa gujsa desde* (47r)) o frase breve (τ *todo el papo* τ *todo el papo le daua* (23r), *li/ujana* τ *el açor* *E el açor leualo* (23r), *lo llano de la cabeça de/la cabeça* τ *desde* (27v)) a lo cual se le llama *ditografía* o *duplografía*; la omisión de una letra² (*alfaneque* (9r), *ruujo* (11v), *grueso* (12v), *muy* (14v, 29v)), sílaba (*deuedes* (58r), *enellos* (62v)) o palabra (*su aue [con] quexa que toma* (52r), *en alquel logar dela [suelda] que es* (66r), *E de aquel cabo que vieres que-la boca / tiene tuerta [metele] vno delos dedos* (67v)) se conoce como *haplografía*, y cuando se trata de una frase o pasaje más o menos largo se llama *homoioteleuton* o salto de igual a igual, y ocurre cuando la vista del escriba salta de una letra o palabra a otra idéntica o similar más adelante, con lo que las letras, palabras, frases, versos o líneas intermedias se pierden:

El acabamiento quando an engendrado sos hueuos; e el començamiento es lo demas el primer día de março, o poco antes o poco despues. *Mas este día que determinamos aquí e en las otras sazones, es en el començamiento del tiempo que comiença poco ante o poco depues*, e este tiempo es quando el sol es en la meatad de Pices³.

Tanto el salto de igual a igual como la haplografía son los errores más corrientes ya que suelen pasar inadvertidos a los sucesivos copistas⁴. Por lo que dos manuscritos que contengan alguno de estos errores no están ne-

¹ Todos los ejemplos de este apartado proceden del *Libro de la caça de las aves* de Pero López de Ayala según el MS 16.392 de la British Library. Se marca en negrita aquello que se considera error.

² Hay que tener cuidado y no considerar como omisión de una letra ciertos casos comunes en la lengua medieval como por ejemplo que la palatal lateral /l/ esté representada por una sola *l*: *vassalo* y no *vassallo* o formas como *conoçra* por *conoçera* o *drecho* por *derecho*.

³ Este ejemplo está extraído del *Libro de los animales que cazan*. MS Reservado 270 de la Nacional de Madrid, I, iii, 8v2. Lo que está subrayado falta en el MS V.II.19 de El Escorial, que conserva otra copia posterior.

⁴ Una explicación mecanicista de estos errores se puede ver en Eugène Vinaver, «Principles of Textual Emendation» (*Studies in French Language and Literature Presented to Professor Mildred K. Pope*. Manchester: UP, 1939, pp. 351-69, recogido en Kleinhenz 1976, 139-59), y una réplica a la misma en Henry John Chaytor, «The Medieval Reader and Textual Criticism» (*Bulletin of the John Rylands Library*, 26 (1941-42), 49-56).

cesariamente relacionados entre sí ya que los han podido introducir dos copistas independientemente el uno del otro.

Hay otros errores, en un principio debidos a la propia mecánica de la copia, que tienen un cierto componente psicológico. Son los errores por sustitución que pueden darse desde el desconocimiento de la lengua o de la caligrafía (errores paleográficos, de los que los más proclives son las abreviaturas y la división de palabras) o del asunto de que trata el texto, y es cuando aparecen las trivializaciones y *lectio facillior* (*sangre* (70r) por *sayn*) hasta por condicionamientos ambientales (mala iluminación, cansancio del escriba, etc.), o que la mente del amanuense asocia una cosa con otra y escribe algo parecido y relacionado pero que no es lo correcto, como por ejemplo *raleas* (50v) por *reales* al ofrecer una lista de *raleas* entre las que se nombra las *ánades reales*. Otra categoría, de más difícil explicación según Blecua (1983, 26), la constituyen los errores por sinonimia ya que no se puede determinar si son accidentales o voluntarios, en cambio el error por antonimia es siempre accidental.

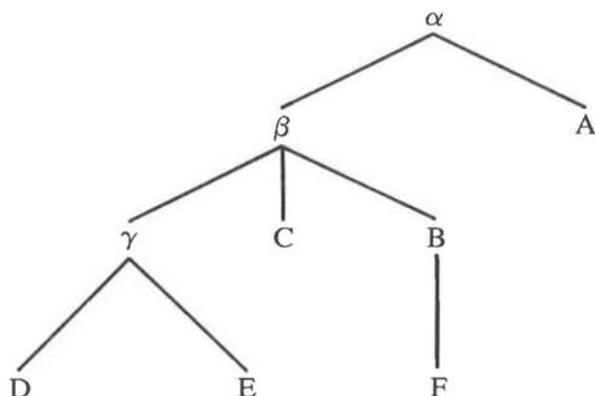
Blecua (1983), siguiendo la escuela de la *nuova filologia*, distingue entre *error común conjuntivo* que es «aquel error que dos o más testimonios no han podido cometer independientemente» (p. 52) y *error común separativo* que son «aquellos errores que un copista no puede advertir ni, por lo tanto, subsanar por conjetura o con ayuda de otros manuscritos» (p. 53).

La verdad es que cada editor debe decidir qué errores (y en errores se debe incluir innovaciones) son los verdaderamente significativos para establecer el estemma. Por lo general los más significativos, según Foulet y Speer (1979, 54), suelen ser aquellos que afectan al sentido, y que dan como resultado pasajes contradictorios o sin sentido, otros provocan solecismos o fragmentos que coliden con los usos o ideas del autor. Desde el punto de vista mecánico de la copia pueden ser significativas ciertas lagunas y anticipaciones textuales. Como innovaciones se pueden citar las modernizaciones del vocabulario, abreviaciones de los textos, interpolaciones, etc.

ESTABLECIMIENTO DEL ESTEMMA

Supongamos que poseemos seis manuscritos ABCDEF que se relacionan como se expresa en el siguiente diagrama⁵.

⁵ En el trazado de los árboles genealógicos se suele hacer uso de una serie de convencionalismos más o menos aceptados dentro de cada lengua. Dentro del hispanismo los testimonios designados con letras griegas minúsculas son los arquetipos y subarquetipos que se han podido reconstruir por medio de los testimonios conservados, los cuales se indican con letras latinas



Hay que destacar, antes de exponer el razonamiento, que lo importante no es que los seis manuscritos coincidan en lecturas auténticas, sino en los errores comunes, y estas dos aclaraciones: 1) que cada copia procede de un único ejemplar, es decir, que ningún escriba manejó dos o más manuscritos para realizar su copia, y 2) que cada amanuense, consciente o inconscientemente, se separó de su modelo, es decir, introdujo faltas propias.

Hay algunos errores comunes a todos los testimonios, por lo cual todos ellos descienden de un mismo modelo en el que todas estas diferencias existían, a menos que uno de ellos sea la fuente de donde descienden los cinco restantes, pero aparentemente no es nuestro caso ya que cada uno de ellos tiene errores particulares. El **arquetipo**, que se ha definido como «un manuscrito perdido al que en última instancia se remontan todos los testimonios de un texto determinado» (Blecuca 1980, 47), por lo tanto es α .

BCDEF comparten una nueva serie de errores comunes ausentes en A, de modo que ellos tienen su propio **subarquetipo**, y puesto que A tiene errores propios ausentes en BCDEF, el subarquetipo no deriva de A, sino de modo independiente de α . Por otra parte BCDEF tienen algunos errores que no son compartidos por todos los miembros del grupo, y ninguno de ellos es idéntico al subarquetipo, por lo tanto hay que suponer la existencia de otro subarquetipo: β .

mayúsculas (unos recomiendan que sean cursivas otros redondas, en cualquier caso no se deben mezclar redondas y cursivas dentro del mismo estemma porque los problemas estarían a la vuelta de la esquina). Las letras griegas mayúsculas, y especialmente Ω , se han especializado para designar el original. Los trazos continuos designan una relación directa mientras que los intermitentes señalan contaminaciones.

CDE están libres de una serie de errores que comparten BF, y F presenta los mismos errores que B y unos cuantos exclusivos de F, por lo tanto F deriva de B.

DE tienen una serie de errores comunes ausentes en BCF. Y cada uno de ellos tiene errores propios, de modo que ninguno deriva del otro, por lo que se ha de presumir un nuevo subarquetipo: γ .

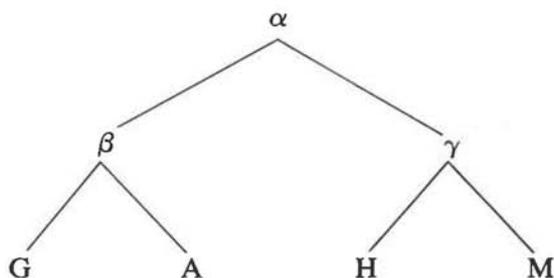
Los tres manuscritos que derivan de β , es decir, BC γ , dos de ellos no comparten un error común donde el tercero presenta una lectura correcta que no ha podido deberse a una conjetura. Así, pues, ninguno de los dos depende el uno del otro o de otro subarquetipo, por lo tanto BC γ derivan independientemente de β .

Una vez establecido el estemma se pueden eliminar algunas variantes que se originaron en tal o cual manuscrito y que por lo tanto no existieron en los estadios anteriores. La tarea del editor será descubrir, en la medida de lo posible, qué es lo que había en α . No tendrá en cuenta F ya que sabe de qué testimonio está copiado (*eliminatio codicum descriptorum*) y su utilidad queda reducida a los casos en que B se hubiese deteriorado después de que F hubiera sido copiado. De la lectura en común de D y E se puede deducir qué es lo que había en γ . Si D y E no concuerdan, entonces sería posible decidir cuál de ellos es más fiel a γ basándose en las lecturas comunes con B y/o C, dado que γ reproduce lecturas de β . Y de la comparación de BC γ , normalmente se podrá establecer qué era lo que había en β ya que, salvo rarísimas excepciones, no más de uno de ellos se apartará de β a la vez, y por lo tanto cuando cualquiera de los tres lea en común con A, entonces presentará la lectura de β y de α .

Si la tradición manuscrita presenta problemas de contaminación o varias redacciones de autor, las cosas se complican enormemente, llegando a veces a resistirse a la esquematización por medio de árboles genealógicos. En estos casos el editor debe tratar de clasificarlos de la manera normal, y si falla quizá sea posible determinar cómo se relacionan las ramas bajas.

*El Conde Lucanor*⁶ es un claro ejemplo de estos problemas, pues nos ha llegado por medio de seis testimonios marcados con las siglas GAHMPS, pero sólo aquéllos que se localizan en las ramas inferiores han podido relacionarse:

⁶ Alberto Blecuá, *La transmisión textual de «El Conde Lucanor»* (Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 1980).



Lo que no ha podido establecer es cómo se relacionan los manuscritos PS y el arquetipo α^7 .

A veces en el establecimiento de un estemma pueden ayudar factores externos, como la caligrafía, iluminaciones, otras obras contenidas en el manuscrito. Una interesante exposición de *collatio* externa se encuentra en Orduna 1982.

⁷ Una buena exposición de cómo tratar una tradición contaminada puede verse en West (1974, 37-47), Bleuca (1983, 91-101) y Bessi y Martinelli (1984, 35-54).

La edición: Los complementos

Todo el esfuerzo y tiempo invertidos en la preparación de un texto puede verse malogrado por la carencia de una serie de complementos que arrojen, expliquen y aclaren el texto editado. Éstos, en cierta medida, están regidos por una tradición casi secular, pero no se puede dar una regla fija y segura de todo lo que deben tratar. Normalmente son la introducción, el aparato crítico, las notas, el glosario, los apéndices e índices. Qué aspectos ha de estudiar cada uno, especialmente la introducción y los apéndices, es lo más complicado, pues ninguna tradición lo puede dictaminar ya que en cada caso, cada obra, requerirá unos puntos y no otros.

LA INTRODUCCIÓN

Quizá sea la parte que después del mismo texto pueda dar más quebraderos de cabeza, pues no todos los textos necesitan los mismos aspectos, pero como guía orientativa una introducción puede tener los siguientes subapartados:

AUTOR

Los autores de los textos medievales, según Foulet y Speer (1979, 87), se pueden clasificar dentro de cuatro categorías basándonos en cuanto se sabe de sus vidas: 1) anónimos sobre los que no se sabe nada como es el caso del de *Elena y María*; 2) anónimos pero de los que se pueden hacer

algunas conjeturas como el del *Libro de Alexandre*; 3) autores de los que se sabe el nombre y poco más como Lope de Moros y su *Razón de amor*¹; y 4) autores perfectamente documentados o de los que tenemos suficientes datos para escribir su biografía como Alfonso X, Juan Manuel, Pero López de Ayala, etc.

Juan Ruiz, arcipreste de Hita y su *Libro de Buen Amor*, sería un caso no contemplado por Foulet y Speer, y que podríamos situar entre el de Lope de Moros y los de la última categoría ya que poseemos algo de documentación², pero no la suficiente como para profundizar en su biografía.

Con las tres primeras categorías hay que tener mucho cuidado, y con la última no hay que extenderse demasiado, y tan solo ofrecer datos esenciales, pues una biografía completa y exhaustiva es poco apropiada dentro de una edición a no ser, claro está, que sea la primera edición que se hace de dicho autor.

FECHA

Salvo raras ocasiones los autores medievales —sobre todo los anteriores al siglo XV— no suelen fechar sus obras, así que el editor debe datarla, pero no ha de confundir la fecha de la obra con la del manuscrito o de la copia más antigua, como desgraciadamente ocurre algunas veces.

Fechar en términos absolutos es prácticamente imposible, pero se puede dar una fecha antes de la que bajo ningún concepto pudo haber sido escrita, llamada *terminus a quo* o *post quem*, y otra después de la que no pudo ser compuesta, *terminus ad quem* o *ante quem*. El espacio de tiempo entre ambos límites puede ser muy amplio, por lo que el editor debe buscar otros límites, no tan seguros, pero sí probables, entre los que se compusiera la obra.

¹ David Hook, «Lupus de Moros and *Razón de Amor*», *Westfield College Medieval Hispanic Research Seminar Newsletter*, 1 (nov. 1985), 1-2.

² Véanse los trabajos de Francisco J. Hernández, «The Venerable Juan Ruiz, Arciprest of Hita», *La Corónica*, 13 (1984-85), 10-22; y «Juan Ruiz y otros arciprestes, de Hita y Aledaños», *La Corónica*, 16 (1987-88), 1-31.

TÍTULO

Al contrario que en la actualidad los autores medievales no solían titular sus obras al principio y en una línea destacada³. Esto no quiere decir que no las titularan, lo que pasa es que cuando lo hacían, no lo ofrecían en un lugar claro. Normalmente se puede extraer o deducir de las primeras líneas de la obra:

Aquí comiença el primer tratado del libro que es fecho de las animalias que caçan⁴

o del *explicit* o del colofón:

Aquí se acaba el libro de la caça de las aves que fizo pero lopez de ayala⁵.

Pero a veces los títulos que ofrecen los manuscritos no son satisfactorios como sucede con el de *Libre dels tres reys d'Orient* y que ha sido cambiado por Manuel Alvar en su edición (Madrid: CSIC, 1965) por el de *Libro de la infancia y muerte de Jesús*. Otras no tenían título y los editores se lo han puesto arbitrariamente como ocurre con el *Auto de los Reyes Magos*, que si bien es una pieza litúrgica, Lázaro Carreter en su *Teatro medieval* (Valencia: Castalia, 1958, pág. 18) argumenta que de acuerdo con las *Siete partidas* debería titularse *Representación de los Reyes Magos*, aunque él mantiene el de *Auto de los Reyes Magos*. Otras veces hay discusiones sobre la ortografía del título como es el caso del *Calila e Dimna* según se puede ver en la edición de John Esten Keller y Robert White Linker (Madrid: CSIC, 1967) que en la página xxxvi discuten la ortografía que se ha de usar para «Dimna».

Por eso, cuando no haya un título de autor (Deyermond utiliza el anglicismo, creo que útil, «autorial») toda edición debe incluir un apartado en el que se explique la elección del título.

³ Es interesantísima la exposición que sobre los problemas que encierran los títulos presenta Alan Deyermond en su ponencia «De las categorías de las letras: problemas de género, autor y título en la literatura medieval española», *Actas del III Congreso de la AHLM* (en prensa. Hago uso de la versión mecanografiada).

⁴ *Libro de los animales que cazan*, ed. José Manuel Fradejas Rueda (Madrid: Casariego, 1987), p. 9. El subrayado es mío.

⁵ Colofón del MS Krahe publicado por mí en «Los manuscritos del *Libro de la caza de las aves*: intento de un censo y descripción del MS Krahe» (*Epos*, 5 (1989), p. 503).

CONTENIDO

Muchas veces es necesario ofrecer al lector un breve resumen, aunque lo suficientemente detallado, del contenido de la obra. De esta manera puede hacerse una idea aproximada del argumento, la estructura o de los temas principales de los que trata.

FUENTES

Gran parte de la literatura española medieval tiene sus orígenes en textos de otras lenguas, sobre todo árabes, latinos y franceses. En estos casos hay que hacer un estudio de dichas fuentes, cómo se han adaptado, etc. Pero hay que tener cuidado y no confundir fuentes con traducciones. Por ejemplo el *Calila e Dimna* es una traducción de un texto árabe y por lo tanto las fuentes hay que buscarlas más allá.

DERIVACIONES Y CONTINUACIONES

Algunas obras tienen vida más allá de sí mismas y ellas mismas influyen en otras, como, por ejemplo, el *Libro de la caza de las aves* de Pero López de Ayala, cuya influencia se deja sentir en los libros de caza hasta 1625. Por lo tanto en la introducción deben estudiarse dichas derivaciones e incluso traducciones a otras lenguas.

MÉTRICA

Al editar una obra del mester de clerecía, un cancionero, unos romances, etc., el editor debe analizar las formas métricas, estróficas y rimas y la habilidad del autor para manejarlas, teniendo cuidado de no atribuir al autor las posibles incorrecciones del copista.

LENGUA

Aquí habría que distinguir entre la lengua del autor y la lengua del escriba/manuscrito. A no ser que se edite el holografo de un autor lo más probable es que lo único que se pueda estudiar sea la lengua del copista,

aunque siempre se podrán rastrear, y por tanto estudiar, los rasgos básicos y característicos de la lengua de ese autor.

En la tradición editorial hispánica hay una tendencia a hacer un estudio profundo de la lengua, como se puede ver en la edición del *Poema de mio Cid* publicada por Ramón Menéndez Pidal (Madrid, 1908-11), o las ediciones de Manuel Alvar para la colección Clásicos Hispánicos del CSIC (*Libro de la infancia y muerte de Jesús*, Madrid, 1965, *Vida de Santa María Egipciaca*, Madrid, 1972), y muchas otras recogidas en los anejos del BRAE y otras colecciones. La inclusión de un estudio de dichas características viene determinado por el fin último de la edición. Lo normal, en las ediciones comerciales, es que no vaya más allá de unas notas impresionistas, unas características generales que sirvan para encuadrar la obra en su época y en un ámbito lingüístico determinado; pero hay que tener cuidado de no repetir lo que dicen los manuales ni las historias de la lengua, porque en ese caso es trabajo inútil y de escaso valor.

MANUSCRITOS

El editor debe ofrecer la lista completa de todos los manuscritos y fragmentos que se conocen. Ha de ordenarlos alfabéticamente según las siglas asignadas. La información mínima que ha de ofrecer es: biblioteca en la que se conserva, signatura actual, fecha, folios.

En el caso de un manuscrito poco conocido o que no ha sido correctamente descrito, así como para el manuscrito de base, la información que se ha de dar es mucho más compleja, y debe hacerse manejando el manuscrito, pues no es una política aconsejable dejarse llevar por lo que han dicho otros, o la información que puedan facilitar las bibliotecas y sus catálogos. Debe incluir los siguientes elementos: materia escriptoria (pergamino o papel —en este caso descripción de las filigranas si las hubiera—); tamaño en milímetros, tanto del material como de la caja de escritura; número de folios; *incipit* (=primeras palabras del manuscrito/texto), *explicit* (=últimas palabras del manuscrito/texto) y *probatoria* o *secundo folio* (=primera(s) palabra(s) del segundo folio); número de columnas por folio y número de líneas por columna (generalmente se expresa dando el número menor y el mayor); cuadernos y su disposición, incluyendo folios en blanco⁶; deco-

⁶ Obviamente esto se tiene que hacer con el manuscrito en la mano, aunque a veces las fotocopias nos pueden servir para reconstruir los diversos cuadernos cuando éstos se han visto descabalados a la hora de la encuadernación, como se puede ver en el MS Additional 16.392 de la British Library que conserva una copia del *Libro de la caza de las aves* de Pero López

raciones (iniciales, miniaturas); tintas y su uso; caligrafía y número de manos, si es que ha participado más de un escriba; en el caso de manuscritos facticios y misceláneos⁷, lista de las obras que contiene con expresión precisa de los folios que ocupa cada una de ellas; encuadernación (material, estilo, fecha y procedencia); estado de conservación del manuscrito (manchas, roturas, reparaciones); propietarios anteriores y signaturas anteriores (normalmente precedido de la palabra *olim*), presencia de *ex-libris*, aparición en catálogos de venta y otras bibliografías.

Una descripción similar se debe hacer de los incunables y ediciones del siglo XVI ya que en cierto modo comparten muchos rasgos morfológicos con los manuscritos, se exceptúan, claro está, la materia escritoria, siempre es papel, aunque excepcionalmente puede ser pergamino. Los aspectos caligráficos pasan a ser tipográficos, y las cuestiones relativas a los copistas pasan a ser de impresores y talleres.

CRITERIOS DE LA EDICIÓN

Es un apartado en el que se refleja la filosofía editorial que se ha seguido⁸. Se suele explicar qué manuscrito se ha elegido como base y por qué. Criterios ortográficos seguidos, regularización o no de *u/v*, *il/j*, simplificación o no de consonantes geminadas iniciales sin valor fonémico, etc.; separación y unión de palabras; puntuación y acentuación.

de Ayala, ya que las reproducciones permiten trastocar y barajar todas las posibles disposiciones que pudo tener en un principio el manuscrito en cuestión.

Con los folios en blanco cuando se está trabajando con fotocopias y microfilmes hay que tener cuidado, pues a veces los servicios reprográficos omiten las hojas en blanco y otras, por descuido de los fotógrafos, hay fotogramas en blanco que dan como resultados folios en blanco inexistentes.

Otras veces el editor malinterpreta lo que dice el microfilme, como le ocurrió a Roger M. Walker en su edición de *La estoria de Santa Maria Egipcíaca* (Exeter: University, 1977. Exeter Hispanic Texts, 15), quien en la nota 14 (p. 35) dice que el MS presenta la lectura *fiste*, la cual corrige a *fuste*, cosa que hacen, según él, otros dos editores anteriores sin comentario alguno. Pero como muy bien han señalado John R. Maier y Thomas D. Spaccarelli en su artículo «MS. Escorialense h-I-13: Approaches to a Medieval Anthology» (*La Corónica*, 11 (1982-83), 18-34): «Nos parece que Walker no ha debido examinar el códice. En el microfilm, la forma parece ser *fiste*; sin embargo, al manejar el códice se puede alisar una parte del pergamino y ver que la palabra es *fuste*» (n. 20, pp. 29-30). Agradezco al Dr. David Hook que llamara mi atención sobre estos datos.

⁷ El manuscrito o códice facticio es el que se ha formado ensamblando restos o partes de códices distintos, sea cualquiera el momento en que se reunieron, generalmente en época moderna. El códice misceláneo es el que transmite diversas obras de uno o más autores.

⁸ Véase lo explicado en el capítulo dedicado a la tipología de las ediciones, especialmente lo dicho sobre las paleográficas.

BIBLIOGRAFÍA

Es el último apartado de toda buena introducción, y es donde se pone a prueba la habilidad del editor, pues es el lugar donde más errores e inconsecuencias se cometen. Un editor primerizo compilará una extensísima lista de obras, estudios, etc., sin división alguna y que en muchos casos sólo ha consultado una vez y en otros ni siquiera los ha visto.

Como suele pasar, no hay un sistema ideal, pero por lo general debe constar de los siguientes subapartados:

- a) Ediciones anteriores. En éste se da cuenta detallada de todas y cada una de las ediciones precedentes. En algunas obras conviene distinguir una serie de subapartados como ediciones facsimilares, paleográficas, críticas, modernizadas, traducciones, etc.
- b) Estudios y artículos sobre la obra. Éste es un aspecto delicado, pues si no se trata de la primera edición de una obra los estudios serán numerosísimos, y por lo tanto ha de ser selectiva. Sería absurdo dar todas y cada una de las referencias sobre el *Poema de mio Cid*, o el *Libro de Buen Amor*, o *El conde Lucanor*.
- c) Otra bibliografía. Suele ser un cajón de sastre en el que se incluyen diccionarios, estudios sobre la época, aspectos literarios, estudios lingüísticos, etc.

Un problema, y a veces muy serio, es cómo redactar la fichas bibliográficas. Por lo general es donde mayores incongruencias se suelen dar, y además son las que más fácilmente descubre cualquier lector. Lamentablemente para el español no existe un manual de estilo que muestre un buen sistema, como el *MLA Handbook* (Nueva York: MLA of America, 1985) o el *Modern Humanities Research Association Style Book: Notes for Authors and Editors* (s. l.: MHRA, 1971). Tampoco se puede recomendar el sistema de una u otra revista porque suelen ser algo caóticos, o las indicaciones son tan difusas que no sirven para nada, como ocurre en algunas de las revistas editadas por el Instituto de Filología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que se limitan a decir:

Las citas bibliográficas se atenderán a las normas de cada revista, cuidando de que en las referencias bibliográficas no falte ningún dato imprescindible.

EL APARATO CRÍTICO

Dentro de la tradición editorial hispánica el aparato crítico está constituido por el aparato de variantes y las notas que justifiquen la elección de una variante o una conjetura. En otras tradiciones editoriales el segundo aspecto lo constituyen las llamadas notas textuales y las incluyen dentro de las notas generales (*vid. infra*).

Se entiende por *variante* cualquier lectura de un manuscrito que sea distinta de la elegida por el editor para constituir el texto, y por *lectura rechazada* cualquier lección del manuscrito base que el editor no cree correcta.

El objetivo del aparato crítico es posibilitar la reconstrucción del manuscrito base, incluidos los errores y correcciones del amanuense. Por ello ha de ser inteligible y exhaustivo.

Como muy bien dice Blecua «aunque se supone que un lector capaz de acudir a los aparatos de variantes ha alcanzado un grado alto de paciencia, cortesía es del editor impedir que alcance el grado sublime» (1983, 147). Por eso es de suma importancia que el aparato crítico sea claro, que el lector pueda seguir con facilidad las variantes y lecturas rechazadas y que no se pierda en una maraña, como puede ocurrir, por ejemplo, con el aparato crítico que Marcella Ciceri ha puesto a su edición del *Arcipreste de Talavera* de Alfonso Martínez de Toledo (Módona: STEM-MUCCHI, 1975) o Curt J. Wittlin a las *Décadas de Tito Livio* traducidas por Pero López de Ayala (Barcelona: Puvill, s. a.).

Desde la *Metodología y crítica históricas* de Zacarías García Villada (Barcelona, 1921), quien sigue la *Editionstechnik* de Otto Stählin (Leipzig, 1909), se habla de dos tipos de aparatos: el *positivo* y el *negativo*. El *aparato positivo* es el menos claro ya que ofrece la lectura seleccionada y las siglas de todos los testimonios que la justifican y después las no aceptadas junto con la lista de los manuscritos que las ofrecen:

19 contesçio SH: acaesçio PMGA

En cambio el *aparato negativo* es mucho más claro ya que no dice qué testimonios aportan la variante seleccionada, pero sí los no aceptados:

19 contesçio] acaesçio PMGA⁹

⁹ Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, en *Obras completas*, II, ed. José Manuel Blecua (Madrid: Gredos, 1983), p. 49.

Según García Villada «si los manuscritos con que hay que operar son muchos, es preferible emplear el aparato negativo» (p. 305).

En la presentación de las variantes hay que tener cuidado y seguir unas normas, que no son fijas, pero que facilitan las cosas. Blecua (1983, 148) recomienda que las siglas de los testimonios se pongan en cursivas tras la variante y sin incluir ningún tipo de signo de puntuación entre la variante y las siglas, pero no es raro verlo expresado con la sigla en cursiva en primer lugar, seguida de dos puntos y la variante:

316 c. N.: dizen.¹⁰

En cualquier caso en primer lugar ha de ir la referencia exacta del verso o línea en que se encuentra la variante, que después vaya la sigla y por último la variante, o que tras la referencia vaya la lección seleccionada separada con un corchete de cierre de la variante rechazada y por último las siglas, es una cuestión de estética. Lo que se ha de procurar, se siga la forma que se siga, es que la cosa quede clara y se emplee el mismo sistema a lo largo de todo el texto.

En algunas ocasiones es necesaria más de una anotación por línea, en ese caso conviene separarlas. Hay varias formas: dejando un blanco, haciendo uso de punto y coma o con doble barra vertical. La forma más evidente es con doble barra vertical para las distintas lecciones y barra vertical sencilla para cada uno de los testimonios diferentes:

17 El conde] Et el conde PHMG || le rogo] rrogole P || quel] om. A | que le MG | que lo P || dixiese] dixese MGA || que] om, PG¹¹.

En otras hay dos palabras iguales en un mismo verso o línea, por lo que se debe evitar a toda costa confundir al lector. Para ello hay que anotarlas de la manera más clara posible, si el texto fijado en la línea 21 dice:

dijo que viniese o no viniese

la forma correcta de mostrar las variantes sería:

21 que viniese] que viniera ABE

A veces no es tan fácil mostrar inequívocamente la variante, o el fragmento es lo suficientemente complejo como para no bastar con estas sencillas

¹⁰ Pero López de Ayala, *Libro rimado del Palacio*, ed. Jacques Joset (Madrid: Alhambra, 1978), p. 157.

¹¹ Juan Manuel, *op. cit.*, p. 49.

llas fórmulas, por lo que hay que recurrir a la abreviación de algunas palabras, por ejemplo, la rúbrica del capítulo XL del *Libro de la caza de las aves* de Pero López de Ayala según el texto fijado por mí dice¹²:

Cómo farás a tu falcón desque fuere mudado.

las diversas variantes se presentan así:

2 Cómo farás a tu falcón desque fuere mudado] En c. f. desque tu falcón f. m. M₅ | c. f. desque tu falcón f. m. Y₂P₁ | c. as de facer quando t. f. estoviere m. M₈ | De c. f. a. t. f. después que f. m. M₉ | c. f. al t. f. d. f. m. M₁₁ | De lo que harás a. t. f. d. f. m. M₁₃ | Cómno f. a. t. f. d. fuer m. Y₁ | c. harás a. t. alcón d. sea m. M₄ | c. f. a. t. f. d. f. bien m. H₁ | c. se á de hazer con el f. d. f. m. H₂ | c. f. a. t. f. de que f. m. RM₁₄

de modo que lo que es verdaderamente significativo está escrito por completo, mientras que lo que podría oscurecer la lectura de las diversas lecciones se ha abreviado.

Ivy A. Corfis en sus ediciones *Diego de San Pedro's «Tractado de Amores de Arnalte y Lucenda»* (Londres: Tamesis, 1985) y *Diego de San Pedro's «Cárcel de amor»* (Londres: Tamesis, 1987) explica del siguiente modo su notación crítica:

Un corchete () separa la lectura arquetípica de la variante. Las variantes se identifican por el contexto dentro de la línea. Si la variante es por supresión o adición, se incluyen la palabra antes y/o después para aislar la palabra o palabras añadidas o eliminadas. En el caso de la sustitución de una palabra por otra, tan sólo se da la palabra o palabras variantes (1985, 31).

Hay otras intervenciones, generalmente comentarios del editor, que se marcan por medio de unas abreviaturas, en cursiva siempre, y que siguen las normas establecidas por los editores de textos clásicos como, por ejemplo, *om.* para indicar que falta en tal o cual testimonio; *del.* indica que está tachado/borrado en el manuscrito; *add.* que está añadido en uno u otro manuscrito; *corr.* lectura corregida en tal testimonio, etc.¹³.

La exhaustividad del aparato crítico depende del número de testimonios existente. Es obvio que en una tradición manuscrita como la del *Fuero Real* con 43 manuscritos, o la del *Libro de la caza de las aves* de Pero López de Ayala con 27, el aparato no puede ser completo ya que podría ocupar más espacio que el mismo texto. Por eso, a veces, hay que seleccionar

¹² José Manuel Fradejas Rueda, «Prolegómenos a una edición común del *Libro de la caza de las aves* de Pero López de Ayala», en *Actas del III Congreso de la AHLM* (en prensa).

¹³ Una selección de los más usuales puede verse en Bleuca 1983, 149.

las variantes. Qué variantes incluir y cuáles no es un problema serio. En un principio debe ofrecer, inexcusablemente, todas las lecturas rechazadas, después todas aquellas variantes que pueden ayudar a la comprensión de un pasaje corrupto u oscuro, y por supuesto, las que hayan servido para clasificar los manuscritos. Lo que hay que evitar son las variantes meramente ortográficas del tipo *fijo/hijo*, *omne/ome*, etc., puesto que oscurecen totalmente el aparato crítico a no ser, claro está, que existan razones muy poderosas que recomienden su inclusión.

En algunas ediciones no es raro ver que en el aparato crítico se incluyen las correcciones de otros editores anteriores, como por ejemplo en la del *Libro de la caza* de don Juan Manuel preparada por José Manuel Blecua (Madrid: Gredos, 1981, p. 549):

101 a·les] [et] ales B, que ya desechó M.

Línea que se ha de interpretar del siguiente modo: B(=Baist) corrigió esa lectura en «[et] ales», y M(=Morf) la rechazó.

La situación del aparato crítico dentro de la edición normalmente viene determinada por las características de la editorial o la extensión del mismo. Por ejemplo, en la edición de *El conde Lucanor* preparada por José Manuel Blecua para las *Obras completas* de don Juan Manuel, debido a la gran longitud del aparato crítico, éste se encuentra situado al final de cada ejemplo, pero lo usual es que esté al pie de la página, inmediatamente debajo del texto y antes de las notas (véase más adelante), aunque no es raro que se agrupe al final como por ejemplo en la edición preparada por G. B. Gybbon-Monypenny del *Libro de Buen Amor* (Madrid: Castalia, 1989), o las ya citadas de Marcelle Ciceri y Curt J. Wittlin.

LAS NOTAS

Las notas deberían ir a pie de página. En el caso de ediciones críticas en las que hay un apartado de variantes, debajo de éste, pero ésas son las menos y hay una tendencia a situar las notas al final. Para ello suelen dar un motivo estético: que afea el maquetado, la verdad es que suele ser económico ya que encarece la composición. En cualquier caso, las notas son imprescindibles, pero hay que ser juicioso en su número y longitud: demasiadas notas y muy extensas pueden cansar al lector; muy pocas, por el contrario, pueden dejarlo insatisfecho.

Las notas suelen ser un batiburrillo de informaciones varias, que van

desde las meras notas léxicas a la justificación de la elección o rechazo de una lectura por otra. También se utilizan para ofrecer información precisa sobre las fuentes de un pasaje, analogías en obras coetáneas, imitaciones, derivaciones, e incluso para explicar aspectos históricos y culturales que rodean la obra. Éstas muestran cuál ha sido la naturaleza de la investigación llevada a cabo y su profundidad¹⁴.

EL GLOSARIO

Normalmente los glosarios, a veces llamados vocabularios, son selectivos. Pero como en todo lo que rodea la edición de un texto, depende del fin último de la misma. Los mejores ejemplos se encuentran en los que presenta la colección Clásicos Castalia, aunque esporádicamente otras colecciones presentan algún buen ejemplo.

En los glosarios selectivos hay que tener buen juicio para encontrar el punto de equilibrio entre lo que se ha de incluir y lo que se ha de excluir¹⁵.

En las inclusiones tienen primacía todas aquellas palabras que hayan llamado la atención del propio editor y que haya tenido que buscar en diccionarios como el de Sebastián de Covarrubias (1611) o el *Diccionario de autoridades* (1726-39)¹⁶. Debe incorporar todas aquellas que aun siéndole conocidas puedan extrañar a los posibles lectores. Y en definitiva todas aquellas cuyo significado actual difiere del medieval, y también aquellas cuya ortografía sea muy distinta de la moderna, y que por lo tanto puedan ser incomprensibles para el lector.

¹⁴ Aunque se sale del ámbito temporal de estas páginas, es interesante el artículo de Ignacio Arellano Ayuso, «Anotación filológica de textos barrocos: el *Entremés de la vieja Muntañones*, de Quevedo», *Notas y Estudios Filológicos*, 1 (1984), 87-117.

¹⁵ A veces los textos son lo suficientemente breves e interesantes como para que el glosario no tenga por qué ser selectivo, así sucede con el vocabulario puesto por Manuel Alvar a su edición del *Libro de la infancia y muerte de Jesús* (Madrid: CSIC, 1965).

¹⁶ Otros diccionarios de gran interés, aunque de muy dispar valor, son los de Juan Corominas y José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (Madrid: Gredos, 1980-91), Martín Alonso, *Diccionario medieval español* (Salamanca: Universidad Pontificia, 1986), *Diccionario histórico de la lengua española* (Madrid: RAE, 1960, en curso de publicación) y Bodo Müller, *Diccionario del español medieval* (Heidelberg: Universidad, 1987, en curso de publicación); está por aparecer el *Dictionary of the Old Spanish Language* del equipo de Madison. Se puede localizar mucha información crítica sobre vocabularios, glosarios, concordancias, etc., en David J. Billick y Steven N. Dworkin, *Lexical Studies of Medieval Spanish Texts: A Bibliography of Concordances, Glossaries, Vocabularies and Selected Word Studies* (Madison: HSMS, 1987).

Foulet y Speer (1979, 105) recomiendan que en el glosario se incluyan aquellas palabras y formas no usuales que se ponen en el apartado de lecturas y variantes rechazadas.

La redacción del glosario no es una labor complicada. Por lo general consiste en dar la equivalencia actual o una corta explicación. Lo que no se debe hacer es dar, bajo el epígrafe «Glosario», una mera lista de palabras y remitir a las notas en las que se explican, como ocurre en la edición preparada por Juan Victorio del *Poema de Fernán González* (Madrid: Cátedra, 1981) o de las *Mocedades de Rodrigo* (Madrid: Espasa-Calpe, 1982. Clásicos Castellanos, 226), aunque indicar en qué nota se explica con mayor detenimiento un término es un elemento útil¹⁷. Tampoco se puede limitar la definición a la copia del texto en el que ocurre el término, como aparece, a veces, en la edición de Joaquín González Muela del *Arcipreste de Talavera* (Madrid: Castalia, 1970).

Un excelente ejemplo es el glosario redactado por Juan Manuel Cacho Bleuca y María Jesús Lacarra para su edición del *Calila e Dimna* (Madrid: Castalia, 1984) ya que suelen incluir citas de otros textos, a los que llaman «testigos» (p. 357), en los que se documenta la misma palabra, tipo de glosario que la misma María Jesús Lacarra repite en su edición del *Sendebat* (Madrid: Cátedra, 1989).

Una característica muy útil, y que es normativa en las ediciones de Clásicos Castalia¹⁸, es la adición de las localizaciones de las palabras dentro del texto, aunque no es necesario dar las referencias para todas las ocurrencias.

¹⁷ Algo parecido, pero en ningún caso marcado como glosario, se puede encontrar en la edición de Jacques Joset del *Libro rimado del Palacio* de Pero López de Ayala (Madrid: Alhambra, 1978), o en la de Nicasio Salvador Miguel del *Cancionero de Estúñiga* (Madrid: Alhambra, 1987), o en la de Miguel Ángel Pérez Priego del *Laberinto de fortuna* de Juan de Mena (Madrid: Espasa-Calpe, 1989). Véase más abajo el apartado dedicado a apéndices e índices.

¹⁸ Sólo está ausente en la edición preparada Francisco Serrano Puente y prologada por Antonio Prieto del *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón (Madrid, 1976), en la de R. O. Jones y Carolyn R. Lee de la *Poesía lírica y cancionero musical* de Juan del Encina (Madrid, 1975) y en la de Germán de Orduna del *Rimado de palacio* de Pero López de Ayala (Madrid, 1987), ésta porque carece, en definitiva, de glosario.

EL MATERIAL ADICIONAL

Esto es un auténtico cajón de sastre, aquí vienen a parar todos los materiales misceláneos que no se han podido situar en ninguna otra parte de la edición. Dentro de este material adicional conviene distinguir dos grandes bloques: apéndices e índices.

ÍNDICES

Hay que distinguir entre índices a la introducción, cuando ésta es muy extensa, e índices a la obra editada. Entre los índices al texto el más normal es el onomástico, el cual suele seguir al glosario y debe incluir todos los nombres —propios y topónimos— incluso los más obvios como Toledo, o el río Henares o el rey Alfonso X. Su orden debe ser, al igual que el glosario, alfabético¹⁹ y, cuando un nombre presente más de una ortografía, la explicación ha de darse en la de mayor frecuencia y en los demás casos remitir a ella. También debe incluir la referencia textual al verso, estrofa o página, esto en el caso de prosa, en que se localiza, y si es muy numerosa bastaría con las tres o cuatro primeras ocurrencias y después poner *passim*.

En algunas ediciones (véase la nota 17) se incluye un índice de las palabras y nombres explicados en las notas; en otras el de las variantes cuando las notas se limitan a ellas, como en la edición de John G. Cummins del *Libro de la caça de las aves* de Pero López de Ayala (Londres: Tamesis, 1986).

En las ediciones de obras poéticas, sobre todo de los cancioneros y romanceros es imprescindible incluir un índice de primeros versos.

Un aspecto que se ha puesto de moda, sobre todo cuando el objetivo de la edición es servir de tesis doctoral, es la elaboración de índices léxicos, concordancias y en el caso de composiciones poéticas de índices de rimas. Hoy por hoy es una tarea sencilla y sin mayores complicaciones debido al poco coste de los ordenadores, que pueden hacer esta labor, antaño tediosa y propensa a errores, en pocas horas y sin equivocación alguna. Su valor es instimable ya que ofrecen un material valiosísimo para futuros estudios. Un buen ejemplo, aunque de elaboración manual, es el tomo ter-

¹⁹ En el orden alfabético hay una tendencia a no diferenciar la *ch* y la *ll*, sino a considerarlas como letras compuestas y por tanto alfabetizarlas bajo la *c* y la *l* respectivamente. En cuanto a la *ç* lo normal es alfabetizarla dentro de la *c*, aunque algunos prefieren darle un apartado especial tras la *z*.

cero de la edición preparada por Manuel Alvar del *Libro de Apolonio* (Madrid: Castalia-Juan March, 1976); para ejemplos mecanizados no hay más que recurrir a las ediciones en microficha del Hispanic Seminary of Medieval Studies de la Universidad de Wisconsin-Madison, de inapreciable interés.

APÉNDICES

En éstos se suele incluir todo aquel material que se deriva de la edición y que, debido a sus características, no se puede situar en las notas o dentro del cuerpo de la edición.

Generalmente presentan el aspecto de largas listas o tablas de correspondencias entre el texto de la edición y los manuscritos como, por ejemplo, en la edición preparada por G. B. Gybbon-Monypenny del *Libro de Buen Amor* (Madrid: Castalia, 1988) que ofrece una tabla de correspondencias entre las estrofas y páginas de su edición y los tres manuscritos existentes, o la que incluye Germán Orduna, la cual titula «Tabla de referencias», en su edición del *Rimado de palacio* de Pero López de Ayala (Madrid: Castalia, 1987) en la que da las correspondencias entre las estrofas de su edición y la de los manuscritos *N* (BNM, MS 4055) y *E* (Escorial, MS h.III.19).

Aunque pueden ser otros materiales, como hace Cristina González en su edición del *Libro del caballero Zifar* (Madrid: Cátedra, 1983) que presenta como apéndice el «Prólogo de la edición de Sevilla de 1512» (pp. 459-60), o Carmen Monedero que en su edición del *Libro de Apolonio* (Madrid: Castalia, 1987) muestra las correcciones propuestas por otros estudiosos.

Un complemento útil, pero que no tiene un sitio fijo dentro del texto, suele ser algunas reproducciones del manuscrito base, para que el lector pueda comprobar la bondad de la transcripción y ver las características físicas del mismo.

Incunables e impresos

Hacia 1450 se publicó el primer libro tipográfico¹, el *Misal de Constanza* al que siguieron, en 1454, las *Bulas de indulgencia* del papa Nicolás V y la *Cruzada contra los turcos*. Sin embargo, tradicionalmente, se suele decir que el primero es la llamada Biblia de Gutenberg, Mazarina o de 42 líneas que se concluyó en 1456, aunque no da ni fecha, ni lugar, ni impresor. Pronto este invento se difundió por toda Europa para llegar a la Península Ibérica en el último cuarto del siglo XV.

El primer libro impreso en España (en Portugal no aparecerá hasta 1487 en la ciudad Faro a cargo de Samuel Gacon) fue el llamado *Sinodal de Aguilafuente*, impreso en Segovia o cerca de Segovia en 1472 gracias al arte de Johann Parix de Heidelberg, aunque hay quienes siguen creyendo que el primer libro español fueron las *Trobes e lahors de la Verge Maria* de Bernat de Fenollar, impreso en Valencia en 1474.

Aunque no están muy claros los orígenes de la imprenta en España, ésta conoció un rápido desarrollo, y las obras medievales pronto fueron impresas. José Simón Díaz², en un pormenorizado estudio, muestra la nómina de las obras anteriores a 1400 de interés literario que fueron impresas en los primeros veintiocho años de la imprenta española, la cual arroja la cifra total de 17 ediciones con obras como el *Fuero real*, el *Fuero Juzgo*, las *Siete partidas*, el *Caballero Cifar*, el *Calila e Dimna*, diversas crónicas (*Crónica de Alfonso XI*, *Crónica de Fernando III*, *Crónica troyana* o las de Pero López de Ayala). En la primera mitad del siglo siguiente aumenta-

¹ Los bibliólogos distinguen entre *libro tipográfico*, producido por medio de tipos metálicos móviles y *libro xilográfico*, impreso a partir de planchas de madera grabadas.

² José Simón Díaz, «La literatura medieval castellana y sus ediciones españolas de 1501 a 1560», en *El libro antiguo: actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)* (Salamanca-Madrid: Ediciones de la Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional, Sociedad Española de Historia del Libro, 1988), 371-96.

rá en 77 ediciones más, de las que las más difundidas fueron la *Crónica de Fernando III* (11 ediciones), la *Crónica troyana* y la *Historia de la doncella Teodor* (10 ediciones de cada una). Pero es la literatura del siglo XV la que más atrajo el interés de los impresores. En el período comprendido entre 1472 y 1500 se publicaron 92 ediciones, las más numerosas son las de las obras de Juan de Mena y Diego de Valera (10 ediciones) seguida por Clemente Sánchez Vercial (9 ediciones), y en el período 1501-60 casi se cuadruplica el número de ediciones, destacando entre todos ellos Fernando de Rojas con 32 ediciones. Cabe resaltar que algunas de estas ediciones de textos del siglo XV, dentro del mismo siglo XV, fueron hechas con interés y presupuestos filológicos, como ocurre con el *Laberinto de fortuna* de Juan de Mena, editado con comentarios por Hernán Núñez el Pinciano en 1499.

Todos los libros impresos hasta 1500 reciben el nombre de *incunables*. Se han levantado voces en contra de limitar hasta el 31 de diciembre de 1500 la época de los incunables, pues se encuentra en medio del período de mayor vitalidad de este nuevo invento, y así hay quienes proponen que se ha de ampliar este límite hasta mediados del siglo XVI.

En cualquier caso, durante la primera época, que abarca los treinta primeros años (1450-80), los impresores trataron de que sus libros se asemejasen lo más posible a los códices, generalmente por cuestiones mercantilistas, por lo que comparten la mayoría de las características de aquéllos³: carencia de portadas, uso de firmas y reclamos, utilización de *incipits* y colofones, carencia de paginación o foliación, ilustración y rubricación a mano, etc., quizá la mayor diferencia está en que rara vez se imprimieron sobre pergamino, aunque sin embargo la Biblia de Gutenberg lo fue sobre ambos soportes, y se conservan 12 ejemplares impresos sobre pergamino (cuatro completos) y 35 sobre papel.

Por esto la edición de un texto que nos ha llegado por medio de un incunable, o ediciones del siglo XVI —que se ha dado en llamar libros antiguos— no se diferencia en casi nada de la de otro que nos ha llegado manuscrito⁴.

³ Para un desarrollo detenido de los aspectos formales e ilustración de los incunables véase el capítulo «15. Los incunables (III)» en la *Historia de libro* de Hipólito Escolar (Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988), pp. 344-60.

⁴ En Pablo Juaralde *et alii*, *La edición de textos: actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro* (Londres: Tamesis, 1990) se puede encontrar variada información y ejemplos de ediciones de textos que nos han llegado por medio de impresos, lo mismo ocurre en Jesús Cañedo e Ignacio Arellano (eds.), *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro: actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro, Pamplona, Universidad de Navarra, 10-13 de diciembre de 1986* (Pamplona: EUNSA, 1987. Anejos de RILCE, 4).

Se les debe dar el mismo tratamiento que a los códices, pues muchas veces son piezas únicas, y otras aunque pueda haber varios ejemplares pueden existir pequeñas diferencias entre unos y otros ya que los tipos se rompían a lo largo de la impresión, y era forzoso recomponer la página, de modo que lo que en unos ejemplares es correcto en otros puede haberse deturpado o al contrario, lo que era erróneo se ha corregido. Por eso hay que localizar y describir al menos un ejemplar de todas las ediciones existentes, un buen ejemplo de cómo hacerlo se puede ver en las ediciones de Ivy A. Corfis de las obras de Diego de San Pedro (*Diego de San Pedro's «Tractado de amores de Arnalte y Lucenda»* (Londres: Tamesis, 1985, pp. 7-16) y *Diego de San Pedro's «Cárcel de amor»* (Londres: Tamesis, 1987, pp. 16-50)). Para su localización ya mencioné en el capítulo dedicado a la recogida de materiales la *Bibliography of Old Spanish Texts* (Madison: HSMS, 1984), a la que hay que añadir, para las bibliotecas españolas, el *Catálogo general de incunables* de Francisco García Gravioto (Madrid: Ministerio de Cultura, 1989-90), aunque no hay que perder de vista la *Bibliografía ibérica del siglo XV* de Konrad Haebler (La Haya, 1903-17) y *El arte tipográfico en España durante el siglo XV* de Francisco Vindel (Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1946-54).

Hay que hacer la correcta colación y tratar de establecer el estemma, incluso ver cuál edición deriva de cuál y porqué. A veces la cosa se complica y nos encontraremos con manuscritos e impresos y hay que intentar ver cómo se relacionan entre sí, buen ejemplo de esto es el trabajo realizado por Maxim P. A. M. Kerkoff con las *Trescientas* de Juan de Mena⁵.

⁵ Maxim P. A. M. Kerkoff, «El Laberinto de fortuna de Juan de Mena: las ediciones en relación con la tradición manuscrita» en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, I (Barcelona: Universidad de Barcelona, 1989), pp. 321-39.



Bibliografía

CRÍTICA TEXTUAL

- ALBERTI, G. B. (1979), *Problemi di critica testuale*. Florencia: La Nuova Italia.
- ASTEY V., Luis (1985), *Procedimientos de edición para la biblioteca novohispana*. México: El Colegio de México.
- AVALLE, D'Arco Silvio (1972), *Principi di critica testuale*. Padua: Antenore.
- BALDUINO, A. (1979), *Manuale di filologia italiana*. Florencia: Sansoni.
- BARBI, Michelle (1938), *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*. Florencia: Sansoni, 1978.
- BÄUML, Franz (1861), «Some Aspects of Editing the Unique Manuscript: A Criticism of Method», *Orbis Litterarum*, 16, 27-33.
- BÉDIER, Joseph (1928), «La Tradition manuscrite du *Lai de l'Ombre*: réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes», *Romania*, 54, 161-96 y 321-56.
- BELTRÁN, Vicente (1987), «La transmisión textual de las *Coplas manriqueñas*», *Incipit*, 7, 95-117.
- BESSI, Rossella y Mario MARTELLI (1984), *Guida alla filologia italiana*. Florencia: Sansoni.
- BELLONI, G. (1976), «Rassegna di studi e manuali filologici», *Lettere Italiane*, 28, 482-514.
- BIELER, Ludwig (1958), *The Grammarian's Craft: An Introduction to Textual Criticism*, reimp. ampliada de *Classical Folia*, 10 (1965 [?]).
- BLAKEY, Brian (1965), «The Scribal Process», en F. Whitehead, A. H. Diverres y F. E. Sutcliff (eds.), *Medieval Miscellany Presented to Eugène Vinaver*. Manchester: UP, pp. 19-27.
- BLECUA, Alberto (1980), *La transmisión textual de «El Conde Lucanor»*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.
- (1983), *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 1989.
- BOWERS, Fredson (1969), *Textual and Literary Criticism*. Cambridge: Cambridge UP.

- BOWERS, Fredson (1964), *Bibliography and Textual Criticism*. Oxford: Oxford UP.
- BRACK, M. M. y W. BARNES (eds.) (1969), *Bibliography and Textual Criticism*. Chicago: Chicago UP.
- CAÑEDO, Jesús e Ignacio ARELLANO (1986), «Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro», en *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*. Pamplona: EUNSA, 1987, pp. 339-55. (Anejos de RILCE, 4).
- CASTELLANI, Arrigo (1957), *Bédier avait-il raison? Le méthode de Lachmann dans les éditions de textes du moyen âge*. Fribourg: Éditions Universitaires.
- CERQUIGLINI, Bernard (1989), *Éloge de la variante: histoire critique de la philologie*. París: Seuil.
- CHARTIER, Yves (1986), «Édition critique et micro-ordinateur», *Le Medieviste et l'ordinateur*, 16, 5-9.
- CHAYTOR, Henry John (1941), «The Medieval Reader and Textual Criticism», *Bulletin of the John Rylands Library*, 26, 49-56.
- (1945), *From Script to Print: An Introduction to Medieval Literature*. Cambridge: UP.
- CHIARI, Alberto (1951), «La edizione critica», en M. FUBINI et al., *Tecnica e teoria letteraria*. Milán: Marzorati, 1974, pp. 231-95.
- CLARK, Albert C. (1914), *Recent Developments in Textual Criticism*. Oxford: Clarendon Press.
- (1918), *The Descent of Manuscripts*. Oxford: Clarendon Press, 1969.
- COLLOMP, Paul (1931), *La Critique des textes*. París: Les Belles Lettres.
- CONTINI, G. (1970), *Varianti e altra linguistica*. Turín: Einaudi.
- CREASY, William C. (1986), «A Microcomputer Editorial Procedure», en *Microcomputers and Literary Scholarship*. Los Ángeles: William Andrews Clark Memorial Library, pp. 1-22.
- DAIN, Alphonse (1949), *Les Manuscrits*. París: Les Belles Lettres, 1975.
- DEARING, Vinton A. (1959), *A Manual of Textual Analysis*. Berkeley: University of California Press.
- (1986), «Personal Computers and Literary Research», en *Microcomputers and Literary Scholarship*. Los Ángeles: William Andrews Clark Memorial Library, pp. 23-41.
- DEL MONTE, A. (1975), *Elementi di ecdotica*. Milán: Cisalpino-Goliardica.
- DÍEZ BOSQUE, José María (1985) (coord.), *Métodos de estudio de la obra literaria*. Madrid: Taurus.
- DONALDSON, E. Talbot (1970), «The Psychology of Editors of Middle English Texts», en su *Speaking of Chaucer*. Londres: Athlone Press, pp. 102-18.
- La edición de textos: actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey (eds.). Londres: Tamesis, 1990.
- FAULHABER, Charles B. y Francisco MARCOS MARÍN (1990), «ADMYTE: Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles», *La Corónica*, 18 (primavera 1990), 131-45.

- FARAL, Edmond (1955), «A propos de l'édition des textes anciens: le cas du manuscrit unique», en *Recueil de travaux offert a M. Clovis Brunel*, I. París: Société de l'École des Chartes (Memoires et documents, 12).
- FOULET, Alfred y Mary Blakely SPEER (1979), *On Editing Old French Texts*. Lawrence: The Regents Press of Kansas.
- FOURQUET, Jean (1948), «Fautes communes ou innovations communes», *Romania*, 70, 85-95.
- FRÄNKEL, H. (1960), *Testo critico e critica del testo*. Florencia: Le Monnier, 1969.
- FROGER, Dom Jacques O.S.B. (1968), *La Critique des textes et son automatisation*. París: Dunod.
- FUNES, Leonardo (1987), «Comedieta de Ponça: el método neolachmaniano en la praxis de una experiencia ecdótica», *Incipit*, 7, 139-52.
- GARCÍA, Michel (1984), «Quosque tandem... o las dudas del editor», *Incipit*, 4, 35-49.
- GILBERT, Penny (1973), «Automatic Collation: A Technique for Medieval Texts», *Computers and the Humanities*, 7, 139-47.
- (1976), «Using the Computer to Collate Medieval Latin Manuscripts», en Alan JONES y R. G. CHURCHHOUSE (eds.), *The Computer in Literary and Linguistic Studies*. Cardiff: University of Wales Press, pp. 106-13.
- GREENIA, George D. (1989), «The *Libro de Alexandre* and the Computerized Editing of Texts», *La Corónica*, 17, 55-67.
- GREG, W. W. (1950-51), «The Rationale of Copy-Text», *Studies in Bibliography*, 3, 19-36.
- GRIBSBY, John L. (1966-67), «A Defense and Four Illustrations of Textual Criticism», *Romance Philology*, 20, 500-20.
- GYBBON-MONYPENNY, Gerald B. (1972), «The Text of the *Libro de Buen Amor*: Recent Editions and their Critics», *Bulletin of Hispanic Studies*, 49, 217-35.
- HAM, Edward B. (1958), «Textual Criticism and Common Sense», *Romance Philology*, 12 (1958-59), 185-215.
- HAVET, Louis (1911), *Manuel de critique verbale appliquée aux textes latins*. París: Hachette.
- *Règles et recommandations générales pour l'établissement des éditions Guillaume Budé*. [s. l.]: [s. i.], [s. a.].
- HELLINGA, W. Gs. (1953), «Principes linguistiques d'édition de textes», *Lingua*, 3, 295-308.
- HOCKEY, Susan (1980), «Textual Criticism», en su *A Guide to Computer Applications in the Humanities*. Londres: Duckworth, pp. 144-67.
- HOOKE, David (1983), «La transmisión textual de *La estoria del noble Vaspasiano*», *Incipit*, 3, 129-72.

- HOUSMAN, A. E. (1921), «The Application of Thought to Textual Criticism», en su *Selected Prose*, ed. John Carter. Cambridge: UP, 1961, pp. 131-50.
- HUNTER, W. F. (1969), «Métodos de crítica textual», en *Hacia Calderón: coloquio angloamericano. Exeter 1969*. Berlín: Walter de Gruyter, 1970, pp. 13-28.
- IRIGOIN, Jean (1977), «Quelques réflexions sur le concept d'archétype», *Revue d'Histoire des Textes*, 7, 235-45.
- JAUURALDE POU, Pablo (1981), «Crítica textual», en su *Manual de investigación literaria*. Madrid: Gredos, pp. 152-97.
- KANE, George (1969), «Conjectural Emendation», en Christopher KLEINHENZ (ed.) (1976), pp. 211-25.
- KENNEDY, Elspeth (1970), «The Scribe as Editor», en *Mélanges de langue et de littérature du moyen âge et de la renaissance offerts à Jean Frappier*, I. Ginebra: Droz, pp. 523-31.
- KENNEY, E. J. (1974), *The Classical Text: Aspects of Editing in the Age of the Printed Book*. Berkeley: University of California Press.
- KLEINHENZ, Christopher (ed.) (1976), *Medieval Manuscripts and Textual Criticism*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- LAUFER, Roger (1972), *Introduction à la textologie*. París: Larousse.
- LEACH, MacEdward (1939), «Some Problems in Editing Middle English Manuscripts», *English Institute Annual*. Nueva York: Columbia UP, 1940, pp. 130-51.
- LEGGE, M. Dominica (1930), «Recent Methods of Textual Criticism», *Arthuriana*, 2 (1929-30), 48-55.
- LECOY, Félix (1974), «L'Édition critique des textes», en Alberto VÁRVARO (ed.) (1978), pp. 501-14.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1979), «Edición de textos medievales», en su *Introducción a la literatura medieval española*, 4ª ed. Madrid: Gredos, pp. 57-83.
- LUCK, Georg (1981), «Textual Criticism Today», *American Journal of Philology*, 102, 164-94.
- MAAS, Paul (1927), *Textkritik*. Leipzig, 1957; *Critica del testo*. Florencia: Le Monnier, 1980; *Textual Criticism*. Trad. Barbara Flowers. Oxford: Clarendon Press, 1958.
- MACCHI, Giuliano (1968), «La tradizione manoscritta del *Libro de Buen Amor* (a proposito di recenti edizioni ruiziani)», *Cultura Neolatina*, 28, 264-98.
- MCGANN, Jerome J. (1983), *A Critique of Modern Textual Criticism*. Chicago UP, 1985.
- MCMILLAN, D. (1974), «Critique textuelle: principes et méthodes», en Alberto VÁRVARO (ed.) (1978), pp. 489-91.
- MACRÍ, Oreste (1965), «Vulgarización del método neolachmaniano con motivo de la edición juanruiciana de Chiarini», en su *Ensayo de métrica sintagmática*. Madrid: Gredos, 1969, pp. 11-42.
- (1977), «Teoria dell'edizione critica», en su *Due saggi*. Lecce: Milella.

- MARCOS MARÍN, Francisco (1986), «Metodología informática para la edición de textos», *Incipit*, 6, 185-97.
- (1987a), «Metodología informática para la edición y crítica de textos», *Hispania*, 70, 960-65.
- (1987b) (ed.), *Libro de Alexandre*. Madrid: Alianza.
- (1988), «El Libro de Alexandre: notas a partir de la primera edición unificada por ordenador», en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Madrid: Arcos Libros, pp. 1025-64.
- MARÍN OCETE, A. (1932), «El estado actual de la crítica de los textos», *Boletín de la Universidad de Granada*, 4, 349-61.
- MASAI, François (1950), «Principes et conventions de l'édition diplomatique», *Scriptorium*, 4, 177-93.
- MOORMAN, Charles (1975), *Editing the Middle English Manuscript*. Jackson: University Press of Mississippi.
- MORREALE, Margherita (1975), «Para la transcripción de textos medievales: el problema llamado "de la unión y separación de las palabras"», *Romanica*, 8, 49-74.
- (1977), «Acentuación de textos medievales (ejemplificado por el MS Esc. I-I-6 del siglo XIII)», *Yelmo* (abril-mayo-junio 1977), 17-18.
- (1980), «Problemas que plantea la interpunción de textos medievales, ejemplificados en un romanceamiento bíblico del siglo XIII (esc. I-I-6)», *Homenaje a don Agapito Rey*. Bloomington: University of Indiana, pp. 149-75.
- (1981), «Algunas consideraciones sobre el uso de los signos diacríticos en la edición de textos medievales», *Incipit*, 1, 5-11.
- MOROCHO GAYO, Gaspar (1979a), «La transmisión de los textos y la crítica textual en la antigüedad», *Anales de la Universidad de Murcia*, 38 (1981), 3-27.
- (1979b), «La crítica textual en Bizancio», *Anales de la Universidad de Murcia*, 38 (1981), 29-55.
- (1980a), «La crítica textual desde el Renacimiento a Lachmann», *Anales de la Universidad de Murcia*, 40 (1983), 3-26.
- (1980b), «Panorámica de la crítica textual contemporánea», *Anales de la Universidad de Murcia*, 39 (1982), 3-25.
- (1980c), «Sobre crítica textual y disciplinas afines», *Anales de la Universidad de Murcia*, 40 (1983), 27-36.
- (1984), «Autoridad de autor y autoridad de editor», *Incipit*, 4, 1-16.
- MOURE, José Luis (1981), «Textual Criticism and Editorial Technique de Martin L. West: a cincuenta años de la obra de Paul Maas», *Incipit*, 1, 31-44.
- Normas de transcripción y edición de textos y documentos*. Madrid: CSIC, 1944.
- OAKMAN, Robert L. (1984), «Textual Editing with a Computer», en su *Computer Methods for Literary Research*. Athens: University of Georgia Press, pp. 113-38.
- OLSEN, Marilyn A. (1981-82), «A Reappraisal of Methodology in Medieval Editions: The Extant Material of the *Libro del cauallero Zifar*», *Romance Philology*, 35, 508-15.

- ORDUNA, Germán (1981), «Sobre la transmisión textual del *Libro del Conde Lucanor*», *Incipit*, 1, 45-61.
- (1982), «La *collatio* externa de los códices como procedimiento auxiliar para fijar el *stemma codicum*: crónicas del Canciller Ayala», *Incipit*, 2, 3-53.
- (1984), «La *collatio* externa de los códices como procedimiento auxiliar para completar la *recensio*: las adiciones a la *Crónica de Alfonso XI* y los capítulos iniciales de la *Crónica de Pedro I*», *Incipit*, 4, 17-34.
- (1986), «Un nuevo tipo de edición: “La edición sinóptica experimental”», *Incipit*, 6, 103-05.
- OTT, Wilhelm (1979), «The Output of Collation Programs», en D. E. AGER, F. E. KNOWLES y Joan SMITH (eds.). *Advances in Computer-Aided Literary and Linguistic Research*. Birmingham: University of Aston, pp. 41-51.
- PASQUALI, Giorgio (1934), *Storia della tradizione e critica del testo*. Florencia: Le Lettere, 1988.
- PRETE, Sesto (1969), *Observations on the History of Textual Criticism in the Medieval and Renaissance Periods*. Collegeville, Minnesota: St. John's University Press, 1970.
- QUENTIN, Dom Henry O.S.B. (1926), *Essais de critique textuelle (Ecdotique)*. París: Picard.
- REYNOLD, Leighton D. y Nigel G. WILSON (1968), *Copistas y filólogos: las vías de transmisión de las literaturas griega y latina*. Trad. Manuel Sánchez Mariana. Madrid: Gredos, 1986.
- RIZZO, S. (1973), *Il lessico filologico degli umanisti*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- RONCAGLIA, Aurelio (1974), «La critica testuale», en Alberto VARVARO (ed.) (1978), pp. 481-88.
- (1975), *Principi e applicazioni di critica testuale*. Roma: Bulzoni.
- ROQUES, Mario (1926), «Établissement de règles pratiques pour l'édition des anciens textes français et provençaux», *Romania*, 52, 243-49.
- ROSENSTEIN, Roy (1989), «*Mouvance* and the Editor as Scribe: *Transcrittore Traditore?*», *Romanic Review*, 80, 157-71.
- ROUDIL, Jean (1966), «Pour un meilleur emploi de l'adjectif *critique* appliqué aux éditions de textes espagnols du moyen âge», *Estudios de filología e historia literarias [...] de la Universidad de Utrecht*. La Haya: V. G. Zonen, 1966, pp. 531-68.
- (1978), «Édition de texte, analyse textuelle et ponctuation: brèves réflexions sur les écrites en prose», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 3, 269-99.
- RUIZ Elisa (1985), «Crítica textual, edición de textos», en José María Díez BORQUE (1985), pp. 67-120.
- SANDYS, John Edwin (1958), *A History of Classical Scholarship*. Nueva York: Hafner, 1967.
- SCOLES, Emma (1966), «Criteri ortografici nelle edizioni critiche di testi castigliani e teoria grafematiche», *Studi di Letteratura Spagnola*, 3 (1966), 1-16.

- SEGRE, Cesare (1974), «La critica testuale», en Alberto VÀRVARO (ed.) (1978), pp. 493-99.
- SEVERS, J. Burke (1941), «Quentin's Theory of Textual Criticism», *English Institute Annual*. Nueva York: Columbia UP, 1942, pp. 65-93.
- SHEPARD, William P. (1930-31), «Recent Theories of Textual Criticism», *Modern Philology*, 18, 129-41.
- SPEER, Mary B. (1979), «In Defense of Philology: Two New Guides to Textual Criticism», *Romance Philology*, 32, 335-44.
- TANSELLE, G. Thomas (1983), «Classical, Biblical, and Medieval Textual Criticism and Modern Editing», *Studies in Bibliography*, 36, 21-68.
- TIMPANARO, Sebastiano (1963), *La genesi del metodo del Lachmann*. Padua: Liviana, 1985.
- (1974), *El lapsus freudiano*. Barcelona: Crítica, 1977.
- THORPE, James (1972), *Principles of Textual Criticism*. San Marino, CA: The Huntington Library.
- TRAPP, J. B. (1983) (ed.), *Manuscripts in the Fifty Years after the Invention of Printing*. Londres: The Warburg Institute.
- VÀRVARO, Alberto (1969-70), «Lo stato originale del ms. G del *Libro de Buen Amor* di Juan Ruiz», *Romance Philology*, 23, 549-56.
- (1970), «Critica dei testi classica e romanza: problemi comuni ed esperienze diverse», *Rediconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belli Arti di Napoli*, 45, 73-117.
- (ed.) (1978), *Atti XIV Congresso Internazionale de Linguistica e Filologia Romanza*. Nápoles: G. Macchiaroli.
- VINAVER, Eugène (1939), «Principles of Textual Emendation», en Christopher KLEINHENZ (ed.) (1976), pp. 139-59.
- WEHRLI, M. (1951), «Crítica de textos y técnica de edición», *Introducción a la ciencia literaria*. Buenos Aires: Nova, 1966, pp. 45-54.
- WEST, Martin L. (1973), *Textual Criticism and Editorial Technique*. Stuttgart: Teubner.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORF, U. von (1921), *History of Classical Scholarship*. Trad. Alan Harris, introducción y notas Hugh Lloyd-Jones. Londres: Duckworth, 1982.
- WILSON, Nigel G. (1974), «A Puzzle in Stemmatic Theory Solved», *Revue d'Histoire des Textes*, 4, 139-42.
- ZARRI, Gian Piero (1976), «A Computer Model for Textual Criticism?», en Alan JONES y R. F. CHURCHHOUSE (eds.), *The Computer in Literary and Linguistic Studies*. Cardiff: University of Wales Press, pp. 133-55.

BIBLIOTECONOMÍA, CODICOLOGÍA Y PALEOGRAFÍA

- BATAILLON, Louis J., Bertrand G. GUYOT y Richard H. ROUSE (1983) (eds.), *La Production du livre universitaire au moyen âge: exemplar et pecia*. París: CNRS, 1988.
- BOLOGNA, Giulia (1988), *Manuscritos y miniaturas: el libro antes de Gutenberg*. Madrid: Anaya.
- CANELLAS, Ángel (1985), «Paleografía y bibliología», en José María Díez Borque (1985), pp. 19-66.
- DE HAMEL, Christopher (1986), *A History of Illuminated Manuscripts*. Oxford: Phaidon.
- ESCOLAR, Hipólito (1984), *Historia del libro*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- (1985), *Historia de las bibliotecas*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1987.
- GLENISSON, Jean (dir.) (1988), *Le Livre au moyen âge*. Turnhout: Brepols.
- HANNA III, Ralph (1986), «Booklets in Medieval Manuscripts: Further Considerations», *Studies in Bibliography*, 39, 100-11.
- JACKSON, Donald (1981), *The Story of Writing*. Londres: Barrie & Jenkins-The Parker Pen Co.
- LEMAIRE, Jacques (1989), *Introduction à la codicologie*. Lovaina la Nueva: Université Catholique de Louvain.
- LÓPEZ SERRANO, Matilde (1972), *La encuadernación española*. Madrid: Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos.
- MACKENZIE, David (1977), *A Manual of Manuscript Transcription for the Dictionary of the Old Spanish Language*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986 (4ª ed. por Victoria A. Burrus).
- MARÍN MARTÍNEZ, Tomás y José Manuel RUIZ ASENCIO (1977, dir.), *Paleografía* (sección de Filología). Madrid: UNED.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José (1989), *Diccionario de bibliología y ciencias afines*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- MILLARES CARLO, Agustín (1929), *Tratado de paleografía española*. 3ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1983, 3 vols. (con la colaboración de José Manuel Ruiz Asencio).
- (1971), *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MUZERELLE, Denis (1985), *Vocabulaire codicologique: répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*. París: Éditions CEMI.
- NASCIMENTO, Aires Augusto y Antonio Diaz DIOGO (1984), *Encadernação portuguesa medieval. Alcoçaba*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ORDUNA, Germán (1981-87), «Registro de filigranas de papel en códices españoles», *Incipit*, 1 (1981), 25-30; 2 (1982), 55-59; 5 (1985), 5-10; 7 (1987), 1-7.

- POLLARD, Graham (1976), «Describing Medieval Bookbindings», en J. J. G. Alexander y Margareth T. Gibson (eds.), *Medieval Learning and Literature: Essays Presented to Richard William Hunt*. Oxford: UP, pp. 50-65.
- RIQUER, Martín de (1978), «La novela en prosa y la difusión del papel», en *Orbis medieval: mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Reto Raduolf Bezola à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire*. Berna: Francke, 343-51.
- ROBERTS, C. H. y T. C. SKEAT (1987), *The Birth of the Codex*. Londres: British Academy.
- ROBINSON, P. R. (1980), «The "Booklet": A Self-Contained Unit in Composite Manuscripts», *Codicologica*, 3, 46-69.
- RUIZ, Elisa (1988), *Manual de codicología*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- RUIZ ASENCIO, José Manuel (1989), «El manuscrito del *Poema de Fernán González* (Escorial b-IV-21): estudio codicológico y paleográfico», en César Hernández Alonso (ed.), *Poema de Fernán González*. Burgos: Ayuntamiento, pp. 91-104.
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel (1986), «La ejecución de los códices en Castilla en la segunda mitad del siglo XV», en *El libro antiguo español*. Salamanca-Madrid: Ediciones de la Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional, Sociedad Española de Historia del Libro, 1988, pp. 317-44.
- SHAILOR, Barbara A. (1988), *The Medieval Book: Catalogue of an Exhibition at the Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University*. New Haven: Yale Library.

REVISTAS

- Codicologica*. Leiden, 1976.
- Incipit*. Buenos Aires, 1981.
- Manuscripta*. Saint Louis, 1957.
- Revue d'Histoire des Textes*. París, 1971.
- Scriptorium*. Bruselas—París, 1946-47.
- Studi e Problemi di Critica Testuale*. Bolonia, 1970.
- Studies in Bibliography*. Charlottesville, Va, 1948-49.



Índice de manuscritos citados

BAMBERG (Alemania)

Staatsbibliothek

MS Patr. 5 31 n. 9

CAMBRIDGE (Massachusetts)

Harvard University (Houghton)

fMS Span 97 36

EL ESCORIAL

Monasterio

MS b.IV.21 93

MS h.I.13 70 n. 6

MS h.I.15 44

MS h.III.19 79

MS I.I.16 46 n. 16

MS V.II.19 60 n. 3

LONDRES

British Library (BLL)

MS Additional 16392 60 n. 1

MS Additional 28709 42

MADRID

Biblioteca Nacional (BNM)

MS Reservado 270 60 n. 3

MS Vitrina 5-9 43

MS Vitrina 6-1 54

MS 685 57

MS 1182 46 n. 19

MS 1187 35

MS 4055 79

MS 4236 54

MS 6376 54

MS 18415 54

Casa de Alba 37

Javier Krahe 37, 45 n. 14, 55 n. 4,
67 n. 5

Real Academia Española (RAE)

MS 15 54

MS 19 54

Real Academia de la Historia (RAH)

MS 27-3-E-78 54

NEW HAVEN (Connecticut)

Yale University, Beinecke Library

(BRBL)

MS 138 35

OXFORD

Bodlian Library

MS Opp. 342 35 n. 19

PARÍS

Bibliothèque Nationale (BNP)

MS espagnol 292 36

SALAMANCA

Universitaria

MS 2663 54



Índice de nombres, títulos y lugares

- Acei 17
Aleria 17
Alejandría 24
Alfonso X 33-34, 44 n. 10, 66, 78
Almazán, Duque de 42 n. 6
Alonso, Martín 76 n. 16
Alvar, Manuel 42, 43 n. 7-8, 46
n. 19, 67, 69, 76 n. 15, 79
Alvar, Elena 42, 43 n. 7, 46 n. 19
Álvarez de Villasandino, Alfonso 55
Andreas de Buxis, Johannes 17
Anecdoton parisinum 15
Arcipreste de Hita 45 n. 13, 66, 66
n. 2
Arcipreste de Talavera 48, 72, 77
Arellano Ayuso, Ignacio 76 n. 14, 82
n. 4
Aristarco de Samotracia 14-15
Ars critica 19 n. 6
Aristófanes de Bizancio 14
Auto de los Reyes Magos 43, 67
- Baist, Gottfried 43, 75
Baldwin, Spurgeon 56-57
Barra Jover, Mario 37 n. 23
Bédier, Joseph 20-22, 47
Beit-Arié, Malachi 35 n. 19
Bembo, Pietro 16
Bengel, Johann Albercht 18
Bentley, Richard 18
Berceo, Gonzalo de 32 n. 11
Bessi, Rossella 64 n. 7
Biblia de Alba 37
Biblia de Gutenberg 81-82
Biblia Mazarina 81
Bieler, Ludwig 12; 59
- Billick, David J. 76 n. 16
Bizancio 15, 29
Blecua, Alberto 56-57, 60-62, 63
n. 6, 64 n. 7, 72-73, 74 n. 13
Blecua, José Manuel 45 n. 16, 72
n. 9, 75
Bouveret 36 n. 21
Boyle, Leonard E. 33 n. 13
Bracciolioni, Poggio 16
Briquet, C. M. 27 n. 3
Brujas, Lucas de 18
Bulas de indulgencia 81
- Caballero Cifar*, véase *Libro del caballero Zifar*
Caballero Zifar, véase *Libro del caballero Zifar*
Cacho Blecua, Juan Manuel 77
Calila e Dimna 67-68, 77, 81
Callopiá 16
Cambridge 18
Cancionero de Baena 55
Cancionero de Oñate-Castañeda 36
Cancionero de Estúñiga 42, 43 n. 7,
46 n. 19, 77 n. 17
Cantar de mio Cid 36 n. 22
Canter, Wilhelm 17, 17 n. 5
Canterbury Tales 50 n. 25, 57
Cantigas de Santa Maria 42, 50
Cañedo, Jesús 82 n. 4
Cárcel de amor 74, 83
Castilla 34
Cataluña 27 n. 3
Celestina 49
César 37
Chaucer, Geoffrey 57

- Chaytor, Henry John 60 n. 4
 Chiarini, Giorgio 22
 Ciceri, Marcella 72, 75
El conde Lucanor 54, 63, 63 n. 6,
 71, 72 n. 9, 75
El Corbacho 48
 Córcega 17
 Corfis, Ivy A. 57 n. 8, 74, 83
 Corominas, Juan 76 n. 16
 Covarrubias, Sebastián de 76
 Crates de Malos 15
 Criado de Val, Manuel 45, 45 n. 13
 Cristina de Suecia 18
Crónica de Alfonso XI 81
Crónica de Fernando III 81-82
Crónica troyana 81-82
Cruzada contra los turcos 81
 Cummins, John G. 78

De architectura 28 n. 5
 Dearing, Vinton A. 11 n. 2, 57 n. 8
*De arte critica; et praecipue de alterâ
 ejus parte emendatrice* 17
*De arte sive ratione corrigendi
 antiquorum libros disputatio* 17
Décadas de Tito Livio 72
De grammaticis 15
 Delorez, Albert 34 n. 18
De natura rerum 19
*De ratione emendandi graecos
 auctores syntagma* 17
De re diplomatica 18
 Destrez, J. 33 n. 13, 34 n. 14
 Deyermann, Alan 12, 67, 67 n. 3
 Díaz Montesinos, Francisco 46 n. 19
Diccionario de autoridades 76
 Diman, Roderic C. 44 n. 10
 Diogo, António Dias 38, 39 n. 26
 Dioscórides 28 n. 5
Los doce trabajos de Hércules 41
 n. 1
 Donaldson, E. Talbot 56 n. 7
 Douvier, Elisabeth 46 n. 19
 Dubois, Jean 11 n. 1
 Ducamin, Jean 45, 45 n. 13, 46
 Dutton, Brian 54 n. 3
 Dworkin, Steven N. 76 n. 16

Elena y María 65
 Encina, Juan del 77 n. 18
Entrémés de la vieja Muntañones 76
 n. 14

 Escolar Sobrino, Hipólito 13 n. 1, 82
 n. 3
 España 25-26, 35, 81
 Esquilo 14
 Estilón, L. Elio 15
*La Estoria de Santa Maria
 Egipcíaca* 70 n. 6
 Europa 16, 26, 81

 Faro 81
 Faulhaber, Charles B. 53, 53 n. 1,
 54 n. 2, 58
 Fenollar, Bernat de 81
 Ferrières, Lupus de 16
 Foulet, Alfred 57, 61, 65-66, 77
 Fradejas Lebrero, José 55 n. 5
 Fradejas Rueda, José Manuel 45
 n. 14, 55 n. 4, 67 n. 4, 74 n. 12
Fuero de Huete 46 n. 19
Fuero Juzgo 81
Fuero Real 45, 74, 81

 Gacon, Samuel 81
 Galeno 15
 García Gravioto, Francisco 83
 García Villada, Zacarías 30 n. 8,
 72-73
 Gayangos, Pascual de 54
 Gayoso véase Martínez Gayoso, Benito
 Gerli, Michael 48
 Gómez Moreno, Angel 53 n. 1
 González Muela, Joaquín 77
 González, Cristina 48, 79
La gran conquista de Ultramar 35
 Greg, W. W. 56 n. 6
 Gregory, G. R. 33, 33 n. 12
 Griesbach, Johann Jacob 18
 Gybbon-Monypeny, G. B. 75, 79

 Haebler, Konrad 83
 Ham, Edward B. 53
 Hanna III, Ralph 32 n. 11
 Havet, Louis 11 n. 2
 Heinsius, Nicolaas 18
 Hellinga, W. Gs. 11 n. 1
 Henares (río) 78
 Hernández, Francisco J. 66 n. 2
 Hilty, Gerald 46 n. 16
 Hipócrates 15
Historia de Enrique Fi de Oliva 55,
 55 n. 5
Historia de la doncella Teodor 82

- Historia natural* 23
 Hockey, Susan 22 n. 8
 Holanda 18
 Homero 14
 Hook, David 66 n. 1, 70 n. 6

Ilíada 30
 Irigoin, J. 27 n. 4
 Italia 25, 27, 34

 Jauralde Pou, Pablo 48, 48 n. 21,
 49, 82 n. 4
 Jones, Leslie Webber 34 n. 16
 Jones, R. O. 77 n. 18
 Joset, Jacques 73 n. 10, 77 n. 17
 Juan Manuel 8, 46 n. 16, 66, 72
 n. 9, 73 n. 11, 75
 Junta, Jacobo de 50, 50 n. 24

 Keller, John Esten 67
 Kenney, E. J. 11 n. 2, 17, 17 n. 5,
 19 n. 6, 21
 Kerkoff, Maxim P. A. M. 83, 83
 n. 5
 Kleinhenz, Christopher 48 n. 21, 60
 n. 4

Laberinto de fortuna 54, 77 n. 17,
 82-83, 83 n. 5
 Lacarra, María Jesús 77
 Lachmann, Karl 17, 19, 21
Lai de l'Ombre 20, 22
Lapidario 44, 44 n. 10, 50
 Lattini, Brunetto 57
 Lázaro Carreter, Fernando 11 n. 1,
 67
 Le Clerc, Jean 19 n. 6
 Lee, Carolyn R. 77 n. 18
 Leiden 18
 Leroy, Julien 34 n. 17
Libre dels tres reys d'Orient 67
*El libro conplido en los iudizios de las
 estrellas* 46 n. 16
Libro de Alexandre 51, 51 n. 27, 66
Libro de Apolonio 43 n. 8, 79
Libro de Buen Amor 22, 42, 45, 45
 n. 12-13, 46, 50, 54, 55, 66, 71,
 75, 79
Libro de la caza 75
Libro de la caza de las aves 37, 45,
 45 n. 14, 55, 55 n. 4, 60 n. 1, 67
 n. 5, 68, 69 n. 6, 74, 74 n. 12, 78

*Libro de la infancia y muerte de
 Jesús* 67, 69, 76 n. 15
Libro de las formas & ymagenes 44
 n. 10
Libro del caballero Zifar 48, 79, 81
Libro del tesoro 57
Libro de los animales que cazan 60
 n. 3, 67 n. 4
Libro de los gatos 45, 46 n. 19
Libro rimado del Palacio 73 n. 10,
 77 n. 17
 Licurgo 13
 Linker, Robert White 67
 Livio, Tito 72
Li Livres du tresor 7
 Lopes de Castro, Maria Helena 45
 n. 15
 López de Ayala, Pero 37, 45, 55, 55
 n. 4, 60 n. 1, 66, 68, 69 n. 6, 72,
 73 n. 10, 74, 74 n. 12, 77 n. 17-18,
 78-79, 81
 López Estrada, Francisco 41, 45, 47
 López Serrano, Matilde 38
 Lucrecio 19
 Lugo 45 n. 14

 Maas, Paul 22
 Mabillon, Jean 18
 MacKenzie, David 44 n. 10, 51
 n. 28
 Macrí, Oreste 22
 Madrid 54
 Madvig, Johan Nicolai 19
 Maier, John R. 70 n. 6
 Manley, John M. 50 n. 25, 57
 Marchello-Nizia, Christiane 46 n. 16
 Marcial 30
 Marcos Marín, Francisco 51, 51
 n. 27, 53, 57-58
 Martinelli, Mario 64 n. 7
 Martínez de Toledo, Alfonso 48, 72
 Martínez Gayoso, Benito 54
 Masai, François 45 n. 15
Materia médica 28 n. 5
*Mémoire sur l'établissement du texte
 de la Vulgate* 21
 Mena, Juan de 54, 77 n. 17, 82-83,
 83 n. 5
 Menéndez Pidal, Ramón 36 n. 22,
 46, 69
 Millares Carlo, Agustín 34 n. 14
Misal de Constanza 81

- Mocedades de Rodrigo* 77
 Monedero, Carmen 79
 Monforte de Lemos 45 n. 14
 Montandon-Hummel, Madeleine 55
 n. 4
 Morf, H. 75
 Moorman, Charles 48 n. 21, 50
 n. 25, 57
 Morocho Gayo, Gaspar 11 n. 2, 14,
 14 n. 3, 15-17
 Moros, Lope de 66, 66 n. 1
 Moros, Lupus, véase Moros, Lope de
 Morreale, Margherita 41, 41 n. 1, 45
 n. 16
 Müller, Bodo 76 n. 16

 Nascimento, Aires Augusto 38, 39
 n. 26
 Naylor, Eric W. 45, 45 n. 13
 Niccoli, Niccolo 16
 Nicolás V 81
Nuevo Testamento 18-19
 Núñez el Pinciano, Hernán 82

 Oakmann, Robert L. 58 n. 9
 Orduna, Germán 27 n. 3, 51, 64, 77
 n. 18, 79
 Orelli, Johann Caspar 19
 Oxford 18

 Parix de Heidelberg, Johann 81
 Pascual, José Antonio 72 n. 16
 Pascuali, Giorgio 22
 Paz y Melia, Antonio 37 n. 25
 Pearsall, Dereck 19 n. 6
 Pérez Pastor, Cristóbal 48
 Pérez Priego, Miguel Ángel 12, 77
 n. 17
 Pérgamo 15, 24
 Pericles 13
 Petrarca, Francesco 16
 Plinio el Viejo 23-24
 Plutarco 13
Poema de Alfonso XI 55
Poema de mio Cid 36, 42, 42 n. 2,
 45, 50, 69, 71
Poema de Fernán González 42, 50,
 77
 Poliziano, Angelo 17
 Porter, John Scott 11 n. 2
 Portugal 81
 Prete, Sesto 16 n. 4

 Prieto, Antonio 77 n. 18
 Probo, Valerio 15
 Ptolomeo I 13
 Ptolomeo Filadelfo 24
 Puñonrostro, conde de 54

 Quentin, Henry 11 n. 2, 21-22, 22
 n. 8
 Quevedo, Francisco de 76 n. 14

 Rand, E. K. 21 n. 7
 Ragel, Ali Aben 46 n. 16
Razón de amor 36, 66, 66 n. 1
 Renart, Jean 21
Representación de los Reyes
 Magos 67
 Rickert, Edith 50 n. 25, 57
 Rico Verdú, José 12
 Riesco Terrero, Ángel 46 n. 18
Rimado de palacio 77 n. 18, 79
 Ritschl, Friedrich Wilhelm 19
 Roberts, C. H. 30 n. 7
 Robinson, P. R. 3 n. 11
 Robortello, Francesco 17
 Rodríguez del Padrón, Juan 77 n. 18
 Rojas, Fernando de 82
 Roudil, Jean 45 n. 16, 47 n. 20, 50,
 50 n. 24
 Ruiz, Elisa 25 n. 2, 32 n. 11, 34-35,
 48 n. 21 y 23, 49
 Ruiz, Juan 45 n. 12, 55, 66, 66 n. 2
 Rull Fernández, Enrique 12

 Salamanca 34, 54
 Salutati, Coluccio 16
 Salvador Miguel, Nicasio 77 n. 17
 Sánchez Vercial, Clemente 82
 San Pedro, Diego de 74, 83
 Schoppe, Gaspar 17, 17 n. 5
 Scoles, Emma 45 n. 16
 Segovia 81
Sendebar 77
 Serapeum 13, 24
 Serrano Puente, Francisco 77 n. 18
 Severin, Dorothy S. 49
 Severs, J. Burke 21 n. 7
 Sevilla 55
 Shailor, Barbara 35
Siervo libre de amor 77 n. 18
Siete partidas 33, 67, 81
 Simón Díaz, José 53, 81, 81 n. 2
Sinodal de Aguilafuente 81

- Skeat, T. C. 30 n. 7
 Spaccarelli, Thomas D. 70 n. 6
 Speer, Mary B. 57, 61, 65-66, 77
 Stählin, Otto 72
 Stevenson, A. 27 n. 3
 Suecia 18
 Suetonio 15
Summa de los nueve tiempos de los pleitos 50, 50 n. 24

 Tanselle, G. Thomas 11 n. 2, 12
Teatro medieval 67
 Terencio 16
 Timpanaro, Sebastiano 20
 Toledo 54, 78
 Tomachevsky, B. 11 n. 2
Tractado de amores de Arnalte y Lucenda 74, 83
Tratado de montería 42, 42 n. 6
Las trescientas véase Laberinto de fortuna
Trobes e lahors de la Verge Maria 81

 Valencia 81
 Valls i Subirá, Oriol 27 n. 3
 Varela, Diego de 82
 Vaticano 17
 Victorio, Juan 77
Vida de Santa María Egipciaca 69
La vida de Santo Domingo de Silos 32 n. 11
 Villena, Enrique de 41 n. 1
 Vinaver, Eugène 60 n. 4
 Vindel, Francisco 83
 Vitrubio 28 n. 5

 Walker, Roger M. 70 n. 6
 West, Martin L. 53, 57, 64 n. 7
 Wettstein, Johann Jacob 18
 Winget, Lynn W. 44 n. 10
 Wittlin, Curt J. 72, 75

 Zarri, G. P. 22 n. 8
 Zenódoto 14
 Zumpt, Karl Gottlob 19

Índice de términos

- abreviatura 44, 46, 46 n. 18, 55, 61, 74
alisado 26
alzado 38
amanuense 35-36, 61-62, 72
análisis textual 11, 11 n. 2
antisigma 14, 14 n. 3
año del Señor 37, 37 n. 24
aparato crítico 65, 72, 74-75
aparato negativo 72-73
aparato positivo 72
apopecia 33 n. 13
árbol genealógico 20, 59, 61 n. 5, 63
argolla 39
arquetipo 19-20, 47, 61 n. 5, 62, 64
asterisco 14, 14 n. 3
- bifolio 31 n. 10
binión 31
bollones 39
booklet 33 n. 11
broche 39
bullones 39
- cabezada 38
cahier 31 n. 11
calamarium 28
cálamo 27-28
calamus 27
canon 28
capsae 29
cartón 39
charta 24
circinus 28
codex 15, 30
codex antiquior 56
- codex optimus* 20-21, 56
códice 29, 30, 36, 70 n. 6, 82-83
códice facticio 70 n. 7
códice misceláneo 70 n. 7
codices recentiores 17
codice rescripti 25, 25 n. 2
codicología 23, 23 n. 1, 31 n. 10
colación 18, 53, 57-58
collatio 20, 22, 50 n. 25, 51, 56-57, 64
colofón 36, 36 n. 20-21, 37, 67, 67 n. 5, 82
colometría 14
compás 28
conflatio 59
conjetura 18, 61, 63, 72
consultatio 59
contaminación 62 n. 5, 63
contaminatio 59
contramarca 27
copista 18, 29, 59-61, 68, 70
cornua 29
corondel 26-27
coronís 14, 14 n. 2
cos 27
crena 27
creta 28
crítica textual 11, 11 n. 2, 12-13, 18-20
crítica verbal 11, 11 n. 2
cuaderno 31, 31 n. 10-11, 32-35, 38, 69, 69 n. 6
cuarto 31
cuaternión 32
culter 28
Cyperus papyrus 23-24

- dieciseisavo 31
 diplomática 18
 ditografía 60
 duplografía 60
- ecdótica 11, 11 n. 2
 edición anotada 48, 52
 edición comercial 17
 edición crítica 46 n. 16, 47, 51, 71
 edición crítica integral 47
 edición crítica singular 47
 edición diplomática 43
 edición ecléctica 48 n. 21
 edición erudita 17
 edición escolar 48
 edición escolástica 48 n. 21
 edición facsimilar 41-42, 71
 edición fonética 48-49
 edición moderna 41-49
 edición modernizada 49, 71
 edición paleográfica 42, 44-46, 70
 n. 8, 71
 edición paleográfica singular 45
 edición paleográfica total 45, 50
 edición sinóptica experimental 50
 edición unificada 51-52
editio princeps 16, 56
eliminatio codicum descriptorum 17,
 63
emendatio 20, 22
encaustum 28
 encre 28
 encuadernación 34, 38, 41, 69 n. 6,
 70
 encuadernación bizantina 39
 encuadernación de altar 39
 encuadernación monástica 39
 encuadernar 38
epipecta 33 n. 13
 era de César 37
 era hispánica 37, 37 n. 24
 error 21, 56, 59-63, 72
 error común 20, 22, 59, 62-63
 error común conjuntivo 61
 error común separativo 61
 error paleográfico 61
 error por antinomia 61
 error por sinonimia 61
 error por sustitución 61
 escolar, véase edición escolar
 escriba 19 n. 6, 28, 30, 33, 35,
 59-62, 68, 70
- estacionario 33
 estemma 21-22, 59-61, 63-64
 estemmática 11
exemplar 33, 33 n. 13, 34
ex-libris 70
explicare 29
explicit 29, 67, 69
extacollo 29
- facsimilar, véase edición facsimilar
 falta 21
 fascicle 33 n. 11
 fascículo 33 n. 11
 filigrana 27, 31, 69
 foliación 36, 82
 folio 31-32, 34-36, 46 n. 17, 69-70,
 70 n. 6
 forma 26
 fotocopia 41, 69 n. 6
- graphiarium* 28
- haplografía 60
 hológrafo 68
homoiooteleuton 60
- imposición 34
incaustum 28
 inchiostro 28
incipit 69, 82
 incunable 70, 82
index 29
 ink 28
- keraunión 14, 14 n. 3
 krysographía 29
- lápiz de plomo 28, 34
 lección 20, 45, 73-74
lectio facillior 61
lectio germana 18
lectio difficilior 19 n. 6
 lectura 47, 62-63, 70 n. 6, 72,
 76
 lectura arquetípica 57 n. 8, 74
 lectura rechazada 72, 75, 77
lemma 57, 57 n. 8
 libro tipográfico 81, 81 n. 1
 libro xilográfico 81 n. 1
linearium 28
lora 29

manuscrito base 56, 58, 69-70, 72,
79

manuscrito facticio 70, 70 n. 7
manuscrito misceláneo 70, 70 n. 7
marca de agua 27
microfilme 41, 54, 70 n. 6
moderna, véase edición moderna
modernizada, véase edición
modernizada

nervio 38
neolachmanniana 22
norma 28
nota tironiana 47
novacula 28
novos codices 17
numismática 23 n. 1
nuova filologia 22, 61

óbelo 14, 14 n. 3
octavo 31
olim 70
opistógrafo 29
originem detegere 20

paginación 36, 82
paginae 29
paleografía 12, 18, 23 n. 1
paleográfica, véase edición
paleográfica
palimpsesto 25, 25 n. 2
papel 23, 26, 28, 30, 32, 34, 39, 41,
69, 70, 82
papelón 39
paper 23
papier 23
papiro 14, 23-25, 28-29, 39 n. 26
papyrus 23
parágrafos 14
passim 78
pautado 34 n. 15 y 17
pecia 33, 33 n. 13
penna 28
perforación 34
pergamino 15, 24-26, 28-30, 32, 39,
69-70, 70 n. 6, 82
picado 34 n. 15
plagulae 24, 29
plegado 31
plicare 29
plegado 31, 31 n. 10, 32, 35

pluma 27-28
praeductale 28
probatoria 69
protocollo 24, 29
prototipo 47
pumix 27
punctorium 28, 34
punta seca 28, 34
puntizón 26-27

quire 32 n. 11

rasorium 28
rayado 34 n. 15 y 17
recensio 20, 53
reclamo 35-36, 82
recto 29, 32, 36, 46 n. 17
regula 28
rollo 14, 24, 29-30
ruber 28
rúbrica 28, 74
rubricar 28

satinado 26
scheda 24
scrinia 29
scripto antiquior 25
scripto inferior 25
scripto recentior 25
scripto superior 25
scriptorium 30-31, 35
secundo folio 69
sigla 54-55, 69, 72-73
signatura 35-36, 69-70, 82
signo tironiano 47
spongia deletilis 28
stationarius 33
stemma codicum 19-20
stichoi 29
stichometría 29
stiliarium 28
stilum plumbeum 28
stilus 27
subarquetipo 61 n. 5, 62-63
subscripción 36 n. 20

tablillas enceradas 27, 30
tabula genealogica 18-19
tapa 38-39
terminus ad quem 66
terminus ante quem 66

- terminus a quo* 66
terminus post quem 66
ternión 31
testimonio 20, 47, 50, 53-57, 61
n. 5, 62-63, 72-74
testimonio directo 20, 48, 53, 55
testimonio indirecto 20, 55
texto base 57
textología 11, 11 n. 2
theca libraria 28
titulus 29
toga 29
transcripción paleográfica 42, 55
umbilicus 24, 29, 39 n. 26
usus scribendi 17-18
variante 14, 16, 21, 57, 63,
72-75
variante rechazada 72-73, 77
verjurado 27
verso 36
vetustissimo codice 17
vitela 25
volumen 15, 29, 39 n. 26
vuelto 32
vulgata 20

ISBN 84-362-2645-3

