

COMPONEDORES Y GRAFÍAS EN EL *QUIJOTE* DE 1604 (SOBRE UN LIBRO DE R. M. FLORES)*

Francisco Rico

Universidad Autónoma de Barcelona
y Real Academia Española

Que la grandeza y el sino de los precursores están en llegar hasta el monte Nebot y no entrar en la Tierra Prometida es idea que le ronda a uno por la cabeza mientras se enfrenta con *The Compositors of the First and Second Madrid Editions of «Don Quixote» Part I*. Sería terriblemente injusto escandalizarse de que las conclusiones de la importante monografía de R. M. Flores (1975) no fueran definitivas. Pero tampoco cabe darlas por tales sin un examen más alerta del que habitualmente reciben. La pereza de rehacer la titánica tarea del profesor Flores le ha dejado, en gran medida, en una situación que ningún buen estudioso merece, y él menos que nadie: la soledad del investigador sin crítica, confinado en el silencio o en un pusilánime asentimiento sin razones.¹ El mejor homenaje que puede rendírsele quizá sea volver sobre sus huellas, internándose más en los territorios desbrozados en *The Compositors...*, para alcanzar acaso nuevos horizontes. Por mi parte, quisiera contribuir a la labor reflexionando especialmente sobre algunos de los presupuestos básicos del libro y el modo en que han sido aplicados en un par de puntos centrales.

Central y básica es desde luego la hipótesis de que la *princeps* de 1604 (con fecha de 1605) fue preparada en concreto por cuatro cajistas, que primero se fueron turnando en el quehacer y después, en la segunda mitad del volumen, trabajaron al mismo tiempo, cada uno en un cierto número de cuad-

*Con las variantes obligadas por la diversidad de contextos, el presente trabajo es uno de los ex-cursos y notas complementarias de mi libro *El texto del «Quijote»*, Barcelona: Crítica, en prensa.

¹ Con elegante discreción lo insinúa el propio Flores: «Editors and critics should query and double check every one of my findings and theories to ascertain the reliability of my conclusions, to correct my mistakes, and to propose different or more refined solutions than I have. Only through this humanistic process of constant questioning, testing, revising, and improving can we hope to produce reliable editions of our texts» (1984, pág. 306). Es que por desgracia *The Compositors...* ha sido menos leído que citado, y me temo que la norma ha sido tomar el nombre de Flores en vano; la cosa empieza con las propias recensiones, pues incluso un reseñador tan cuidadoso y un hombre del saber y la inteligencia inmensos de mi llorado amigo Keith Whinnom escribía que Flores «looking ... at the second Madrid edition» registra «the many different readings (he tabulates 337) in different copies of that edition» (*Bulletin of Hispanic Studies*, LIV, 1977, pág. 246; la cursiva es mía). Yo no recuerdo ningún libro de pareja importancia al que se hayan adjudicado con tanta frecuencia contenidos que no tiene.

ernos. La conjetura, punto de partida para otras imprescindibles aportaciones del propio Flores², se funda en la combinación de dos géneros de indicios: tipográficos y ortográficos.

1. Seré muy breve en cuanto atañe a los primeros, porque Flores difícilmente puede serlo más al exponerlos. De hecho, no pasa de señalar «the alternate appearance of ... four major founts» (pág. 13), que identifica atendiendo a las cus mayúsculas, según él «conspicuously different from fount to fount» (pág. 10, n. 1), pero no descritas con la mínima detención deseable; y, por otro lado, nota al vuelo ciertas divergencias en los titulillos de página (*ibidem*).

Con un tratamiento tan sumario y unas ‘pruebas’ tan escurridizas, no hay medio de sacar fruto de provecho. Ningún bibliógrafo se contentará con el escrutinio de una sola letra para caracterizar tipográficamente un impreso, y no digamos para indagar cómo se compuso un señor tomo de ochenta y tres pliegos. En una contribución más madura, Flores se ha sentido obligado a repasar una veintena larga «of some distinctive types», correspondientes a trece letras (pero no la *Q*) y cuya presencia se detalla esmeradamente, «in the gatherings of the first edition of *Novelas ejemplares*», siendo así que todos esos elementos concuerdan en la pacífica constatación de que, aparte pocas hojas, «only one set of type cases was used throughout most of the job» (1984, págs. 282-283). No puede pretenderse que para una obra con los problemas de la que nos ocupa sea suficiente controlar una letra y anotar contadísimas apariciones de tres o cuatro tipos en mal estado (pág. 10, n. 1).³

Tanto menos, por supuesto, cuando esa letra es la capital de la palabra *Quijote*. Sólidamente, la *Q* (al revés de la *q*) tiene un uso reducido, por evidentes motivos, y no es de esperar que una caja de imprenta la contenga sino en corto número. En el *Ingenioso hidalgo*, y por causas igualmente cristalinas, debió de ocurrir más de una vez que el tipógrafo agotara dentro de un cuaderno (o de un pliego, o de una forma) la provisión de cus y (aparte otros posibles remedios) tuviera que echar mano de las capitales de otra caja, distribuidas luego Dios sabe dónde. ¿Cómo confiar, pues, en el solo testimonio de la *Q*?

² Cuya presencia aquí limito a alguna sucinta mención al paso, en la convicción de que ninguna de mis observaciones queda contradicha por los artículos aludidos, y porque mi objeto presente es mostrar la necesidad, en efecto, de «query and double check every one» de las propuestas de Flores, pero también insistir en que ese empeño pide una atención microscópica que hasta ahora no se les ha dedicado. Nótese, pues, que las páginas siguientes son solo consideraciones y reparos preliminares a un estudio correcto de las graffias del *Quijote* de 1604 en relación con los cajistas de Cuesta: *preliminares* a ese estudio, no el estudio mismo, y ceñidos a los esquemas de Flores, sin rozar siquiera, por ejemplo, otros posibles medios para la identificación de los componedores.

³ Sorprende hasta qué extremo ahorra Flores las precisiones *de re typographica*. Cuando más pródigo, señala «two broken Q's that take turns appearing in signatures I4 line 15; K3, 30; M6, 12; N4v, 23; Q2, 20; Q6, 32; R5v, 27; V8v, 1; Ff3, 8; and U1, 19» (*ibid.*); pero ¿cuál de las dos se halla específicamente en cada lugar, y cuántos otros tipos más indicativos habría que considerar para que su presencia en cuadernos, pliegos y formas, contiguos o no, nos abriera la vía a inferencias más firmes sobre la elaboración del volumen?

Que el primer *Quijote* se compusiera con las «four major founts» que Flores menciona es por ahora, a la vista de los datos alegados, en definitiva nulos, simplemente una afirmación bajo palabra, todavía por demostrar a través de un análisis adecuado: el minucioso análisis tipográfico que aquí brilla por su ausencia, y que, por ejemplo, debiera atender de modo prominente a descartar la eventualidad de que un tipo o muchos estuvieran presentes en diversas cajas. No es esa la única cuestión de peso que no se considera nunca en *The Compositors... of «Don Quixote» Part I*. Tampoco se mientan jamás fenómenos tan comunes como el empleo sucesivo de una misma caja (y aun simultáneo de dos) por parte de varios tipógrafos, o tan regulares como el paso de los titulillos (¿quién y por qué iba a componerlos de nuevo?) de los cuadernos de unos cajistas a los de otros. Pero la normalidad de semejantes prácticas en casa de Cuesta (como en todas partes) la certifican, sin ir más lejos, ulteriores artículos de Flores en que se advierte que en el *Quijote* de 1615 «the compositors mixed and used each's other running titles», y en las *Novelas ejemplares* los dos cajistas «worked in the same gatherings together and used the same cases of type and the same running titles» (1981, pág. 5, y 1984, pág. 290).

La exigüidad y la inconcreción de los indicios tipográficos desplegados en *The Compositors...*, conociendo la minuciosidad y las dotes de Flores, ¿nos hará recelar que no tiene otros que casen con las demás hipótesis que vertebran el libro? Pensaremos más bien que en esa primera exploración pecó de confiado. El análisis del *Quijote* desde el punto de vista de la tipografía debe rendir mucho más, y nadie con más camino andado que Flores para lograrlo. Por el momento, empero, no es posible dar por buenos los resultados que presenta con tal perspectiva, ni, por ende, aceptar el modo en que quiere vincularlos con los indicios ortográficos.

En particular, todas las precisiones que se echan de menos, amén de bastantes otras,⁴ hubieran sido necesarias para acreditar el supuesto tal vez fundamental en el estudio de Flores. He empleado ya un par de veces la palabra *cuaderno*⁵ con una (falsa) seguridad que se presta a fáciles reparos (¿por qué, pongamos, el destino de los titulillos se limitaría a pasar de un cuaderno a otro, y no, antes de nada, de forma y pliego a forma y pliego del mismo cuaderno?).⁶ En adelante tendré que reincidir en el pecado, porque

⁴ Un estudio admirable en la dirección conveniente es D. W. Cruickshank (1970).

⁵ El *cuaderno* que nos interesa, en cuarto conjugado, está compuesto de hecho «por dos pliegos, uno externo con las signaturas 1, 2, 7 y 8, y otro interno con las signaturas 3, 4, 5 y 6» (J. Moll 1982, pág. 162). Cuando publica en español, Flores, que, por supuesto, aplica perfectamente la distinción inglesa entre *gathering* y *sheet* (1988, pág. xvi, n. 8), usa una terminología incorrecta, y llama «pliego» o «pliego doble» al *cuaderno*, y «hoja» al *pliego*; así en 1980, entre otros lugares.

⁶ La errata («Quarta parta...») de Z2^v, Z4^v, Bb2^v, Bb3^v, Ff3^v, Kk2^v y Nn7^v es tan llamativa como elocuente, en particular habida cuenta de que Flores, *sin mentarla*, atribuye esos cuadernos a dos componedores (C y E), en tanto la mezcla de «Parangon Italic of Granjon ... with upper-case types from Parangon Roman of Garamond» en «the set of running-titles» lo lleva a adjudicar Hh y Oo a un solo tipógrafo, D. No comprendo, pues, la firmeza con que en el mismo arranque de su artículo sobre «The Compositors of the First Edition of *Don Quixote*, Part II», asegura: «whereas the running titles used in the first edition of Part I proved very helpful in separating the differ-

solo así, reflejando la persistencia con que Flores habla de *gatherings* con exclusión de cualquier otra posibilidad, podré servirme de la información contenida en *The Compositors...* Con razón o sin ella (si la hay, desde luego no se nos muestra), la cosa es que esa información está tenazmente articulada en función de una premisa omnipresente y, sin embargo, tácita y no provista de apoyatura alguna propiamente tipográfica: la premisa de que el *gathering* constituye una unidad indisociable a efectos de composición, es decir, de que *cada cuaderno ha sido preparado forzosamente por un solo tipógrafo*. Basta enunciarlo en tales términos, explícitamente, para que uno se diga que alguna vez quizá sí sería el caso, pero que en *todos* resultaría demasiada casualidad.

Flores defiende que la primera mitad del *Ingenioso hidalgo*, entre los cuadernos A y V, se compuso «page by page, not by formes» (pág. 14), y no fue sino a partir de X cuando distintos cajistas comenzaron a trabajar simultáneamente «by formes».⁷ Mostraré en otro lugar que difícilmente pudo ser así, por imposibilidad material y falta de tiempo. Pero si por un instante lo concedemos nos preguntaremos aun más intrigados de qué pistas dispone Flores para sentar por las buenas, sin explicaciones, esa indefectible correspondencia entre cuaderno y tipógrafo, y lo mismo en la primera que en la segunda parte del volumen. Porque si se trabaja por páginas, el uso ordinario ha sido siempre que un cajista continúe, sencillamente, en el punto en que acaba otro; y si por formas, dado que entonces es preciso «contar el original» (*casting off copy*) calculando su correspondencia con las planas impresas, el ritmo del proceso se aligera y el peligro de errores se atenúa con la intervención, por ejemplo, de sendos operarios para los dos pliegos o los dos pares de formas de un mismo cuaderno, de modo que puedan introducirse en seguida los ajustes necesarios para el buen enlace de todos los elementos. Postular que una obra de las dimensiones del *Quijote* fue sistemáticamente compuesta según el principio ‘A un cajista, un cuaderno’ es postular una chocante anomalía.

Sin embargo, repito, Flores no ofrece ningún argumento tipográfico a favor de esa presuposición, vital en *The Compositors...*, que adjudica cada cuaderno a un componedor, y solo a uno. ¿Se dirá que no se trata de tal presuposición, sino de las conclusiones que extrae de su examen de la ortografía? Ciertamente, un rasgo ortográfico suficientemente distintivo que se

ent stints because each compositor used his own set of running titles (*The Compositors*, p. 10, footnote), those used in the first edition of Part II are virtually useless for this purpose because the compositors mixed and used each other's running titles» (1981, pág. 3). Sobre todo desde los clásicos estudios de F. Bowers en 1938 y de C. Hinman en 1942, y con nuevos bríos a partir de un polémico aunque sensatísimo artículo de D. F. McKenzie (1969), los especialistas han debatido y siguen debatiendo sobre los «Running-Titles» o «Headlines as Bibliographical Evidence», es decir, sobre el valor de esos elementos tipográficos de la rama (*skeleton*) para la identificación de los cajistas o de su modo de trabajar. Pero, si los cimientos son como los que acabamos de ver, claro está que aún queda lejos la hora de traer tales debates a la ecddótica cervantina.

⁷ Ignoro si tal opinión perfila o rectifica la noticia dada por P. Gaskell 1972, pág. 42, n. 8: «Current work by R. M. Flores suggests that the first edition of *Don Quixote* (prose, Madrid, 1604-5) was also set by formes».

mantenga a lo largo de un cuaderno y en contraste con los inmediatos (una excepción, pues, en el canon de Flores) puede delatar (aunque no atrapar) la mano de un solo cajista, pero también es perfectamente explicable *en dos que actúan en equipo*, según el sistema general en toda Europa en los tiempos de Cuesta⁸: pues un par de cajistas que se reparten formas y pliegos mal pueden no aprender uno del otro (sean o no maestro y aprendiz) y compartir ciertas costumbres, aunque difieran en otras, sobre todo cuando se hallan bajo la férula de un corrector con opiniones bien definidas (al final diré una palabra sobre ese gran olvidado en *The Compositors...*). Y si el rasgo ortográfico no ocurre con la nitidez exigible (la regla, ahora, en el canon susodicho) y no se aportan razones tipográficas, ¿cómo dar por sentado que el cuaderno es obra de uno y no de varios componedores?⁹

En cualquier caso, lo grave es que el deslinde previo efectuado por Flores, *al agrupar los materiales ortográficos sin tomar en cuenta otra unidad tipográfica que el cuaderno, prejuzga irremediamente los resultados*. Los rudimentos de la *textual bibliography* nos impiden asentir a lo que se predica sobre los cuadernos sin conocer la situación en lo relativo a pliegos y formas (vid. solo nota 25). Es duro decirlo, y, si no tuviéramos ordenadores, hasta lo sería pensarlo. Pero habría que compilar de nuevo todas las estadísticas de *The Compositors...* atendiendo a los pliegos y las formas (y aun medias formas) en que aparece cada alógrafo. No haberlo hecho ha sido empezar la casa por el tejado y dejar al relente a los vecinos.

2. En relación con los indicios ortográficos, Flores registra cuarenta y un ítem (*readings*; vid. n. 14) que ofrecen variaciones en distintos cuadernos, los cuales asigna en consecuencia a cuatro cajistas: *C*, *D*, *E* y *F*. A mi juicio, semejante conclusión no está debidamente respaldada ni por los ítem elegidos, ni por el número y la distribución de las apariciones de cada uno, ni por el criterio mismo de atender a fenómenos gráficos de la índole de los rastreados.

No obstante, antes de abordar la *quaestio disputata*, creo inexcusable insistir en que para resaltar los puntos flacos de la monografía de Flores voy a servirme de la información que él proporciona y moverme en el terreno que él acota. En principio, pues, manejo el cuadro de «Principal orthographic

⁸ Véase el importante artículo de J.-Gilmont (1980).

⁹ Es precaución de manual que «without additional information (e.g., on methods of imposition) judgements of compositorial attribution based on spelling should be somewhat tentative» (D. C. Greetham 1994, pág. 284). Como es ya de manual el *caueat* de P. Gaskell 1972, pág. 350: «to be effective, spelling analysis must be more than a matter of spotting two or three characteristic spellings for each supposed compositor and counting their appearances. Although A might characteristically set 'doe', 'goe', and 'here', while B set 'do', 'go', and 'heere', this does not prove that where not other compositors involved in setting the text alongside A and B whose spelling preferences in these words happened to match those of A or B (or to be a mixture of the two), and whose identifiable spelling habits would have to be sought in other groups of words. It is therefore essential to include *all* the words of a text in a spelling analysis, not merely a selection of them», etc., etc.

variants...» inserto en las páginas 7-9 como si fueran indiscutibles tanto la realidad de cada alógrafo que ahí se cataloga como la cifra de presencias que se le señala; asimismo, por vía puramente argumentativa, entro en el juego de asumir la premisa implícita y no demostrada de que cada cuaderno ha sido compuesto por un solo cajista. En el curso de mi enfadosa exposición, haré unas cuantas observaciones que ponen en duda esa realidad y esa premisa (baste remitir a las notas 19 y 25), pero aquí no me propongo generalizar tales reparos más allá de los casos específicos que indico, ni aplicar el método o los retoques metódicos que estimo apropiados para acercarnos a algunos de los objetivos perseguidos en *The Compositors...*, sino solo subrayar que los datos y las interpretaciones de Flores no son válidos ni siquiera de acuerdo con sus propios parámetros.

Vayamos, sin más, a la *quaestio* anunciada, y, a beneficio de la brevedad, fijémonos especialmente en el presunto tipógrafo a quien Flores, distinguiéndolo «through his spelling preferences rather than through his fount» (pág. 11), designa como *E*, y a quien atribuye los cuadernos ¶¶, I-K, M-N, Q-R, V, Y, Bb, Ff, Kk, Nn, * y **, y valora como el más «responsible with his copy» (pág. 87) y «a reliable workman» (1984, pág. 305).

Si nos vamos al mentado cuadro de «Principal orthographic variants...» y pretendemos comprobar las aludidas preferencias ortográficas de *E*, de ningún modo hallamos lo que se nos promete. Tomemos el primer ítem que aduce Flores: *a cauuallo*, separado, y *acauuallo*, junto (TABLA 1). Cuando el sintagma sale en esos cuadernos, el supuesto *E* oscila desenvueltamente entre ambas posibilidades: en I y M, escribe *a cauuallo*, respectivamente, tres y dos veces (todas); en N, una *a cauuallo* y cinco *acauuallo*; en KK, una *a cauuallo* y dos *acauuallo*; y en NN, una *a cauuallo* y otra *acauuallo*.¹⁰ Pasemos al segundo ítem: *a pie* y *apie* (TABLA 2). En I, M, Q, V, Bb y *, hay sendos usos de *apie*; en N, dos de *apie* y uno de *a pie*; en KK, uno de *a pie*. Sigamos hasta el tercero. En siete de nuestros cuadernos, se dan una o dos presencias de *ahi* en solitario; en dos cuadernos, K y M, únicamente de *ay*, y en otro, N, una de *ahi* y otra de *ay*.¹¹

Tres cuartos de lo mismo sucede con demasiadas de las «orthographic variants» que atañen al hipotético *E*: si los cuadernos son suyos en opinión de Flores, no muestran la regularidad gráfica que Flores presume para

¹⁰ Como ensayo de las precauciones que entiendo necesarias cuando uno se vale de los datos de *The Compositors...* (aunque aquí, como he dicho, yo no las adopte más que de modo ocasional, para atenerme, dialécticamente, a sus propias coordenadas), he repasado sobre los ejemplares de la Biblioteca Nacional y de la Real Biblioteca los cuadernos en que Flores registra vacilación entre los alógrafos de ese primer ejemplo, *a cauuallo* y *acauuallo*. En N (4, 4^v [dos veces], 5 [otras dos] y 6^v), no he sabido encontrar *a cauuallo*, separado; en Kk1^v (dos veces) parece darse junto si se contrasta con el caso de Kk8^v, que corresponde a la otra forma del pliego interno; solo en Nn6 (dos veces) la distinción me resulta clara. Sabiendo cuán normal es «types ... being displaced during the running off of the formes» (Flores 1988, I, pág. xxv, con excelentes ejemplos) y conociendo las maneras usadas antiguamente en la justificación de las líneas, se me antoja inconcebible que Flores haya recurrido a esa y otras formas similares.

¹¹ Buscando en los cuadernos en teoría ajenos a *E*, para mejor hacernos cargo de la situación, vemos exclusivamente *ahi* en A (una vez), D (dos), O (cuatro) y MM (uno), y exclusivamente *ay* en E (una) y Hh (otra), mientras en C coexisten *ahi* (una) y *ay* (dos) al tiempo que en H empatan a una; en Z, en fin, no nos tropezamos sino con *ai* (TABLA 3).

atribuírselos.

Ocorre más bien que los materiales que Flores alega hablan a menudo en sentido clamorosamente opuesto al que nos asegura él. Con una sola excepción, *huesped* se escribe así a lo largo de todo el primer *Quijote*, incluidos los cuadernos I-K, N-M y los restantes ahora sobre la mesa: la excepción es Kk, donde encontramos siempre (dos veces) *guesped*. Cosa similar ocurre con *Luscinda*: contra Ff, Kk y Nn, el único cuaderno con *Luszinda* (trece veces, todas, en V) es para Flores también de E. Salvo en los cuadernos N, X e Y, *Reyno* va siempre con mayúscula; pero en N, lleva dos veces mayúscula y una minúscula, y en Y siete (todas) minúscula.

Según los datos de Flores, pues, el mismo cajista puede componer cuadernos en que alterna al acaso los dos alógrafos que sin embargo se quieren clasificar como distintivos y cuadernos en que mantiene uniformemente solo uno de los dos que comparecen en el conjunto que el estudioso le imputa. Estoy convencido de que así podía ocurrir efectivamente, y, como decía, no ya en cuadernos, sino en pliegos, formas y páginas; pero, entonces, claro está (e incluso bordea la perogrullada) que los planteamientos de nuestro industrial cervantista son incongruentes e inválidos por definición.¹²

Con todo, no es meramente cuestión de coherencia de criterios en ese punto: cambiando de perspectiva no corroboramos mejor las conclusiones de Flores. A decir verdad, de las formas que nota, apenas media docena se usan con exclusividad en los cuadernos atribuidos a E, y no también en otros cuadernos o concurriendo con otras formas en los supuestos cuadernos de E: *alcayde* (frente a *Alcayde*), *alua* (*Alua*), *capitan* (*Capitan*), *Ciudad* (*ciudad*), *comissario* (*Comissario*), *general* (*General*) y *subjeto* (*sujeto*).¹³ Pero no es únicamente que esas formas exclusivas alcancen una cifra a todas luces tan pequeña, sino que las «variants» laboriosamente contadas por Flores para cada una son a su vez tan parvas en aparición a lo largo del *Quijote* de 1604, que pueden despreciarse con toda tranquilidad.

Flores, así, señala seis casos de ‘alcaide’ (dos *alcayde* en I, y sendos

¹² Por otro lado, y limitándonos a un ejemplo desnudo (pero véanse además las notas 15, 17 y 19), ¿qué pensaremos cuando en el folio 14 (B6), línea 14, del tomo de 1604 leemos

acauallo, y tres moços de mulas *a pie*. *A penas* los...,

y en la nueva composición que hubo que hacer para tres formas del cuaderno B (como se explica el capítulo II de *The Compositors...*) encontramos

a cauallo, y tres moços de mulas *apie*. *Apenas* los...,

mientras en la segunda edición de Cuesta, en 1605, vemos

a cauallo, y tres moços de mulas *a pie*. *A penas* los...?

¿Qué pensaremos, si se nos asegura (pág. 35 y 77 sigs.) que tanto la nueva composición de 1604 como el cuaderno B de 1605 los hizo el cajista F, quien, según Flores (pág. 7), se caracteriza por escribir invariablemente *a cauallo*, sí, y también por superponer *a penas* y *apenas*, pero asimismo por traer siempre *a pie*?

¹³ La formulación de Flores no hace justicia a los hechos: «in these gatherings [supuestamente de E] the readings *apenas*, *efecto*, *Princesa*, *subjeto*, and *bazia*, are the only forms used, and ... *alcayde*, *alua*, *barbero*, *capitan*, *comissario*, *cura*, *general*, and *sol*, are, unlike the readings *Ciudad* and *Insula*, never capitalized» (pág. 11). Habría que especificar que, salvo las que menciono en el texto, todas las demás formas aquí enumeradas por Flores son comunes a cuadernos que él considera de otros cajistas.

Alcayde en A, B, C y Gg) y de ‘alba’ (un *alua* en M, al igual que en Bb y Kk; un *Alua* en B y dos en L); diez de ‘general’ (un *general* en N, otro en Bb y tres en Ff; cinco *General* en Gg); once de ‘comisario’ (seis *comissario* en N; cuatro *Comissario* en O y uno en X); dieciséis de ‘sujeto’ (un *subjeto* en N, Q, V y Bb; uno o dos *sujeto* en A, B, E, G, H, T, Z, Ee, Oo y Qq). Solo un par de las formas según Flores peculiares de *E* sobrepasan esas cotas mínimas gracias a las razones argumentales que introducen en V once muestras de *Ciudad* y en Kk trece de *capitan*, pues, por lo demás, las apariciones de las voces correspondientes no salen del mismo modesto orden de cosas y nunca pasan de cuatro en un cuaderno.¹⁴

No son, fuerza es concederlo, números ni proporciones suficientes: ni en general ni menos dentro de los presupuestos de Flores. Para achacar a *E* los cuadernos que le achaca, no le duelen casos como los de *Luszinda*, ni que *ymagino* se lea seis y tres veces en I-K, y una y una en M-N, en tanto *imagino* es exclusivo en R (cinco veces), Bb (dos), Kk (dos), Nn (cuatro) y * (una), e *imagino* e *ymagino* coexisten en Q (tres y una) y V (seis y una) (TABLA 4). Tampoco le importan ni los ocho *a caualllo* en parejas con ocho *acaualllo* y demás indecisiones arriba reseñadas, ni otras igualmente obvias como *habito* y *abito*, *hermandad* y *Hermandad*, etc.¹⁵ Pero, entonces, ¿cómo y por qué debemos dar valor grande ni chico a algún *alcayde* o algún *alua* presunta-

¹⁴ He revisado ocasionalmente los números de Flores y hallado algún yerro menor (en Z hay cinco y no cuatro *Capitan*, y en Gg, cuatro y no tres). En todo caso, contrastarlos no es sencillo, porque en la pág. 6 se indica en general: «The number of occurrences grouped under any given reading *could*, and often *did* [cursiva mía], include feminine, masculine, and verbal forms, plurals, derivatives, substantives, adjectives and/or adverbs derived [*sic*] from the readings noted»; pero nunca se detalla la lista completa de las formas tomadas en cuenta, de modo que, por ejemplo, en ‘capitan’ no hay medio de saber sin verificarlo personalmente (!) si se atiende o no a *capitana* y *capitanes* (sobre que tampoco es lo mismo, digamos, «la historia del gran Capitan Gonçalo Hernandez de Cordoua...» que «la sagacidad de vn valiente, y entendido capitan»), ni en ‘imagino’ si se incluyen *imagen* e *imágenes*. En esas condiciones, y dada la pequeñez de la cifra de diferencias que suele aceptar como valedera, Flores escapa a veces a cualquier control.

¹⁵ El único intento por parte de Flores de salvar las discrepancias entre cuadernos se hace en la pág. 11 a propósito de ¶ y ¶¶: «they were the last gatherings set...; consequently, the spellings of these gatherings do not always agree with the spellings used by their compositors when they began their job». En trabajos posteriores, añade y repite una observación sobre «the clear-cut change that compositor *E* made in the first edition of *Don Quixote*, Part I from the form *sospirar* to *suspirar* (*sospirar*, gatherings I [one occurrence], M [1], N [1], and Q [1]; *suspirar*, gatherings R [2], V [7], Bb [1(*sic*)], Kk [1], and Nn [1]). In this instance the dominant compositorial spelling is *suspirar*, not only because there are more occurrences of this form (12) than of the form *sospirar* (4), but also because the compositorial spelling appears in the last gatherings set by compositor *E*, when he was already used to Cervantes’s handwriting and it was easier for him to impose his own spellings over and above those of his printer’s copy» (1984, págs. 288 y 290, n. 9; 1981, pág. 16, n. 9). El razonamiento, caro a Flores (cf. notas 17 y 19), viene de la bibliografía shakespeariana (donde «many ... explained that while a compositor would impose his own spellings when his copy was easy to read, he might more likely to reproduce the spellings of less legible copy»; baste el resumen de P.W.M. Blayney, 1991, pág. 10), y resulta como mínimo controvertible (y ha sido de hecho harto controvertido): nada obsta a pensar que cuanto menos entendiera el cajista la caligrafía del manuscrito, con más libertad aplicaría sus propios gustos en las minucias ortográficas, desentendiéndose de los usos del autor (vid. las conjeturas del propio Flores sobre *F*, págs. 35, 77-82 y 85, y la anterior n. 12; y Flores 1986, pág. 296).

mente de *E* junto a uno o dos *Alcayde* o *Alua* de otros asimismo presuntos cajistas? Por las páginas con dobles grafías, podemos tener la seguridad de que un componedor, sea *E*, *F* (pág. 9, n. 1) o cualquiera a quien Flores haga intervenir en el primer *Quijote*, cambiaba de *spelling* sin asomo de problemas;¹⁶ y si falta hiciera impugnar las escasas y mínimas regularidades que él presenta como singulares de *E*, ¿sería arriesgado cargárselas a dos o más cajistas con un mismo uso ortográfico?

Así cabe hacer incluso con el ítem en principio más prometedor para Flores de los cuarenta y uno que enfila: «the forms of the past indicative and future and past subjunctive of the auxiliary verb *haber*» (pág. 11). El doblete de *huuo* (uno) y *vuo* (dos) en Kk impide contar *vuo* entre las grafías en rigor exclusivas de los cuadernos asignados a *E*, pero debe subrayarse que solo *vuo* figura en los restantes que en *The Compositors...* se reputan por suyos,¹⁷ y que los alógrafos de ‘hubo’ se extienden a lo largo de casi todo el *Quijote* de 1604 con una asiduidad de entre uno y diez por cuaderno (con cuatro de media) (TABLA 5).

Téngase en cuenta que *huuo* y *vuo* corresponden a unos tiempos verbales con una fisonomía más singular y con una presencia extraordinariamente más regular y más alta que cualquiera de las palabras entresacadas por Flores.¹⁸ Son alógrafos, por tanto, en relación con los cuales se entiende que los componedores desarrollaran un uso más estable, más asentado. La solitaria infracción de Kk a la norma de que en un cuaderno se halle solo *huuo* o *vuo*, precisamente por aislada, habla a favor de que cada cajista no empleara

¹⁶ Con más razón que en otras ocasiones, refunfuñaba el cascarrabias de Mateo Alemán: «aquí veremos impreso con *j* lo que allí con *g*, y por ventura uno y otro en cuatro renglones» (*Ortografía castellana*, pág. 48).

¹⁷ No obstante, en otro capítulo se defiende que *E* modificó *vuo* para hacerlo *huuo* siete de las diecisiete veces que los tiempos con *hub-* se leen en los cuadernos V-LI de la segunda edición madrileña de 1605; al respecto, Flores comenta: «although compositor *E*'s own spelling was with initial ‘h’, he was not necessarily bent on altering the spellings of his copy. These seven change arose in all probability because compositor *E* was setting from a printed book and, because of the legibility of the copy, he was subconsciously bound to make more changes. This did not happen in the first edition because he had had the less legible manuscript to copy from, and he was led to reproduce the original spellings more faithfully» (pág. 81). En otro momento explica: «Whereas there are only three hundred and thirty-seven textual variants between copies of family groups A and B [es decir, entre las dos composiciones de algunos pliegos; cf. arriba, n. 12] (less than ten variants per page), there are fourteen hundred and fifty-four variants between the first and second Madrid editions, approximately forty variants per page» (pág. 36); y en ambos casos los cajistas trabajaban «setting from a printed book».

¹⁸ La desinencia *-a(e)is* o *-a(e)ys*, sobre la que vuelvo más abajo, pide, naturalmente, cómputo aparte.

¹⁹ Para Flores, el *vuo* de Kk sería un caso de fidelidad a la escritura del autor, fidelidad distintiva de *E*, conforme al criterio que veíamos expuesto en las notas 16 y 17: a menor legibilidad, mayor respeto a los pormenores ortográficos del original. De ahí, si no me he perdido en algún recodo, una de las dos conclusiones fundamentales de *The Compositors...* sobre la escritura del autor: «that Cervantes wrote [*vuo*] without initial ‘h’» (y, por otra parte, «*Dulzinea* and not *Dulcinea*», págs. 88-89). Pero si la regularidad de *vuo* en unos cuadernos y de *huuo* en otros se entiende, por su misma constancia, como una costumbre casi anómalamente bien arraigada en los cajistas, el único *huuo* de Kk (*huue* en Kk7^v, frente a *vuieron* en Kk5 y *vuo* en Kk6^v) mal se deja concebir sino como determinado por el modelo del manuscrito. A no ser que se considere, también contra Flores (1980), que el pliego interno y el pliego externo se deben a dos tipógrafos.

habitualmente sino una de las dos variantes.¹⁹

Uno puede creer, pues, que es correcta la interpretación de Flores al identificar a *E* de acuerdo con la comparecencia de *vuo*, y acaso tuviéramos que concedérselo si llegara flanqueado de un número respetable de formas no menos frecuentes y con un reparto coincidente. Pero ocurre exactamente al revés: en apoyo de la posible calidad distintiva de *vuo*, solo existen los dos *alcayde*, los tres *alua* y demás menudencias recién repasadas.

Ahora bien, los cuadernos que traen *vuo*, si no muestran ningún otro paralelismo gráfico de relieve, sí están en desacuerdo en un particular cuya persistencia y volumen numérico se aproximan a los de 'hubo'. Volvamos a echar un vistazo a la familia de 'imaginar' (cf. n. 14), pero ahora no solo en los cuadernos que Flores concede a *E* (TABLA 4), sino en la totalidad del volumen (TABLA 6). Las grafías en pugna están presentes en tantos cuadernos como 'hubo', y son además las únicas que se le acercan en la cantidad de apariciones (168 y 125). Salvo en los cuadernos con *vuo*, la unanimidad es casi absoluta a favor de *imagino*: solo se resquebraja en dos casos de vacilación, y aun así con abrumadora preferencia por la versión mayoritaria (seis *imag.* y un *ymag.* en A, uno y uno en C). Los cuadernos con *vuo*, por el contrario, son los únicos que difieren conspicuamente entre sí: la *y*- se instala triunfal en I, K, M y N, concurre con *i*- en Q y V, y es vencida en R, Y, Bb, Kk, Nn, * y **. ¿A qué carta quedarnos?

Confesemos nuestra inseguridad. A falta de más convergencias y a la luz de las continuas contradicciones gráficas del *Ingenioso hidalgo*, la distribución de *vuo* puede reflejar tanto la norma personal de uno como la costumbre coincidente de dos (y en teoría más de dos) tipógrafos, en particular si trabajaban por parejas y uno era el regente de la imprenta o estaba enseñando al otro (el propio Flores, en 1981 y 1984, se complace en especular acerca del *Quijote* de 1615 y de las *Novelas ejemplares* como obras «of a compositor and his apprentice»). Los avatares de 'imaginar' no nos inclinan decisivamente a un lado ni a otro. Las formas en debate no son de gran enjundia, y solo en dos cuadernos (I y K) *ymagino* descuella claramente, mientras en cuatro se baraja con *imagino*... Aún le daremos otra vuelta al asunto. Pero mientras es cierto que el conjunto de los materiales no respalda con la solidez exigible la eventualidad de que *vuo* sea la marca de un solo componedor, la disconformidad de los cuadernos con *vuo* en cuanto a la ortografía de 'imaginar' podría darle a la balanza un suave empujón hacia la hipótesis de más de un cajista.

Las variaciones recién ojeadas se me ofrecen, pues, como relevantes, pero no resolutorias, o no, desde luego, en la dirección unívoca de Flores. Más claro se me antoja, como sea, que la inmensa mayor parte de las mudanzas de ortografía que se dan en los otros ítem alegados por Flores han de valorarse como accidentales, o, a gustos, como no reducibles a ninguna pauta inteligible. Nos acercamos aquí a uno de los problemas de fondo, que, sin embargo, no son hoy los míos. Si adoptáramos los criterios de *The Compositors*..., tendríamos que concluir que la relación del 27 de agosto de 1590, la certificación del 8 de agosto de 1592 y el memorial del 3 de diciembre siguiente, todos de autenticidad inobjetable, no los escribió Cervantes «por estos pulgares», porque en la primera pone *comisario* y en los segundos

Comisario, o porque tanto en la relación como en el memorial, y a distancia de pocas líneas, escribe unas veces *Proueedor* y otras *proueedor*.²⁰ O nos veríamos obligados a dar por fantasmagóricas comedias de Lope de Vega que nos constan de puño y letra del Fénix, porque, mientras el *Quijote* se iba redactando, *alcalde* y *Alcalde* se codean en *La corona merecida* (1603), *capitan* y *Capitan* en *Carlos V en Francia* (1604), o porque en *El cuerdo loco* (1602) y en autógrafos de todas las fechas compiten entre sí sin orden ni concierto *historia* y *ystoria*, *çepetro* y *cetro*, *-eys* y *-eis*, y muchísimos mas que los cuarenta y un ítem o, si se prefiere, el entero repertorio de categorías que Flores alinea.²¹

No debiera ser necesario alargarse sobre cosas tan sabidas como la extrema libertad y aun anarquía en las escrituras personales de hacia 1600. Si las rozo ahora no es tanto para negar de raíz la validez del método de Flores como con el fin de apuntar que los baremos admitidos en *The Compositors...* para el deslinde de cuadernos «with differing orthography» (pág. 9) nos muestran, en sustancia, oscilaciones *menores* que las que se nos ofrecen como corrientes en la práctica individual de la época,²² y, tan tenues, que a nuestro propósito bien pueden obedecer al azar.

En efecto, la mayoría de las disparidades que llevan a Flores a asignar

²⁰ Cf. M. Romera Navarro (1954), pág. 15, § 8; y véase arriba, págs. 69-70.

²¹ Los varios manuscritos lopeveguescos publicados posteriormente en facsímil o en transcripción paleográfica no han hecho sino corroborar el dictamen de don José F. Montesinos: «Apenas puede rastrearse en ninguno de los autógrafos examinados, ya que no una norma, siquiera una costumbre ortográfica» (*El cuerdo loco*, Madrid, 1922, pág. 139).

²² Flores parece suponer que, «just as each one of the compositors of the first edition of *Don Quixote*, Part I, had a characteristic orthography that identified and separated him from the other compositors», también Cervantes la tenía, y aun de superior estabilidad, porque el novelista «was not copying from anyone else's manuscript whose alien orthography could have surreptitiously crept into his writing» (pág. 17). Si lo primero está en cuestión, todos los indicios desmienten lo segundo; y todavía más: la proposición es un puro anacronismo. Los autógrafos cervantinos, de cuya existencia Flores deliberadamente jamás quiere darse por enterado (pues jamás cita ni originales, ni facsímiles, ni ediciones), muestran un pandemonio gráfico sin parangón entre los autores del Siglo de Oro (al comentario de Romera-Navarro, pág. 2, súmese en particular D. Eisenberg 1983, págs. 22-23), y es del todo absurda la pretensión (pág. 88) de equiparar a nuestro «ingenio lego» con el harto escrupuloso Calderón (quien, sin embargo, en una sola pieza escribía 'saber' veintidos veces con *-v-*, diecisiete con *-b-* y treinta y cuatro con *-u-*; D. W. Cruickshank 1973, pág. 93, n. 9). No es «unlikely», sino todo lo contrario, «that Cervantes could equally well have written *trahia*, *traía* and *traya*, *aora*, *agora* and *ahora*, or *barbero*, *Barbero* and *baruero*» (pág. 88), pues es cierto que, como los cajistas del *Quijote*, también escribía *harriero* y *ar(r)iero*. Pero es que además, como apuntaba, la simple proposición de que Cervantes o cualquier coetáneo suyo tuviera una ortografía más regular que un profesional de la imprenta es decididamente anacrónica: salvo para cuatro excéntricos como Mateo Alemán o el maestro Correas, la ortografía (y no hablemos del capítulo de la puntuación) era entonces cosa propia de los tipógrafos, a ellos se la confiaban los autores (vid. *El texto del «Quijote»*, II; hasta en la cultísima Italia en que Miguel se formó, era costumbre «lasciare la cura della ortografia allo stampatore»: Giovan Battista Gelli, *apud* P. Trovato 1991, pág. 11) y ellos fueron quienes consiguieron la relativa normalización vigente antes de la Real Academia Española. Dado nuestro enfoque actual, subordinado al de Flores, la cuestión apenas nos concierne aquí, salvo para remachar que en todo caso la influencia del original usado en la imprenta (autógrafo de Cervantes o no) hubo de ser una fuente de inseguridad gráfica para el cajista.

cuadernos contiguos a distintos cajistas se concretan en números tan bajos, que no es hacedero tomarlos en consideración. Que en un cuaderno se halle la grafía *apenas* y en el siguiente aparezca *a penas* (o viceversa) no es un dato significativo (aparte otras consideraciones) cuando nos movemos en cifras absolutas y proporciones relativas tan raquíticas como en ese caso (TABLA 7): dos (D) y una (E); una (H) y una (I); una (L) y dos (M); una (Cc) y dos (Dd); una (Ee), una (Ff) y una (Gg); tres (Kk), una (Ll) y una (Mm). Esas son, sin embargo, las cuantías de «variants» que con más frecuencia sirven a Flores para marcar las fronteras entre cuadernos: sobre todo, y con mucho, *una junto a dos* y *una junto a una*. Otro tanto encontraremos sin ningún esfuerzo en unas pocas páginas de Cervantes o de Lope, y, desde luego, dentro de un solo cuaderno del *Quijote* de Cuesta. Otro tanto, digo, y, aquí, según las noticias que da Flores, todavía más, porque al punto descubrimos cuaderno tras cuaderno en cuyo interior las «variants» alternan entre tres y cinco, tres y seis, cuatro y seis, cuatro y diez, etc., etc.,²³ con vacilación que no le impide endosar tales y cuales cuadernos a tal o cual componedor, por más que exactamente los mismos cálculos le decidan en otro momento, a veces en el ámbito del mismo ítem, a distinguir entre el cajista Fulano y el cajista Zutano.

Es cierto que hay una minoría de casos en que un número superior de divergencias gráficas parece asentar una linde entre dos cuadernos inmediatos. Pero, con cuanto llevamos ya visto, ¿cuál podría ser el volumen de tales divergencias que diera significado al hecho desnudo de que están ahí? Creo difícilísimo, y quizá irrealizable, determinarlo. Volvamos sobre los primeros ejemplos de Flores. Dos *a cauuallo* en M y uno en O le hacen trazar sendas divisorias respecto a N, que según él (cf. n. 10) trae cinco *acauuallo*, pero también un *a cauuallo*; a continuación, separa el *apie* de V tanto del *a pie* de T como de los siete de X. En el párrafo anterior me he referido a la nula relevancia de los ‘uno a uno’ y ‘dos a uno’, pero ¿la tiene el ‘uno a cinco’ de N respecto a O... y a sí mismo? (Y, *ut supra*, de creer a Flores y concederle N a E, ¿el ‘tres a cinco’ respecto al uso de I?) ¿La tiene el ‘uno a siete’ de V y X? Con el trasfondo de una ortografía voluble y pobres recursos de composición, en V (como, a su manera, en T) ¿ha ocurrido que al cajista, que no obstante —supongamos— tiende a escribir *a pie*, le ha sido preciso justificar una línea (como en otras páginas ha podido faltarle una mayúscula o escasearle una letra), se ha atenido al original, ha cometido una errata...? Imaginemos aún que en X trabaja un tipógrafo que no tiene norma estable al respecto y que cuando se encuentra en el manuscrito con un uso aislado de ese sintagma lo escribe como le apetece o le conviene: ¿no es verosímil que si en un cuaderno da con él varias veces, a cortos intervalos, se incline por mantener la solución que ha adoptado al ponerse a la faena, sea porque entonces ha respetado el original, sea por ahorrarse el enfado de tomar infi-

²³ Repárese además en el reparto de las variaciones en el caso típico y breve de los cuadernos Ff (seis *cautiua*) y Ee (dos *cautiua* y cinco *captiua*): *capt.* (Ee1^v), *caut.*, *capt.*, *capt.* (Ee8), *capt.*, *caut.*, *capt.* (Ee8^v).

mas pero repetidas decisiones, sea porque haciéndolo se le vuelve luego más fácil la tarea de distribuir? Es inútil cualquier intento de acotar esas posibilidades (y tantas más): podemos habérmolas igual con uno que con dos componedores. No sabemos si conferir o no conferir sentido a la divergencia.

En esa irresoluble perplejidad nos sumen las cuentas de Flores. Para los ítem que ha seleccionado, dos cifras bajas seguidas, las más normales, no tienen ningún poder de convicción. Una alta junto a una baja (dos *Capitan* en Ii, trece *capitan* en Kk) disuelve la heterogeneidad en la insignificancia de la menor: ¿es la baja regla propia o excepción trivial a la regla de la alta? Dos vecinas relativamente altas (siete *gigante* en CC y ocho en Ee, cinco *Gigante* en Dd) no implican distinta proporción que dos bajas, sin sacarnos de los márgenes de arbitrariedad entonces usuales, y nos retrotraen a la aporía de los cajistas que emplean en un cuaderno «variants» que Flores considera discriminadoras: en algunas ocasiones, con el agravante de que un cuaderno en contradicción consigo mismo se pretende desligar del siguiente en gracia a una sola grafía, pese a que ambos comparten la otra en igual medida (en Y, cinco apariciones de *Princesa*; en X, seis de *Princessa* y cuatro de *Princesa*).

¿Quiere ello decir que las discordancias en cuestión nunca suponen de suyo pluralidad de tipógrafos? Naturalmente que no, de ningún modo. Quiere decir que con los datos y la práctica de Flores no tenemos medio de averiguarlo. Es verosímil, y aun probable, que en más de un caso el cambio de una «variant» a otra, de cuaderno a cuaderno, se deba al cambio de tipógrafo (o equipo de tipógrafos): así se dejan entender ‘hubo’, con menos contundencia ‘imagino’ y tal vez algún otro ejemplo.²⁴ Pero no solo somos conscientes de que las noticias que se nos dan en *The Compositors...* carecen de valor mientras no sepamos qué ocurre en cada pliego y en cada forma:²⁵ también hemos comprobado hasta el bostezo que ni las irregularidades propuestas por Flores implican necesariamente diversidad de *compositors*, ni las regularidades identidad. Los albures en juego son demasiados.

Aludía arriba a algo tan obvio como es el hecho de que múltiples cajistas, trabajando o no por parejas, pudieron y debieron coincidir en múltiples usos ortográficos, unas veces porque habían hecho suya alguna de las varias posibilidades que permitían las costumbres de la época, y otras, dado el des-

²⁴ Uno plausible se dirían los once *jaula* de Nn frente a los diez *xaula* de Oo (Flores asimila al sustantivo los verbos *enjaular* y *desenjaular*). Pero, cuando se contempla más de cerca que en la muda tabla de la pág. 8, la plausibilidad se atenúa, porque Pp, el único otro cuaderno que contiene la palabra, admite tanto *jaula* (dos) como *xaula* (una). Frente al amplísimo predominio de *-a(e)y*s, son interesantes diez, veinte y seis *-a(e)is* casi exclusivos en F, G y H, pero (amén de que Flores se los adjudica al mismo tipógrafo de Hh, con solo *-a(e)is*, tres veces) también ambas formas concurren en Ee (seis y dos), Mm (tres y seis) y Qq (dos y cinco); cf. n. 35.

²⁵ Pese a que ahora estoy intentando discurrir sin salirme de las premisas de Flores, he hecho un par de calas al efecto y observado, por ejemplo, que en Mm hay diecisiete presencias de *Luis* y una de *Luys*, pero *Luys* está en 2^o, y, salvo dos veces en 7, todos los otros casos de *Luis* (3, 4, 4^v y 5) ocurren en el pliego interno. No nos hallamos, pues, ante un cuaderno con diecisiete apariciones de *Luis* y una de *Luys*, sino con un pliego que vacila (como vacila ‘cautiva’ en una plana; vid. n. 23) y otro de grafía uniforme.

barajuste de tales costumbres, por pura casualidad. Es de sentido común que, si un componedor muda de grafía en el curso de una misma plana, con igual facilidad la mudará en otro momento, al empezar una nueva unidad tipográfica; y según sean las circunstancias en que le salta a los ojos un determinado término lo reproducirá uniforme o no uniformemente.

En las imprentas con corrector menos estricto, la ausencia de normas tuvo que llevar no pocas veces a la adopción *transitoria* de grafías ‘regulares’. La libertad y la versatilidad también acaban por ser incómodas. Ante la comparecencia de una palabra que para él admite más de una forma, a un componedor que no sea un botarate se le plantea una pequeña duda y ha de hacer el pequeño esfuerzo de optar por una alternativa. Es comprensible que no lo desaproveche, y, si la palabra retorna en la misma sesión de trabajo, renueve, ya sin ese pequeño esfuerzo, la alternativa elegida. Pero como por la falta de criterios fijos la decisión era ocasional e intrascendente, pronto quedaba olvidada, y no había impedimento para adoptar una distinta al retomar la labor después de una interrupción: sobre todo, al principio de otra forma, de otro pliego, de otro cuaderno o de otra jornada.

Los factores aleatorios son, repito, demasiados, y no es problemático que los elementos de distorsión que hemos venido señalando hubieron de superponerse a menudo y a los ingredientes psicológicos se les agregaron las constricciones materiales (no era insólito que conviniera escatimar determinadas letras o parar la composición de una forma por falta de tipos hasta que se distribuyera otra) y las contingencias en el reparto de la tarea. Los cuarenta y un testigos aportados por Flores ni bastan ni valen. La inconsecuencia ortográfica de nuestros cajistas y del Seiscientos temprano no se deja conjugar con la poca o ninguna entidad de unos ítem en general de escasa presencia en el primer *Quijote* y cuyas «variants» son tan menguadas en las continuidades como en las discontinuidades.

3. He empleado antes la palabra *azar*. Era otra manera de recoger mi impresión de que esas continuidades y discontinuidades apuntadas por Flores no son ‘reales’, sino artificiales: es decir, no responden a una selección significativa de los datos, a una muestra del conjunto que deponga en el mismo sentido en que el conjunto lo haría, sino constituyen un exiguo repertorio *ad hoc*, que ilusiona a nuestro meritorio erudito con la creencia de que sobre semejante base puede alcanzarse una conclusión. Me pregunto en particular si la precaria elección del cuaderno como unidad a la cual se circunscribe el deslinde de las grafías no ha venido harto *a posteriori*, ante la imposibilidad de hacerlas hablar ningún lenguaje inteligible dentro del terreno más natural de los pliegos y las formas. Como me pregunto también si a Flores no lo habrá desencaminado seriamente el espejismo de *vuo*: animado por su distribución de apariencia regular, la ha tomado por seña de identidad forzosamente de un solo componedor y a partir de ahí ha desdeñado otras grafías y se ha concentrado en aquellas, normalmente microscópicas, cuyo reparto pudiera apuntalar tanto esa hipótesis (en un primer examen, no inaceptable) como otras conexas (así sobre la segunda edición de Cuesta); y en el curso de los ajustes necesarios para mantenerlas todas, a merced de unas «variants»

de hecho irreductibles a sistema, le han ido brotando otros tres cajistas más que dudosos.

Flores declara que «there are score of orthographic variants in Part One, but only forty-one readings and their forty-two spelling variants²⁶ were selected because the other variants have few occurrences, do not appear in adjoining gatherings, and/or could have been caused by foul-case types» (pág. 6). No podemos prestarle crédito: hay abundantes palabras, morfemas, sintagmas, con las condiciones requeridas.²⁷ Flores no nos da la menor idea de cuáles son en concreto los ítem que ha examinado y desestimado.²⁸ Tampoco tiene excesiva importancia, ante la evidencia de que no son todas las que están, y, en especial, de que mientras no estén todas las que son y en el lugar en que están (por debajo del falso marco del cuaderno) no cabrá reemprender con alguna esperanza de éxito la empresa aiosamente acometida en *The Compositors...*

En efecto, para ver un rayo de sol entre la selva salvaje de la escritura coetánea, solo podría tomarse en consideración el inventario y análisis exhaustivo de todas las grafías del *Quijote*. Solo la ley de los grandes números, la estadística aplastante, valdría, quizá, como prueba de convicción.²⁹ Pero el paso inicial y más arduo en la tarea de un recuento total, que hace unos años hubiera sido de gigante, se convierte ahora en juego de niños con un ordenador y un programa que permita apreciar punto por punto la frecuencia y distribución de las variaciones ortográficas. Bastaría que el propio Flores pusiera a disposición de los cervantistas el texto informático que subyace a su edición semipaleográfica de la *princeps*,³⁰ para que la operación fuera tan sencilla, que ni aun habría necesidad de publicar la concordancia automáticamente aneja: con el texto informático y el *Data Basa Testuale* de Eugenio Picchi, cualquier filólogo estaría en condiciones de corroborar o discutir la interpretación que de los materiales ofreciera otro experto.

No es seguro, ni remotamente, que ese escrutinio completo diera resultados positivos, pero tampoco, creo, hay otro camino para acercarse a través de la grafía a los fines anhelados por Flores. La técnica del simple muestreo exige desentrañar cada ítem con un rigor filológico y un discernimiento tipográfico que no se alcanzan en *The Compositors...*, y difícilmente puede dar pie sino a conclusiones bastante más laxas y precarias. Con los cimientos y el andamiaje que ahí se ponen, no me parece lícito, en concreto, distinguir los cuatro cajistas que Flores distingue, adjudicándole a cada uno «a characteristic orthography» (arriba, n. 22), ni, por ahí, los cuadernos que les adjudica. Los materiales presentados no dan para tanto: insinúan posibilidades,

²⁶ «Forty-two», aclararé, porque 'ahí' ofrece tres posibilidades.

²⁷ Vid. solo los sondeos de J. M. Casasayas (1986), págs. 169-170.

²⁸ Compárese sin embargo la lista de «Important spellings variants between gatherings J-JJ, A-LI and *-** (Rr) of the first and second Madrid editions of *Don Quixote*, Part I» (págs. 82-85). No entiendo a qué se refiere Flores (1984, pág. 288) cuando habla de haberse basado «on frequently used words (*vuesa/vuestra, bolver/volver, mesma/misma*)».

²⁹ No es ninguna desaforada exigencia mía, sino el abecé de la *textual bibliography*; vid. arriba, n. 9.

³⁰ R. M. Flores (1988). Aparte la eliminación de todas las enmiendas, acertadas o no, se requeriría solo retocar las convenciones en la división de palabras y otros puntos menores.

sí, pero en continuo conflicto, sin la mínima firmeza necesaria para conjugarlas entre sí, avanzando de unas a otras.

Así, es más que verosímil, y hasta diría que seguro (pero por otras razones que Flores), que en la composición del *Quijote* en el otoño de 1604 se ocuparon varios tipógrafos. Es probable, además, que entre ellos los hubiera aferrados a *vuo* y partidarios de *huuo*. Si queremos hilar más delgado, como especulábamos antes, separaremos a los primeros en adictos a *ymagino* y favorables a *imagino*. Ni siquiera estas últimas grafías tienen la envergadura suficiente para hacernos poner la mano en el fuego, pero, a sentirnos optimistas y dar por bueno el reparto que sugieren, podemos pensar en tres cajistas: uno para I, K, M y N; otro para R, Y, Bb, Kk y Nn; y un tercero para los cuadernos con *huuo*. ¿Nos parecerá excesiva desproporción? Pues a conciencia o no tenderemos a rebajarla diciéndonos que detrás de los cuadernos de *huuo* deben estar varios tipógrafos: si a Flores le salen tres, a nosotros, si procedemos con igual ligereza, no tienen por qué no salirnos cuatro o cinco. ¿Son ahora demasiados? Pues al volver sobre Q y V, es decir, sobre los cuadernos que habíamos dejado en el alero porque la *y*- cohabita en ellos con la *i*-, quizá caeremos en la cuenta de que M y N traen una sola presencia de ‘imaginar’ con *y*-. Pero si descartamos Q y V por mezclar tres y seis *i*- con una *y*-, ¿por qué retendremos M y N? ¿Y qué haremos con K? ¿No será más prudente retroceder y contentarnos con un componedor para *vuo* y otro para *huuo*? ¿O bien...?

Podríamos tejer y destejer indefinidamente esa tela de Penélope, sin rematarla nunca, porque lo hace irrealizable la misma condición de las hebras. En cuanto pasamos de proponer, por el razonable indicio de *vuo* y *huuo*, que en el *Quijote* de 1604 intervinieron no menos de dos cajistas, estamos violando la frontera que nos marcan los datos de *The Compositors...* y embarcándonos en una mareante travesía entre Escila y Caribdis. Pretender mayores seguridades es despeñarse por una cascada de adivinaciones progresivamente más aventuradas. El aire ‘científico’ del método y el enorme esfuerzo de la aplicación no deben llamarnos al engaño de acoger sin más los resultados: incluso en los ejemplos más propicios, los planteamientos y los materiales de Flores resultan insuficientes para llegar a una conclusión pasablemente sólida.

Diré más: la apariencia ‘científica’ encubre de hecho una grave falta de atención a la verdadera complejidad de la historia. He advertido desde el principio que quería moverme aquí dentro de las coordenadas establecidas por Flores, y, por ende, me ha tocado la antipática tarea de mostrar que las hipótesis que defiende ni son congruentes con sus propias premisas ni resisten la confrontación con la «evidencia» que nos brinda. En cuanto ampliamos un poco la perspectiva para salirnos de tales coordenadas, descubrimos además que estábamos inmersos en un ámbito puramente artificial, sin apoyaturas en la realidad de la imprenta en los tiempos del *Quijote*.

Los cervantistas no ignoran que meta confesada de Flores es preparar una «old-spelling edition of *Don Quixote*» (pág. IX), «restoring Cervantes’s orthography» (1988, pág. XII) sobre la base exclusiva de las ediciones

³¹ Suscribo enteramente los comentarios de Daniel Eisenberg (1983), págs. 20-23.

principes, sin ningún otro auxilio (cf. arriba, n. 22). El empeño es quijotesco: grande, heroico, pero imposible, teórica y prácticamente imposible,³¹ no solo por las deficiencias de *The Compositors*... que hemos apreciado en la argumentación, sino también por faltas igualmente serias en la documentación.

Flores, en efecto, marca el acento en aseverar «a point which ... cannot be questioned. It is evident that the compositors ... used Cervantes's own manuscript as their printer's copy» (pág. 5). Pero no lo es, de ningún modo. En otro lugar he mostrado que el uso sistemático de la tipografía española hacia 1600 consistía en que el *original (printer's copy)* manejado en el taller fuera, no un texto autógrafo, sino una copia en limpio realizada *ad hoc* por un escribiente profesional. Un *corpus* de medio centenar de manuscritos me ha permitido señalar asimismo que la norma en esos *originales* era que el corrector de la imprenta revisase y retocase la ortografía empleada en tal copia —es decir, la ortografía del amanuense, no del autor—, e instruyera a los componedores sobre los criterios que debían seguir al respecto. Hasta recientemente, el tema ha estado inédito en la filología española,³² pero en otros terrenos, y en especial en Inglaterra,³³ cuenta con una rica tradición que debiera haber advertido a Flores de que todo su noble y hermoso edificio cervantino tenía que comenzar por el modesto cimiento de indagar cómo pudo ser la *printer's copy* de que se sirvió Juan de la Cuesta.

En la misma línea, pero tocando aun más de cerca las cuestiones que hemos venido abordando, toda la acción de *The Compositors*... tiene como únicos protagonistas a Cervantes y a los componedores, sin el menor papel para ningún otro. Es un error capital. En los días del *Quijote*, la grafía de un libro no era asunto del autor, desde luego (arriba, n. 22), sino de la imprenta, y dentro de la imprenta dominio indisputado del corrector.³⁴ Flores, no obstante, jamás menciona ni alude a ese aristócrata del oficio, ni recuerda para nada el nombre de Juan Álvarez, que si en 1595 ejercía el cargo en el obrador de Madrigal, bien podía seguir allí nueve años después. Pero, cuando se escudriñan materias que exigen hilar tan delgado como una minúscula divergencia ortográfica, ¿será discreto prescindir del intermediario decisivo que es el corrector entre el *original* y los cajistas? ¿Lo será la renuncia a preguntarse por la situación gráfica que revelan otros productos del mismo taller? Un maestro tipógrafo con la larguísima experiencia de Alonso Víctor de Paredes atestigua, por ejemplo: «Algunos la [y] ponen en medio de palabra, como en *hareys, poneys*..., mas en lo que imprimo o corrijo de ningún modo las permito».³⁵ Pues bien: frente a la abrumadora hegemonía de *-a(e)y*s en el *Ingenioso hidalgo* (cf. n. 24), ¿no sería oportuno considerar la posibilidad de que los cuadernos F, G y H, que no echan mano sino de *-a(e)is*, supongan, pongamos, la pasajera ausencia de un Juan Álvarez con criterio diametralmente opuesto al de un Paredes? ¿Cuántos filtros semejantes inter-

³² Por ahora remito a los estudios recogidos en el volumen *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid-Barcelona, 1999, y a P. Andrés Escapa, en prensa.

³³ Vid. últimamente H. R. Woudhuysen (1996), págs. 109-115, con excelente información.

³⁴ Doy testimonios en *El texto del «Quijote»*.

³⁵ *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, ed. J. Moll (1984), fol. 13^v.

pone la figura del corrector entre el *original* y «the compositors» de *The Compositors...*?

Nunca agradeceremos bastante a R.M. Flores haber sido el primero en indicar que algunos de los problemas que plantea la edición crítica del *Quijote* solo se dejan, no ya resolver, sino percibir cuando se contemplan con la óptica de la *textual bibliography*. Pero de tan admirable escuela no basta con adaptar simplemente tal o cual técnica: hay que aprender a conjugar muchas, y, sobre todo, a engazarlas todas en la concreta situación histórica en que se gesta cada libro.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrés Escapa, P., «Autores en la oficina del impresor», *Boletín de la Real Academia Española*, en prensa.
- Blayney, P.W.M., ed. *The First Folio of Shakespeare*, Washington, 1991.
- Casasayas, José M., «La edición definitiva de las obras de Cervantes», *Cervantes*, VI [2] (1986), págs. 141-190.
- Cruikshank, D.W., «The printing of Calderon's *Tercera Parte*» (1970), en *The Comedias of Calderón. A facsimile edition prepared by D.W. Cruikshank and J.E. Varey with textual and critical studies*, I, Gregg International y Tamesis Books Limited, Westmead y Londres, 1973, págs. 117-141.
- Eisenberg, Daniel, «On editing *Don Quixote*», *Cervantes*, III:1 (1983), págs. 3-34.
- Flores, Robert M., «El caso del epígrafe desaparecido: Capítulo 43 de la edición príncipe de la Primera Parte del *Quijote*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVIII (1980), págs. 352-60.
- Flores, Robert M., «The Compositors of the First Edition of *Don Quixote*, Part II», *Journal of Hispanic Philology*, VI (1981), págs. 3-44.
- Flores, Robert M., «The Setting and Printing of the First Edition of Cervantes's *Novelas ejemplares*», *Studies in Bibliography*, XXXVII (1984), págs. 281-306.
- Flores, Robert M., «A Tale of Two Printings: *Don Quixote*, Part II», *Studies in Bibliography*, XXXIX (1986), págs. 281-296.
- Flores, Robert M., ed., Miguel de Cervantes, *Don Quixote de la Mancha. An Old-Spelling Control Edition Based on the First Editions of Parts I and II*, University of British Columbia Press, Vancouver, 1988, 2 vols.
- Gaskell, Philip, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford at the Clarendon Press, Oxford, 1972.
- Gilmont, Jean-François, «Printers by the Rules», *The Library*, Sixth Series, II (1980), págs. 129-155.
- Greetham, D.C., *Textual Scholarship. An Introduction*, Garland, Nueva York-Londres, 1994.
- McKenzie, D.F., «Printers of the mind: some notes on bibliographical theories and printing-house practices», *Studies in Bibliography*, XXII (1969), págs. 1-75.
- Moll, Jaime, «Correcciones en prensa y crítica textual: A propósito de *Fuente*

- Ovejuna*», *Boletín de la Real Academia Española*, LXII (1982), págs. 159-171
- Moll, Jaime, ed. Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, El Crotalón, Madrid, 1984.
- Montesinos, José F., ed. Lope de Vega, *El cuerdo loco*, vol. IV de *Teatro antiguo español*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1922.
- Rojas Garcidueñas, José, ed., Mateo Alemán, *Ortografía castellana*, El Colegio de México, 1950.
- Romera Navarro, Miguel, *Autógrafos cervantinos*, University of Texas Press, Austin, 1954.
- Trovato, Paolo, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Il Mulino, Bolonia, 1991.
- Woudhuysen, H.R., *Sir Philip Sidney and the Circulation of Manuscripts, 1558-1640*, Oxford, 1996.

TABLAS*

TABLA 1	I	M	N	Kk	Nn
a caballo	3	2	1	1	1
acavallo			5	2	1

TABLA 2	I	M	N	Q	V	Bb	Kk	*
a pie			1				1	
apie	1	1	2	1	1	1		1

TABLA 3	J	U	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	V	X	Y	Z
añ		2	1		1	2				1					1	4		1	2					1	
ay							1							1	1										2

Aa	Bb	Cc	Dd	Ee	Ff	Gg	Hh	Ii	Kk	Ll	Mm	Nn	Oo	Pp	Qq	*	**
					1						1	1				1	
						1											

TABLA 4	U	I	K	M	N	Q	R	V	Y	Bb	Kk	Nn	*	**
magno	3				3	5	6	1	2	2	4	1	2	
ymagno		6	3	1	1	1	1							

* Las firmas impresas en negrita corresponden a los cuadernos atribuidos por R. M. Flores al presunto cajista E.

TABLA 5

J	U	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	V	X	Y	Z
3		5	5	4	6	4	3	2	3			2			8	5			1	7		4		5
	1									4	2		10	6			3	3			4		3	

Aa	Bb	Cc	Dd	Ee	Ff	Gg	Hh	Ii	Kk	Ll	Mm	Nn	Oo	Pp	Qq	**
4		3	5	7		3	3	5	1	4	4		5	6	4	
	5				3				2			1				

TABLA 6

J	U	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	V	X	Y	Z
	3	6	2	1	6	1	1	1	3		3				2	1	3	5	6	2	6	2	1	1
<i>imaging</i>		1		1					6	3	1	1		1			1				1			

Aa	Bb	Cc	Dd	Ee	Ff	Gg	Hh	Ii	Kk	Ll	Mm	Nn	Oo	Pp	Qq	**
3	2	3	4	2		3	1	4	2	6	3	4	6	2	6	1

TABLA 7

J	U	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	V	X	Y	Z
		3	1		2					1			2	1	1					1		1		
<i>apenas</i>						1	2	1	1			1			1	1			2	2				
<i>a penas</i>																								

Aa	Bb	Cc	Dd	Ee	Ff	Gg	Hh	Ii	Kk	Ll	Mm	Nn	Oo	Pp	Qq	**
		1			1		1	3	3		1			1		
1			2	1		1	1			1						