

NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Nueva Revista de Filología Hispánica
ISSN: 0185-0121
nrfh@colmex.mx
El Colegio de México, A.C.
México

Higashi, Alejandro
Josep Lluís Martos (coord. y ed.), *Del impreso al manuscrito en los cancioneros. Centro de Estudios Cervantinos*, Alcalá de Henares, 2011; 212 pp.
Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. LXII, núm. 2, 2014, pp. 550-555
El Colegio de México, A.C.
Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60246688009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

JOSEP LLUÍS MARTOS (coord. y ed.), *Del impreso al manuscrito en los ccioneros*. Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2011; 212 pp.

La hipótesis de partida en los trabajos que agrupa este libro es simple, pero productiva y, hasta cierto punto, inusual: en el espíritu de todo impreso antiguo, yace un manuscrito virtual. Dentro del proceso de transmisión de las obras rescatadas del mundo manuscrito por la imprenta, el impresor antiguo tomó un manuscrito cualquiera (a menudo no el más autorizado ni el más correcto, sino el más legible), lo utilizó para dar forma a su impreso y, acto seguido, lo desecharía. Una vez que la obra había llegado al impreso, por comodidad en el proceso de formación y para ahorrar tiempo, sería preferible siempre recurrir al texto en letra de molde inmediato, incluso si había sido preparado por la competencia, antes que volver a empezar desde cero con la cuenta y formación del nuevo ejemplar. Así, al paso del tiempo, las copias manuscritas cedieron su anterior autoridad textual a los impresos, simple y llanamente por ahorrar tiempo en la cuenta de originales y abaratar con ello costos de producción. El impreso, aupado en su nueva condición de *textus receptus*, miró entonces con desprecio al antígrafo manuscrito hasta, incluso, su destrucción (ello, sin contar que la comodidad de formar dentro de los talleres desde un impreso produjo muy pronto tradiciones cerradas de naturaleza lineal, donde *A* sirvió de antígrafo a *B* que sirvió de antígrafo a *C* y así en una sucesión de *codices descripti* que alcanza, en ocasiones, nuestros días, como ha sucedido en cierta forma con libros famosos como el *Quijote*); en los casos donde el manuscrito tiene una vida paralela a los impresos, no es raro que, en ocasión de lecciones dudosas, el copista recurra a la autoridad del impreso. Este mundo complejo de ida y vuelta del impreso al manuscrito

y viceversa es el telón de fondo de los seis trabajos agrupados en este monográfico que recoge los principales resultados del proyecto *Del impreso al manuscrito: hacia un canon de transmisión del cancionero medieval*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, cuyas conclusiones generales están, en palabras de su editor, Josep Lluís Martos, “encaminadas a trazar las líneas básicas de un sentido de la transmisión textual no poco habitual, pero sí denostado o, al menos, olvidado, por considerarlo obvio o de poco interés para los estudios de crítica textual: el regreso de los materiales impresos a la transmisión manuscrita” (p. 9). El trazado de estas líneas metodológicas se vuelve más seguro y más firme cuantos más datos puedan acumularse; de ahí que la estructura del libro resulte oportuna: “este libro puede leerse unitariamente, como el resultado articulado de un proyecto común” (p. 9).

Los trabajos reunidos en *Del impreso al manuscrito en los cancioneros* coinciden en la intención metodológica, pero también en el rigor con el que se presentan e interpretan los datos: cada uno de ellos es un pequeño tratado de crítica textual por sí mismo, en el que igual se suceden descripciones codicológicas y relaciones de variantes que *stemma codicum* o fichas catalográficas de impresos o manuscritos. El corpus de trabajo es variado, lo que permite, sin duda, extender las conclusiones a distintos ámbitos de la imprenta española y valida el perfil metodológico de los resultados: el cancionero de Ausiàs March (cuya tradición textual se compone de 19 testimonios), los cancioneros misceláneos al estilo de SV2 o LB1 (o el *Cancionero general* en el plano de los impresos), cuyos antígrafos proceden igual de pliegos sueltos que de otros manuscritos, las *Coplas de vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza o los cancioneros manuscritos del siglo XIX. La versatilidad de los acercamientos permite, al editor y coordinador, al final, la confección de un capítulo donde se vierten las conclusiones metodológicas arrojadas por los estudios particulares, titulada “Hacia un canon de transmisión textual del cancionero medieval: del impreso al manuscrito” (pp. 207-212). Como consecuencia natural de los trabajos precedentes, Josep Lluís Martos puede desmentir (o, por lo menos, matizar) algunos lugares comunes en crítica textual respecto a las relaciones entre los manuscritos y los impresos. Así pasa, por ejemplo, con la idea de que los impresos abren un capítulo en la transmisión de la obra y cierran el de la copia manuscrita; no es raro, por el contrario, que el impreso funcione como antígrafo de nuevos manuscritos, lo que permite referirse a *codices descripti* manuscritos sin faltar a la verdad (p. 207) y reconstruir fuentes impresas perdidas que se han conservado por este medio (p. 208). No es raro tampoco que, ante la desconfianza generalizada de los humanistas en la pericia de los oficiales de las imprentas, el manuscrito se mantenga como una forma de *restauración* personal y controlada, por medio de la cual se intentan salvar los comunes errores de una imprenta artesanal y, las más veces, descuidada (p. 208). En este marco metodológico,

se atiende también, con suma atención, la diversificación del impreso del siglo XVI y la autoridad del pliego suelto, “tan potente a corto plazo y tan débil a largo”, cuyas lecciones textuales pasan rápidamente a formar parte de los cancioneros manuscritos ante los problemas que almacenamiento y clasificación que propone al lector asiduo de estos materiales (pp. 208-209); así, a la copia de *restauración* habría que sumar una nueva categoría: la copia de *conservación*. La mera copia no ofreció una solución única al problema de la organización de los materiales, de modo que no será raro encontrar el pliego suelto cosido a colecciones manuscritas (p. 209). Respecto a las distintas formas en las que un impreso sirve como modelo al manuscrito, Josep Lluís Martos propone una tipología rescatada de los trabajos precedentes: 1) la copia manuscrita intenta salvar la falta del impreso y, si falta una voluntad filológica, la fijación en letra de molde facilita la tarea; esta etapa se corresponde con el reinado de los Reyes Católicos, cuando “el libro impreso gozaba de un claro prestigio y no se habían generado aún esas dudas alrededor de su calidad filológica, más propias de la etapa humanista” (p. 209); para los lectores de los siglos XVIII y XIX, el impreso del XVI tiene un aura de prestigio y autoridad que promueve la formación de nuevas copias de anticuario (en ocasiones, incluso, con el rescate de ciertas características formales de la *dispositio textus* o de la *mise en page*). 2) Los apuros para la conservación y organización del pliego suelto explican una nueva etapa de transmisión, donde el cancionero manuscrito misceláneo aspira a ser su almacén más autorizado (a veces, como un cuadernillo más cosido entre sus páginas) y conferirles un orden, ya como mero volumen de lectura, ya como catálogo de las obras de un autor determinado (p. 210). 3) Ante daños físicos y pérdidas parciales en los manuscritos, el impreso sale al rescate. El remiendo manuscrito resultante puede llegar a tal grado de perfección que incluso, en algunos casos, se mimetiza con el antígrafo impreso y copia hasta la tipografía.

Las conclusiones anteriores tienen su contraparte, claro, en los trabajos individuales que las anteceden. El trabajo de apertura, también de Josep Lluís Martos, propone una mirada de conjunto desde la plataforma de la transmisión de Ausiàs March, en “La copia completa y la restauración parcial: los cancioneros impresos de Ausiàs March en los manuscritos” (pp. 13-45). Empezar por la poesía de Ausiàs March no es un mero capricho: la existencia de por lo menos trece recopilaciones monográficas permite pensar en un cancionero de autor temprano y, como señala Martos, “ilustrar toda una casuística en cuanto a los mecanismos de transmisión del cancionero medieval, como microcosmos que preanuncia cánones de copia y edición de los textos poéticos” (p. 13). Ante este panorama, no extraña la amplitud de la tipología de patrones de transmisión que se despliega en este trabajo: copistas, impresores y lectores que corrigen los testimonios, junto a lecciones singulares procedentes probablemente de antígrafos

hoy perdidos; humanistas preocupados por la fidelidad de las copias asequibles y que no dudan en consultar otras fuentes más autorizadas durante el proceso de realización de su propio volumen; la manipulación dentro de los talleres. Delante de este abanico de posibilidades, se apunta en el artículo al prestigio y autoridad que tendrían los impresos en todas estas variantes (p. 14). Luego de una cuidadosa revisión de los cancioneros monográficos (y de una variada lista de hipótesis respecto a los antígrafos de los que deriva cada testimonio, donde coexisten desde misceláneos facticios hasta *codices descripti* procedentes de impresos en un muy completo y actualizado estado de la cuestión entre las pp. 15-25), Martos se detiene en la relevante participación de los impresos para la restauración de las copias manuscritas dentro del círculo intelectual alrededor de Folch de Cardona, admirante de Nápoles, quien se dedicó no sólo a la recopilación de la obra de March, sino también a un cuidadoso proceso de compulsa y selección de fragmentos en busca de textos de mayor calidad, donde a menudo los impresos cumplen con interferencias aisladas de carácter circunstancial, pero también con una relativa frecuencia (pp. 25-43; véase en particular la p. 32). El trabajo es aleccionador y nos previene contra el prejuicio de considerar los manuscritos, por su mera factura artesanal, como más cercanos al arquetipo, dado que muchas veces proceden de impresos comerciales; por otro lado, también duda de la generalización sobre la procedencia corrupta del impresos, dado que la calidad del manuscrito que le sirvió de modelo durante el proceso de copia podría conservar lecciones claramente superiores. El artículo ofrece resultados originales en muchos aspectos de la tradición marquiana y está ilustrado con imágenes de algunos de los textos comentados, lo que permite seguir la argumentación con mucha comodidad (ello, pese a su nivel de especialización).

En la contribución de Maria Mercè López Casas, “De los impresos al cancionero *E* de Ausiàs March” (pp. 171-186), puede verse la contraparte del trabajo panorámico de Martos (y conclusiones significativamente muy cercanas respecto a la compleja nómina de fuentes impresas y manuscritas que pueden servir para componer un solo volumen); aquí, la autora presenta un escenario diferente donde, a partir del análisis codicológico y ecdótico de un solo manuscrito, el *E*, vuelve a comprobarse la autoridad que tuvieron los impresos sobre las copias manuscritas, no nada más en algunas lecciones, sino incluso en aspectos peritextuales como el vocabulario o el sistema de rubricación del código. Después de una minuciosa descripción codicológica (pp. 173-177), López Casas atiende el sistema de corrección e incorporación de lecciones variantes, probablemente por alguno de sus poseedores como Lluís Carròs o Àngela Borja, muchas de ellas son lecciones singulares que no se encuentran en el resto de los testimonios conservados, pero muchas otras fueron realizadas bajo el influjo del impresos de Carlos

Amorós y otros que, a pesar de las reservas humanistas, se tuvieron en cuenta y se aprovecharon cuando hubo la oportunidad.

El estudio de María Jesús Díez Garretas demuestra, con una minuciosa argumentación basada en la compulsa de varios testimonios, la fuente definitiva del ms. *ML1*: el impreso zaragozano de 1495, el más cercano a la fecha de composición del manuscrito, aunque descuidado (con errores y omisiones que van desde un verso hasta coplas enteras). Su ejemplar colaboración, titulada “El cancionero *ML1*, copia manuscrita de un impreso: las *Coplas de vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza” (pp. 73-112), se sustenta en una rigurosa compulsa de las variantes entre el manuscrito y los seis impresos conocidos, publicados entre 1482 y 1495, en la que Díez Garretas se permite proponer incluso un *stemma* provisional para los seis impresos compulsados, aunque falla al final, por la falta de dos testimonios, de paradero desconocido, y un tercero que no pudo ser reproducido debido a restricciones del fondo en el que se encuentra. El trabajo de Díez Garretas, minucioso y riguroso a más no poder, demuestra al final una de las constantes de la relación entre los impresos tempranos y los manuscritos: en 1498, Álvaro Limosín eligió, de entre los nueve manuscritos y seis impresos posibles (de los conservados hasta nuestros días), el que le representó más facilidades para su copia, el impreso de fecha más cercana. En el fondo, sigue la ley del menor esfuerzo, actitud que coincide con los numerosos errores y omisiones de versos y coplas enteras de su copia, así como con una descuidada *dispositio textus* (pp. 84-85).

Manuel Moreno presenta dos trabajos que se complementan entre sí; en el primero, titulado “Pliegos sueltos poéticos en cancioneros manuscritos: el *Cancionero Capitular de la Colombina* (SV2)” (pp. 47-71), demuestra, por medio del análisis descriptivo de cinco de las composiciones con mayor número de testimonios en los pliegos sueltos incunables y cancioneros manuscritos, la retroalimentación entre uno y otro sistema de conservación en fechas muy cercanas, en las que habría que ver, más que modas estéticas, una verdadera campaña de afianzamiento de la monarquía en distintos flancos, desde los humildes pliegos sueltos impresos hasta los cancioneros manuscritos cortesanos. En el segundo, “La imprenta en el cancionero manuscrito de Rennert (*LB1*)” (pp. 113-170), Manuel Moreno propone que los métodos compilatorios de cancioneros impresos como el de Castillo, quien deseaba poner al alcance de la burguesía urbana un producto exclusivo de la corte, fueron una herencia de los cancioneros manuscritos y que, detrás de las semejanzas entre el cancionero manuscrito *LB1* y el *Cancionero general*, pueden verse series de composiciones que probablemente tuvieron detrás, como ancestro común, un pliego suelto incunable que hoy se encuentra perdido. En ambos trabajos, las conclusiones se presentan con la mayor cautela, pero los datos particulares y generales, así como los minuciosos cuadros sinópticos, terminan por convencer

de la inminente veracidad de la hipótesis: los paralelismos en el ordenamiento de compilaciones tan diferentes como el manuscrito. *LB1* y el *Cancionero general* no pueden ser una casualidad y todo parece indicar que detrás del azar aparente hay un responsable concreto: el pliego suelto incunable, hoy perdido.

El último capítulo, preparado por Carmen Parilla, es una suerte de comprobación de las líneas metodológicas presentadas en los trabajos previos, donde lo dicho hasta aquí alcanza sin problema el siglo XIX. En “De copias decimonónicas de cancionero y el *Cancionero general* (1511) de la Biblioteca Universitaria de Santiago. Expurgación y restauración” (pp. 187-205), donde avanza con paciencia detectivesca por las distintas censuras a las que fue sometido el códice, desde una feroz expuración a causa de la censura y hasta los distintos conatos de restitución, probablemente parte de un plan de la misma biblioteca “para remediar las consecuencias del expurgo en el impreso” (p. 201). La investigación resulta, por sí misma, apasionante, siempre que al meticuloso estudio formal de los testimonios subyace la reconstrucción de las motivaciones humanas para censurar primero y para restituir después. En todo caso, el trabajo de Carmen Parilla demuestra que la interacción entre impresos y manuscritos no se detuvo en los siglos XVI o XVII, sino que continuó mucho después.

Del impreso al manuscrito en los cancioneros es un libro valioso que se ocupa de una zona de la crítica textual tradicionalmente poco atendida: la de las relaciones entre impresos y manuscritos al final de la Edad Media y principios del Renacimiento, cuando el manuscrito ofrece una feroz competencia al impreso mecánico, por lo menos en ciertos sectores pudientes de la sociedad y reacios al cambio; pero en los *scriptoria*, el manuscrito difícilmente podrá competir con las facilidades de lectura ofrecidas por el impreso. Una investigación sobre los patrones de transmisión de copistas e impresores resulta más que pertinente para un producto cultural como el cancionero, ligado por su origen a los grupos de la corte, pero que encontrará un público con poder adquisitivo en la burguesía urbana que, con ánimo aspiracional, buscará participar por medio de la imprenta en los entretenimientos cortesanos. El producto de esta investigación no es un libro fácil: rigor y evidencia de la de ver y tocar, en forma de cuadros sinópticos y numerosos listados de variantes, probablemente alejarán al lego; pero no se trata de un libro para legos, sino de un trabajo orgánico e impecablemente bien argumentado, donde la suma de fenómenos particulares permite llegar a planteamientos metodológicos explícitos y a una tipología de modos de transmisión que contribuye a aclarar una zona desatendida, hasta hoy por lo menos, de la crítica textual.

ALEJANDRO HIGASHI

Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa