

# Ecdotica

10  
(2013)

**Alma Mater Studiorum. Università di Bologna  
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica**

**Centro para la Edición  
de los Clásicos Españoles**



**Carocci editore**

*Comitato direttivo*

Gian Mario Anselmi, Emilio Pasquini, Francisco Rico

*Comitato scientifico*

Edoardo Barbieri, Francesco Bausi, Pedro M. Cátedra,  
Roger Chartier, Umberto Eco, Conor Fahy †, Inés Fernández-Ordóñez,  
Domenico Fiormonte, Hans-Walter Gabler, Guglielmo Gorni †,  
David C. Greetham, Neil Harris, Lotte Hellinga, Paola Italia, Mario Mancini,  
Armando Petrucci, Amedeo Quondam, Ezio Raimondi, Roland Reuß,  
Peter Robinson, Antonio Sorella, Pasquale Stoppelli,  
Alfredo Stussi, Maria Gioia Tavoni, Paolo Trovato

*Responsabile di Redazione*

Loredana Chines

*Redazione*

Federico Della Corte, Rosy Cupo, Laura Fernández,  
Luigi Giuliani, Camilla Giunti,  
Amelia de Paz, Andrea Severi, Marco Veglia

*Ecdotica* is a Peer reviewed Journal

*Ecdotica* garantisce e risponde del valore e del rigore dei contributi che  
si pubblicano sulla rivista, pur non condividendone sempre e necessariamente  
prospettive e punti di vista.

*On line:*

<http://ecdótica.org>

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna,  
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica,  
Via Zamboni 32, 40126 Bologna  
[ecdótica.dipital@unibo.it](mailto:ecdótica.dipital@unibo.it)

Centro para la Edición de los Clásicos Españoles  
Don Ramón de la Cruz, 26 (6 B)  
Madrid 28001  
[cece@cece.edu.es](mailto:cece@cece.edu.es)  
[www.cece.edu.es](http://www.cece.edu.es)

Con il contributo straordinario dell'Ateneo di Bologna, con il contributo  
della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna e della Fundación Aquae



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

C<sup>E</sup>E

CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS  
CLÁSICOS ESPAÑOLES



FONDAZIONE  
CASSA DI RISPARMIO  
IN BOLOGNA



Carocci editore · Corso Vittorio Emanuele II, 229 00186 Roma · tel. 06.42818417, fax 06.42747931

# INDICE

## Saggi

Work and Document, a cura di BÁRBARA BORDALEJO

|                                                                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| BÁRBARA BORDALEJO, Introduzione                                                                                            | 7   |
| PETER ROBINSON, The Concept of the Work in the Digital Age                                                                 | 13  |
| HANS WALTER GABLER, Editing Text – Editing Work                                                                            | 42  |
| PAUL EGGERT, What We Edit, and how We Edit; or, why not to Ring-Fence the Text                                             | 50  |
| BÁRBARA BORDALEJO, The Texts We See and the Works We Imagine: The Shift of Focus of Textual Scholarship in the Digital Age | 64  |
| PETER SHILLINGSBURG, Literary Documents, Texts, and Works Represented Digitally                                            | 76  |
| MARIKA PIVA, La fragmentation des <i>Mémoires d'outre-tombe</i>                                                            | 94  |
| INÉS FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Trasmissione e Metamorfosi. Verso una tipologia dei meccanismi evolutivi nei testi medievali       | 118 |

**Foro.** *Filologia editoriale. Roberto Calasso in dialogo con Paola Italia e Francisco Rico*

179

## Testi

L'abbondanza di libri (Petrarca, *De remediis*, I 43)

Testo di Gianfranco Contini, traduzione e note di Francesco Bausi, premessa di Francisco Rico

203

## Questioni

- ROSSANA E. GUGLIELMETTI, Come (non) costruire un curach. L'edizione della *Navigatio Sancti Brendani* 223
- MARIO GARVIN, Variación textual y transmisión de impresos 252
- ANNALISA CIPOLLONE, Gli affani (e gli agi) della *textual scholarship*: qualche riflessione sul nuovo Cambridge Companion 269

## Rassegne

Elizabeth L. Eisenstein, *Divine Art, Infernal Machine. The Reception of Printing in the West from First Impressions to the Sense of an Ending* (G. PONTÓN), p. 279 · David C. Parker, *Textual Scholarship and the Making of the New Testament* (F. BAUSI), p. 285 · David McKitterick, *Old books, new technologies. The representation, conservation and transformation of books since 1700* (G. THOMAS TANSSELLE), p. 290 · Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano (A. SEVERI), p. 293 · Leon Battista Alberti, *Autobiografia e altre opere latine*, a cura di L. Chines e A. Severi (P. VITTI), p. 301 · Francisco López de Úbeda, *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*, edición de D. Mañero Lozano (T.J. DADSON), p. 311 · Lope de Vega, *Comedias. Parte XI y Parte XII* (E. MAGGI), p. 316

## Cronaca

- Digital Philology: A Journal of Medieval Cultures* 325

# VARIACIÓN TEXTUAL Y TRANSMISIÓN DE IMPRESOS

MARIO GARVIN

El estudio del devenir histórico de las obras literarias impresas suele comprender dos esferas diferenciadas. Por un lado, el estudio de la transmisión *textual*, esto es, del texto, lo que en no pocos casos equivale al estudio de la transmisión de la obra en sí misma; por otro, el estudio de la historia editorial de esa obra, de sus ediciones, de los impresores involucrados, de los cambios en definitiva que afectan a los diferentes soportes materiales en que se ha transmitido la *obra* que estudia la transmisión textual. Obviamente, se trata de una generalización y son más cada vez los estudios – en el marco de la filología románica – que tienen en cuenta que ambas esferas no pueden ni deben contemplarse por separado. Sigue habiendo campos de estudio, sin embargo, que obvian tal interacción y pasan de puntillas por el hecho, innegable, de que durante varios siglos, desde la aparición del invento de Gutenberg hasta ayer mismo, el sujeto fundamental de la transmisión no es el texto, sino el impreso.

Uno de los ámbitos en los que, según creo, mejor puede demostrarse esta interacción es el de la transmisión impresa del Romancero hispánico, y ello a pesar de que, tradicionalmente, conceptos fundamentales de la perspectiva que proponemos hayan estado completamente alejados del estudio de los romances o hayan adquirido en él matices muy particulares: conceptos esenciales como, *variante* o *imprenta* o incluso la propia definición del *Romancero* arrastran una serie de connotaciones e intrahistoria que dificultan el acceso desde determinadas posiciones.

El *Romancero* interesó a los estudiosos solamente gracias al interés que por él demostraron los románticos alemanes, quienes, sin embargo, lo tuvieron en cuenta únicamente por ser considerado la manifestación

más pura del espíritu del pueblo, del *Volksgeist*. Hasta bien entrado el siglo xx, el Romancero se valoró esencialmente como un género oral, un río poético que nacía en la Edad Media pero que fluía hasta nuestros días, pasando por todas las glorias patrias, de Lope a Lorca, de Góngora a Juan Ramón. Esta concepción, que en cierto modo aún pervive, supuso un cierto descuido de los testimonios impresos: no es que se ignoren, pero ocurre que éstos se consideran «eslabón de un proceso que los rebasa», casos particulares que se «insertan con su especificidad en un proceso diacrónico que empezó antes (muchas veces) y siguió después».<sup>1</sup> No es de extrañar así, los textos que nos transmiten los testimonios impresos se contemplaran en función de unos rasgos extraídos del total, ni tampoco que se virtiera sobre ellos una proyección inversa de las características fundamentales del romancero oral. Del dinamismo del uno se dedujo el necesario estatismo del otro y de este modo fue asentándose la idea de que los romances impresos no podían ofrecer la variación 'textual' que caracterizaba al Romancero en su vertiente oral.

Esta idea solamente empezó a desecharse en favor de una visión más veraz de la realidad impresa del romancero cuando los estudios bibliográficos en torno a los principales transmisores, esto es, cancioneros, romanceros y pliegos sueltos, comenzaron a ser lo suficientemente sólidos como para permitirlo. Este punto se alcanzó gracias fundamentalmente al inmenso trabajo de Antonio Rodríguez-Moñino, quien no solamente puso orden en la maraña de cancioneros y romanceros impresos del siglo xvi,<sup>2</sup> sino que, con sus investigaciones bibliográficas sobre el pliego suelto, arrojó «en la ondulante llanura de la poesía áurea española una montaña poética que emergía desafiante en el horizonte».<sup>3</sup>

Tal instrumental bibliográfico permitió introducir en los estudios romanceriles un concepto que, hasta entonces, había permanecido completamente alejado de él: el de variante. Desde el siglo xix, la variante – más que el error, dependiente de ésta – había constituido el punto de

<sup>1</sup> M. Debax, «En torno a la edición de romances», en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro; (29 de junio a 3 de julio de 1987 en Madrid)*, Ed. P. Jauralde Pou y D. Noguera, London, Támesis Books, 1990, pp. 43-61: 46.

<sup>2</sup> Primero en A. Rodríguez-Moñino, *La Silva de romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del romancero español en el siglo xvi*, Salamanca, Universidad, 1969, y posteriormente en el A. Rodríguez Moñino & A. Lee Francis Askins, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros*, Madrid, Ed. Castalia, 1973.

<sup>3</sup> La poética cita es de Arthur L.F. Askins, en A. Rodríguez-Moñino, *Nuevo Diccionario Bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo xvi). Edición actualizada y corregida por A.L.F. Askins y V. Infantes*, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1997, p. 9.

partida de la reconstrucción textual, la evidencia en la que basar las decisiones editoriales y, a la postre, la forma final del texto a editar. Mientras el Romancero se contempló como un género oral y, sobre todo, *popular* en su sentido de *Volkspoesie*, la variante impresa carecía de interés ya que su función primordial resultaba inoperante. Mientras que para el común de los textos, variante se comprendía como desviación frente a un original, tras el que se suponía un autor, en el caso del romancero, se partía de la base de que este autor simplemente no existía – o más concretamente, que era ‘legión’–, por lo que el interés por la variante que mostraba la crítica textual, de voluntad reconstructiva y orientada por definición hacia el pasado, era sustituido por una concepción del texto como ‘obra abierta’. Si cada variante, por tanto, creaba más romance, cada variante impresa había de interpretarse necesariamente como el reflejo de la tradición oral viva, que de vez en cuando se depositaba en el impreso. Cuando las variantes eran mínimas, se trataba de meras erratas y cuando eran lo suficientemente significativas, se suponía que reflejaban un estado momentáneo del devenir oral de un romance, ‘congelado’, ‘inmovilizado’ en su cárcel de papel y tinta. Sin embargo, en cuanto los estudios bibliográficos lo permitieron, comenzó a verse que los testimonios impresos constituían una tupida red de relaciones, préstamos y manipulaciones y que era posible por tanto analizar textualmente los romances dentro de ella. En este contexto, Giuseppe Di Stefano fue el primero, en uno de los grandes avances para el análisis del romancero impreso, en postular claramente la interdependencia de muchos impresos. Es cierto que, tiempo antes, el propio Menéndez Pidal, en el prólogo a los pliegos sueltos de la colección de Praga<sup>4</sup> y, más ampliamente, en el de su edición facsímil del *Cancionero de romances* s.a.,<sup>5</sup> había analizado con cierto detalle algunos aspectos de la transmisión impresa del romancero, pero lo hacía siempre desde esa perspectiva tan suya que le había llevado incluso, recordémoslo, a introducir variantes de su propia inventiva en el texto de los romances de la *Flor nueva de romances viejos*, y advertir que «al introducir estas variantes creo que no hago sino seguir los mismos procedimientos por los que se han elaborado todos los textos conocidos». <sup>6</sup> Di Stefano, sin embargo, parte de estas relaciones de interdependencia para proponer «aplicar a la edición de los testimonios

<sup>4</sup> R. Menéndez Pidal, *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1960.

<sup>5</sup> R. Menéndez Pidal, *Cancionero de Romances impreso en Amberes sin año; edición facsímil con una introducción*, Madrid, 1945 (1914).

<sup>6</sup> R. Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 35.

escritos antiguos del *romancero* algunas normas y técnicas de la crítica del texto». <sup>7</sup> De este modo, el romance entra de forma definitiva en el conjunto de *textos* de la literatura española.

Esta consideración del romance como texto, ahora sí, en letras de molde, constituye un avance importantísimo porque sin él no se entiende una última y muy reciente línea de investigación que considero especialmente útil. La imprenta, que hasta ahora había tenido un papel relativamente secundario en los estudios sobre variación textual, se convierte en la nueva protagonista de los estudios textuales. Esta evolución última es deudora en todo de la bibliografía material, que penetró en España primero gracias a algunos tempranos trabajos de Jaime Moll <sup>8</sup> y posteriormente con la labor de Francisco Rico, quien dio un impulso definitivo a esta perspectiva. <sup>9</sup> De hecho, parece que en el ámbito de la filología española, la bibliografía material – llamada también textual o analítica – se ha adaptado bastante bien y – aunque no siempre con fundamento – en poco más de una década, conceptos como ‘original de imprenta’, ‘cuenta del original’, ‘forma’, ‘tirada’, ‘emisión’, etc., se han vuelto comunes en el discurso crítico y editorial.

La razón para ello es, en teoría, sencillísima, si bien la práctica ofrece innumerables dificultades. La bibliografía material nos ha enseñado que la impresión de una obra es un proceso complejo en el que influyen una serie de factores que condicionan la forma final del texto. A la hora de analizar determinadas tradiciones textuales, por tanto, el conocimiento de las prácticas editoriales resulta sumamente útil ya que permite aclarar ciertas variantes textuales que la *stemma* no alcanzaría a explicar. Sabemos, así, que la disposición de los tipos en la caja puede ser fuente de erratas, o también, por poner un ejemplo hartamente significativo, que la cuenta del original «puede ser causa de errores, resueltos conveniente-

<sup>7</sup> G. Di Stefano, «Edición crítica del romancero antiguo: algunas consideraciones», en *Actas del Congreso Cancionero-Romancero*, UCLA, 1984, ed. E. Rodríguez-Cepeda, Madrid, Porrúa Turanzas, 1990, pp. 29-46: 30. Algunas aplicaciones prácticas de los postulados aquí expuestos – nótese que, pese a la fecha de publicación, el encuentro tuvo lugar en 1984 – pueden verse en G. Di Stefano, «El romance de don Tristán: edición ‘crítica’ y comentarios», en *Studia in honorem Prof. M de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1988, pp. 271-303; y G. Di Stefano, «El Romance del Conde Alarcos. Edizione critica», en *Symbolae pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, Giardini, 1989, pp. 179-197.

<sup>8</sup> J. Moll, «Problemas bibliográficos del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 59 (1979), pp. 49-107.

<sup>9</sup> Véanse en especial los trabajos reunidos en F. Rico, *Imprenta y Crítica Textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000.

mente – encoger la composición, si sobra texto, o airearla si falta texto para llenar la página – o con malos usos – eliminar palabras o frases del original si sobra texto, o introducirlas si falta».<sup>10</sup>

En el caso del Romancero, la extrema importancia que atribuyo al conocimiento de los procesos de composición textual radica en el hecho de que en él la interdependencia entre la materialidad del impreso y la posible variación textual es, si cabe, más aguda de lo que sucede en otros casos.<sup>11</sup> Hay para ello varias razones, pero de momento me limitaré a señalar una, la que creo más relevante: el pliego suelto, que durante la primera mitad del siglo es el soporte fundamental de transmisión del Romancero, se define básicamente por su condición de unidad tipográfica mínima y ello condiciona hasta tal medida los textos que transmite, que en muchas ocasiones no es posible distinguir si fue el texto lo que determinó el espacio tipográfico o sucedió a la inversa.<sup>12</sup> Sin atender a esta relación, muchas de las variantes que encontramos en la transmisión impresa del romancero no se entienden o se entienden mal. En este sentido, creo que las aportaciones metodológicas que tienen en cuenta las condiciones materiales de transmisión pueden ayudar mucho a comprender la forma escrita que adoptan los romances.

También creo, sin embargo que la comprensión cabal de las variantes textuales que podemos encontrar en el romancero impreso precisan de la superación de un déficit de la bibliografía material. Así, aunque es innegable que la incorporación de esta metodología a los estudios filológicos – ya desde su surgimiento en los estudios shakesperianos y hasta aquí mismo – ha aportado un elenco de recursos impensables no hace tanto, tal y como se ha venido usando conlleva también una limitación

<sup>10</sup> J. Moll, «El taller de la imprenta», en V. Infantes, F. Lopez & J.-F. Botrel, *Historia de la edición y de la lectura en España 1472 - 1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 31-38: 35.

<sup>11</sup> Describo con detalle las particularidades en M. Garvin, *Scripta Manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (Siglo XVI)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana, 2007. El trabajo debe completarse ahora con las sabias observaciones de G. Di Stefano, *Rassegna di M. Garvin, Scripta Manent...*, *Ecdotica*, 8 (2011), pp. 259-266.

<sup>12</sup> Compárense para este punto las distintas definiciones que ha tenido la voz pliego suelto desde la ya clásica que daba Rodríguez Moñino en el Diccionario, pasando por las propuestas en los trabajos de P.M. Cátedra & V. Infantes, *Los pliegos sueltos de Thomas Croft (siglo XVI)*, Valencia, Albatros Ed., 1983, y V. Infantes, «Los pliegos sueltos poéticos: constitución tipográfica y contenido literario», en M.L. López-Vidriero & P.M. Cátedra, *El libro antiguo español (Actas del primer coloquio internacional, Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 237-248, hasta las más recientes, especialmente la que propongo en Garvin, *Scripta Manent*, pp. 37-47.

que impide ver la verdadera naturaleza de la relación entre el texto y los aspectos materiales de la obra. Dicha limitación radica en que la obra literaria se comprende en esta metodología como una entidad básicamente textual, un 'texto interior' condenado a sufrir las condiciones que le impone su marco material, pero cuya verdadera esencia es inmaterial. Así, pese a que el concepto de materialidad aparece en su propia denominación, la bibliografía material es una metodología de raíz neoplatónica, y su interés por la materialidad en sí misma es, en realidad, prácticamente nulo. El problema lo resume perfectamente Roger Chartier cuando dice:

La bibliografía analítica movilizó el estudio riguroso de los diferentes estados de una misma obra (ediciones, emisiones, ejemplares) con el designio de recuperar un texto ideal, purificado de las alteraciones infligidas por el proceso de publicación y de acuerdo con el texto tal y como fue escrito, dictado o soñado por su autor. De ahí provienen, en una disciplina consagrada casi exclusivamente a la comparación de objetos impresos, la obsesión por los manuscritos perdidos y la radical distinción entre la obra en su esencia y los accidentes que la deformaron o la corrompieron.<sup>13</sup>

En el momento en que la variación se comprende como 'accidente' deformador se adopta una visión que impide ver y entender las razones que motivan ciertos cambios. La bibliografía material, es cierto, ha ampliado el repertorio científico de explicaciones posibles para el origen de no pocas alteraciones, pero al mismo tiempo ha contribuido con ello a consolidar más si cabe la comprensión del fenómeno como algo que afecta únicamente al nivel textual de una obra y que tiene lugar básicamente durante el proceso de fijación de ese texto en letras de molde. Analizar con detalle las consecuencias de esta postura rompería los límites de este trabajo,<sup>14</sup> pero aceptar la existencia de otros niveles resulta esencial para comprender la variación textual. De ello se derivan dos consecuencias. En primer lugar, y creo que esto sirve tanto para el Romancero como para el resto de las obras impresas de forma manual, la transmisión impresa es, de hecho, una transmisión de impresos. Dicho de modo más concreto: durante la transmisión impresa de, por ejemplo, los romances en pliegos sueltos lo que se transmite, aunque pueda parecer paradójico, no son romances, sino pliegos, por lo que centrar el estudio de la varia-

<sup>13</sup> R. Chartier, «Materialidad del texto, textualidad del libro», *Orbis Tertius*, 12 (2006), p. 2.

<sup>14</sup> Es un aspecto en el que me centro con el detalle necesario en un trabajo mucho más amplio en preparación. Véase, por el momento D. Cullen, *Editors, scholars and the social text*, Toronto, University of Toronto Press, 2012.

ción únicamente en la variante textual supone pasar por alto precisamente el factor material que la condiciona. Si el foco se centra en el texto de los romances se ignoran tanto los textos colindantes (los romances apenas se transmiten en forma independiente) como otros aspectos de naturaleza muy diversa que conforman junto a él el significado. Habrá que concluir entonces que al igual que la *performance* es parte esencial y constitutiva del romance oral, el romance no está únicamente en el *texto*, sino que su ontología reside en la interacción de los dos códigos semióticos, el lingüístico y el material, aspecto al que Jerome McGann se refiere como *bibliographical codes*.<sup>15</sup> La segunda de las consecuencias a las que me refería se deriva de la primera. Si lo que se transmite no es únicamente el ‘texto inmaterial’ sino el impreso, en otras palabras, si por ‘texto’ debe comprenderse, en un sentido más amplio al corriente, la suma de esos códigos semióticos, existe la posibilidad de que haya cambio incluso cuando el texto no cambie. Así, aun cuando el *texto* del romance permanezca invariable – cosa, por otro lado, harto infrecuente – el resto de factores constituyentes del impreso y, en especial, su interacción, impiden considerar un mismo texto como igual. La idea no es nueva, ya Juan Ramón Jiménez era consciente de que «en edición diferente los libros dicen cosa distinta»,<sup>16</sup> pero aquí no se trata únicamente de adoptar una postura más o menos biliófila que desvíe la atención hacia factores materiales o que reitere la importancia del tacto y el olor del papel en el acto de la lectura, sino de comprender que ciertos factores materiales condicionan el texto tanto en su forma inmediata como en su recepción y que esto, a su vez, origina nuevas modificaciones.

Algunos ejemplos concretos pueden contribuir a comprender mejor esta perspectiva. En la imprenta de Jacobo Cromberger en Sevilla se imprimieron tres tempranos pliegos (ND 994, ND 995+996 y ND 997)<sup>17</sup> en los que se contiene la versión larga (de 612 versos) del romance de

<sup>15</sup> La cita exacta es “‘meaning’ in literary works results from the exchanges these two great semiotics mechanisms work with each other”, J.J. McGann, *The textual condition*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1991, p. xiv. Formulación parecida a la que unos años antes había hecho James McLaverty: “the ontology of the literary work is as much in its physical form as in its language”. J. McLaverty, «The Mode of Existence of Literary Works of Art: The Case of the Dunciad Variorum», *Studies in Bibliography*, 37 (1984), pp. 82-105: 86.

<sup>16</sup> Tomo la nota de J.F. Botrel, «Los novelistas del Gran Realismo y sus libros», en J.M. González Herran, C. Patino Eirin & E. Penas Varela, eds., *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Gallega, 2009, pp. 41-62.

<sup>17</sup> Remito con esta numeración a Rodríguez-Moñino, *Nuevo Diccionario Bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)*.

Gayferos libertador de Melisenda, pero los pliegos tienen características tipográficas distintas. El más temprano de ellos (ND.994), que Norton fecha hacia 1513 pero que podría ser incluso algo más temprano, presenta respecto al resto de pliegos postincunables una particularidad tipográfica notable ya que no solamente está en folio sino que lleva el texto distribuido en tres columnas y no va decorado con grabados. No es el único pliego con este formato que conocemos salido de esa misma imprenta por los mismos años, pero sí el único carente de grabados. El ND.1042, impreso en 1513, *Romance de Calisto y Melibea* y el ND.239.5, de hacia 1516, la *Elegía sobre la muerte del rey don Fernando*, tienen el mismo formato folio, pero van acompañados de grabados, que en el primer caso adornaron también la *Celestina* salida de esas mismas prensas. Vistos en perspectiva y teniendo en cuenta que tanto el formato como la distribución en tres columnas serán extrañísimos en los pliegos de romances posteriores, los dos primeros han sido considerados, creo que con razón, como experimentos tipográficos, pero no así el tercero, lo que puede comprenderse mejor si, como hace Laura Puerto, nos fijamos en que este formato, en pliegos sueltos, parecía tener por aquella época «vinculación regia y propagandística».<sup>18</sup> Su uso se comprendería así en este último pero no en los anteriores. Los otros dos pliegos en los que aparece el romance de Gayferos (ND. 997 y 995+996), cuya datación estimada es entre 1511 y 1515, el formato se ha reducido al cuarto y la distribución del texto es de a dos columnas, lo que será típico de los pliegos de romances. El primero de ellos, sin embargo, no lleva ningún grabado, mientras que el segundo va decorado con una escena en la que se pueden verse varios caballeros a caballo acompañados por pajes. El texto del romance, que en los tres pliegos es, salvo leves variantes ortográficas, exactamente el mismo, no permite aventurar hipótesis sobre la interdependencia de los textos, aunque me inclino a pensar que primero tuvo lugar la reducción de formato y, posteriormente, la inclusión del grabado.<sup>19</sup> Lo que me interesa aquí, sin embargo, es notar que el romance, comprendido como hacemos aquí en la perspectiva total, es muy distinto en cada caso porque solamente en el tercero de los pliegos, el del grabado, adquiere el carácter caballeresco que acompañará el resto de la transmisión. La escena en cuestión, empleada ya en alguna

<sup>18</sup> L. Puerto Moro, «El universo del pliego poético postincunable (del despegue de la literatura popular impresa en castellano)», *Ehumanista*, 21 (2012), pp. 257-305: 263.

<sup>19</sup> Para un análisis más detallados de ciertos aspectos de estos pliegos, puede verse Garvin, *Scripta manent*, pp. 106-111. Corrigo aquí, sin embargo, algunas de las hipótesis allí planteadas.

impresión crombergeriana del Amadís, no solamente remite al ámbito caballeresco, sino que equipara el pliego temática, tipográfica e iconográficamente con el resto de pliegos con romances carolingios salidos de las mismas prensas (p.ej. ND.76, 486 y 1028), creando así un producto unitario y dejando entrever una estrategia concreta. La intención editorial, en este caso, es muy distinta en los tres casos.

A nivel textual, lo repito, estamos frente al mismo texto, pero se trata de un romance distinto en cada uno de los pliegos. Cada edición constituye por tanto un producto cultural particular en el que se ofrece una propuesta concreta – textual, iconográfica e interpretativa – que la transmisión posterior acepta o rechaza. Independientemente de los cambios textuales que esto comporte, la adopción o rechazo del modelo propuesto es por tanto una decisión importante, pues implica una actitud editorial frente al impreso que determina la tipología de variantes a la que nos enfrentamos. Así, si se acepta la propuesta, se está aceptando un modelo global que, en principio, intentará mantenerse, por lo que las variantes textuales que se den, pueden reducirse a dos tipos: o bien son errores, o se trata de variantes intencionales destinadas a amoldar el texto a las posibilidades materiales de la imprenta en cuestión pero muy probablemente sin intención reinterpretativa ya que la intención editorial se mantiene.

Un claro ejemplo de lo primero lo vemos en dos pliegos burgaleses en los que además apreciamos hasta qué punto el mantenimiento del modelo depende de la disponibilidad de materiales en el taller. El más tardío de los pliegos, impreso entre 1565 y 1570 por Felipe de Junta (ND.726) es clara reimpresión de otro del propio Junta (ND.725), si bien ambos llevan grabados distintos.<sup>20</sup> Sabemos, sin embargo, que los tacos se usaron no solamente con anterioridad sino también con posterioridad a estas fechas (el primer uso del taco de 736 puede remontarse incluso a antes de 1524<sup>21</sup> y lo seguirá usando Varesio después de 1593,<sup>22</sup> mientras que el grabado de 725 se documenta entre 1550 y 1570). Es probable que la impresión paralela de otra obra en la que se usaba el grabado de 725 provocara el cambio de éste (práctica, por otro

<sup>20</sup> El Diccionario describe el grabado de 726 como [Grabado flanqueado por barras de viñetas tipográficas: escena en el interior de un palacio, dos damas y tres caballeros, uno arrodillado]; la descripción es errónea, probablemente por influencia de 725.

<sup>21</sup> ND.318. Puede verse el facsímil en Menéndez Pidal, *Pliegos Praga*, II, 76.

<sup>22</sup> ND.1018. El facsímil en J.A. García Noblejas, Ed., *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1957-1961, vol. II, n. 64; Lo fecha M. Fernández Valladares, *La imprenta en Burgos (1501 - 1600)*, Madrid, Arco Libros, 2005. N. 150.

lado, muy común en todos los talleres), pero el modelo sigue y ambos pliegos reproducen los mismos textos a plana y renglón. El romance que comienza *Reinando el rey don Alfonso*, sin embargo, tiene en 725 un verso menos. El seguimiento del modelo, no obstante, nos permite partir de la base que la variante ni procede de una fuente externa ni se debe a la intencionalidad del editor. Así, si nos fijamos en el lugar del error, se aprecia claramente que, a pesar de que el verso que falta está en el cuerpo del texto, al final de la segunda columna hay un hueco que nos revela que el verso se olvidó en la composición de la forma (falta el verso 50).

Aún otro caso, con la misma imprenta como testigo, si bien los pliegos en cuestión fueron impresos probablemente algunos años antes. Se trata de dos pliegos burgaleses, reedición el uno del otro, salido el primero (ND.410) del taller hacia 1525, cuando aún lo regentaba Alonso de Melgar y el otro (ND.409) hacia 1530, cuando ya se había instalado Juan de Junta. Ambos pliegos van decorados con el mismo grabado y, a primera vista, podrían parecer incluso dos ejemplares de un mismo pliego, un análisis más detallado permite apreciar, sin embargo, que se emplean letrerías distintas. ND.410 procede de un original sevillano, de los Cromberger (ND.408), cuyo modelo intenta seguirse: el grabado busca mantener una iconografía parecida a la del pliego crombergeriano, si bien en este es algo más primitivo al estar compuesto no de una escena sino de dos tacos conjugados, en las que los personajes arrodillados se encuentran a la derecha, al revés que en los burgaleses. Sea como sea, el diseño general del pliego es exactamente el mismo. En los burgaleses sin embargo, se dan a nivel textual dos particularidades. En cuanto al romance, el texto de ND.409 es igual al de la fuente (ND.410), pero se repite un verso que no encontrábamos ahí, *essa reyna con su amar* (v.425). Si nos fijamos en la posición tipográfica del verso en ND.409, veremos que aparece en primer lugar como verso último del folio 4r y se repite al principio del 4v. Como lectores, lo vemos seguido, lo que podría llevar a otro tipo de interpretaciones sobre el origen de la variante, por ejemplo repetición intencional. Si tenemos en cuenta, sin embargo, la composición por formas, podría deducirse que la repetición se deba acaso por error a la hora de preparar el original, quizá una marca defectuosa que provocó que el verso apareciese tanto al final de la primera cara a imprimir como en la segunda. La segunda particularidad es también enormemente interesante ya que nos remite al segundo tipo de variantes que he postulado en el caso de que se siga el modelo. Los pliegos burgaleses, además del romance de los amores de Floriseo y la

reina de Bohemia, incluyen un villancico, que temáticamente no desentona con el romance, pero cuya principal función parece ser la de cerrar plana. Este recurso, de ser posible, es mucho más habitual que realizar añadidos al romance, ya que, pasando los añadidos de uno o dos versos, estos cambiarían inevitablemente el sentido, mientras que al aumentar el pliego en una composición, se modifica en algo el sentido supratextual del pliego, pero se mantiene el modelo y el romance, salvando estas particularidades, queda intacto.

Estos dos breves ejemplos apuntan una tendencia común en la transmisión de pliegos sueltos: el modelo general que ofrece el impreso prevalece sobre el aspecto textual de cada una de las composiciones que lo componen. Es el conjunto semántico – y no únicamente el espacio tipográfico – lo que determina en primera instancia el aspecto del cuaderno (y bajo aspecto hay que comprender, aquí, tanto el visual como el textual). Lo que predomina, por tanto, suele ser la necesidad o voluntad de reproducir el modelo, hecho que está por encima del texto o textos individuales, que se intentan no modificar.

En el otro extremo de esta tipología de prácticas hallamos aquellos casos en los que un impreso transmite alguno de los textos que ofrece el original, pero rechazando el modelo general que se planteaba allí, ya sea para dar otra dirección al conjunto o bien para componer un producto completamente nuevo y de intención distinta. Cuando esto ocurre, lo normal es que los textos adquieran una independencia momentánea que perderán justo en el momento en que vuelvan a reinsertarse en otro espacio tipográfico, donde es posible que mantengan el mismo aspecto textual que en la fuente, pero también que sean textos muy distintos.

En el caso de los pliegos sueltos, debe tenerse en cuenta que los cuadernos suelen conformar mensajes que surgen más de la suma de los textos y del orden en que aparecen que no de los romances individualizados. Como ha escrito Di Stefano «dar cuerpo a contextos con una semántica suprasegmental es la dimensión ‘creativa’ de la actividad del impresor o del editor, más variada en los pliegos, de constante recomposición, que en los volúmenes»<sup>23</sup>, de modo que las variantes deberán ser analizadas teniendo en cuenta esta actitud, especialmente manifiesta cuando los cuadernos tienen una intención editorial distinta a sus fuentes.

<sup>23</sup> G. Di Stefano, «El impresor-editor y los romances», en P.M. Cátedra & E.B. Carro Carbajal, *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, SEMYR, Inst. de Historia del Libro y de la Lectura, 2006, pp. 415-424: 421.

Existe por ejemplo un pliego muy temprano, de entre 1511 y 1519, probablemente vallisoletano de Arnao Guillén de Brocar (ND.607) conservado en la Bibliothèque Nationale de París, en cuarto y de doce hojas a dos columnas, en el que se contienen dos romances del Marqués de Mantua y se cierra con la sentencia a Carloto de Jeronimo Treviño de Calatayud. Hubo de haber muchas ediciones tempranas, pues además de una mención en el *Regestrum* de Hernando Colón conocemos varias referencias en inventarios a un «Marques de Mantua a tres pliegos»,<sup>24</sup> una en el del taller toledano de Juan de Ayala (ND 608.5) y otra, la más interesante para nosotros, en el sevillano de los Comberger, donde en 1540, en el inventario hecho a la muerte de Juan Cromberger, se hace referencia a «270 marq[ues] de mantua».<sup>25</sup> El interés de esta última referencia radica en que el diseño tipográfico de la portada del pliego vallisoletano recuerda mucho a los del taller sevillano, especialmente a aquellos en los que, como veíamos al principio, se utilizan grabados de raigambre caballeresca. La transmisión parece asegurada en estas menciones en inventarios, pero lo cierto es que, tras estas referencias anteriores a 1530, no volvemos a encontrar pliegos así hasta los años 60, donde aparecen en Burgos, en casa de Felipe de Junta, dos ediciones consecutivas en los años 1562 (ND.609) y 1563 (ND.610). El contenido, a primera vista, es exactamente el mismo que el del pliego vallisoletano, salvo alguna modernización en el pliego de 1562:

Aqui comiençan dos romã|ces del mar-  
ques de mantua. El primero es de como  
an|dado pido por un bosque fallo a  
su sobrino Baldoui|nos cõ feridas de  
muerte. Y el següdo la embaxada q el  
| marques embio al empador deman-  
dando justicia. E o-| agora añadido q  
es la sentẽcia que dierõ a Carloto: fe|cha  
por Jeronymo tremiño de Calatayud

- De mantua salio el marques
- De mantua salen apriessa. Romace de  
la embaxada que embio danes uger al  
Emperador
- En el nombre de Jesus. Sentencia dada  
a don Carloto

Aqui comiençan dos romances| del  
Marques de Mantua. El primero es de  
como an-|dando perdido por vn bos-  
que hallo a su sobrino| Valdouinos con  
heridas de muerte. Y el se-|gundo la  
embaxada q el Marques| embio al em-  
perador demandando| justicia. Y otro  
agora de nuevo añadido, que es vna  
senten-|cia q dieron .a Carloto|: he|cha  
por Jeroni-|mo Temiño de Calatayud

- De mantua sale el marques
- De mantua salen apriessa. Romacen  
de la embaxada que embio Danes Vrgel  
al Emperador
- En el nombre de Jesus. Sentencia dada  
a don Carloto

<sup>24</sup> ND 606. El Nuevo Diccionario lo considera un mismo ejemplar de 607.

<sup>25</sup> V. Clive Griffin, «Un curioso inventario de libros de 1528», en P.M. Cátedra & M.L. López Vidriero, *El libro antiguo español (I). Actas del primer coloquio internacional*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, pp. 189-224.

Pese a la aparente similitud, se trata de dos pliegos muy distintos. El primero, al igual que sucedía en nuestro primer ejemplo, remite a un contexto caballeresco. El segundo, por su parte, pese a ir decorado con un grabado empleado ya en multitud de ocasiones por los Junta para decorar pliegos de romances, remite más bien a un diseño común en pliegos de carácter didáctico, usado tal vez incluso en las escuelas. El grabado va enmarcado en una orla y ocupa junto con el título todo el recto del primer folio, mientras el texto comienza en el verso, hecho para nada común en los pliegos de romances, ni siquiera en los del propio Junta. Además, al final del pliego se repite el año de impresión y se menciona la licencia, hecho extraño en pliegos sueltos. Todo parece indicar por tanto, que pese a lo que el contenido parece sugerir, estamos ante dos tipos de pliego muy distintos.

Las variantes que encontramos en los textos, más allá de las modernizaciones que ya hemos mencionado y todo aquello que pueda remitir a testimonios perdidos, pueden explicarse precisamente por esta reorientación del pliego y serían muy difíciles de aclarar sin recurrir a la materialidad del mismo. La Sentencia de Jeronimo Tremiño presenta el mismo texto en ambos pliegos, pero a cada uno de los romances le falta un verso, de modo que el primero, *De Mantua salio el Marques*, presenta en los testimonios burgaleses 809 versos frente a los 810 del pliego vallisoletano mientras que el segundo romance, *De Mantua salen a priessa*, tiene en el uno 515 versos frente a 516 en el otro. Analizando los romances por separado, sería muy difícil explicar esta pérdida de un verso de otra manera que no fuera considerarlo un simple error de lectura. Tampoco un análisis detallado de las posiciones tipográficas de los versos en cuestión revela nada significativo que pudiera remitir, como en el caso que hemos visto al principio, a un error en la cuenta del original o en la composición tipográfica. Sin embargo, contemplando el total del pliego burgalés nos damos cuenta de que el espacio necesario para la mención de la licencia es exactamente el mismo que ocupan dos versos. Puesto que el modelo del pliego exige de su mención y los dos versos eliminados no aportan nada sustancial al desarrollo narrativo del romance, la explicación más plausible es que los dos versos se hayan eliminado voluntariamente a fin de cuadrar el romance en la *intención editorial* del pliego. De lo que se trata es pues de amoldar el texto a la *intención* del pliego, no al espacio disponible. De hecho, hubiera bastado con poner algunos versos en el recto de la primera plana, tal y como es habitual en los pliegos de romances, para que los dos romances cupiesen enteros, pero la intención editorial prevalece sobre el texto.

Esta dimensión 'creativa' del impresor-editor puede, a nivel textual, mantenerse en estos cauces en los que los cambios deliberados se superditan en importancia a la orientación global del impreso, a su intención editorial. Hay otros, sin embargo, en los que las reelaboraciones son mucho más complejas y, de hecho, solamente pueden contemplarse como tales desde esta perspectiva.

Tomemos como ejemplo la familia compuesta por los pliegos ND.680, ND.681 y ND.682, todos ellos burgaleses, de la imprenta de los Junta. Aquí no hablamos ya de uno o dos romances, sino de ocho y los cambios textuales son notables.<sup>26</sup> Los romances que ofrecen los pliegos son los siguientes:

- Por los campos de Jerez
- Quien en mal punto se engendra
- Los cielos andan revueltos
- Por los bosques de Cartago
- Quando murio el rey Saul
- Israel mira tus montes
- En la rueda de fortuna
- Bien vengas mal si eres solo.

De ellos, el que ha recibido más atención crítica es el cuarto, el de Dido y Eneas, en especial porque en este pliego el romance presenta diez versos menos, es decir, 88 frente a 98, que en los otros pliegos que transmiten el romance (ND.656 y ND.727, ND.728). Los cambios constatables en el texto del romance, permiten afirmar que, al contrario de lo que ocurre en otros casos como los que hemos visto arriba, aquí no estamos ya solamente ante una pérdida de versos, sino ante un romance distinto. Giuseppe Di Stefano, quien ha analizado de forma modélica este romance, resume las diferencias del siguiente modo: «El inquieto amor, temido y al fin funesto, entre la reina de Cartago y el héroe troiano pasa a ser, de tema central, la ocasión y el marco para evocar el desastre de Troya y la muerte horrible de sus príncipes; el recuerdo de la caída de Troya deja de ser medio de seducción y se yergue en tema del romance».<sup>27</sup>

<sup>26</sup> El título del pliego, sin embargo, anuncia seis romances, probable reminiscencia de algún cuaderno anterior. No puede excluirse la hipótesis de que dos de los ocho romances fueran incluidos más tarde en un modelo similar al que ofrece esta familia.

<sup>27</sup> G. Di Stefano, «El pliego suelto, del lenguaje a la página», en F. Rico, *Imprenta y Crítica Textual en el Siglo de Oro*, pp. 171-185: 176.

Si nos fijamos en el tema de los siete romances restantes, veremos que el cuaderno «reitera el manoseado tema de los reveses de fortuna y caída de príncipes», en vista de lo cual Di Stefano se pregunta si «el que formó tal cuadernillo, ¿supo aprovechar una versión del Romance que ya circulaba, o supo aprovecharse del romance para dar lugar a una versión que parece concebida en vista de su apólogo?».<sup>28</sup> En esta pregunta se concentra la tensión fundamental a la hora de estudiar el romancero impreso: si las variantes – más allá de los uno o dos versos de más o de menos, donde sí se suele aceptar la influencia de la imprenta – son obra intencional del editor o versiones distintas ‘que ya circulaban’. El análisis textual del romance hace sospechar que nos hallamos ante una revisión intencional del romance a fin de amoldarlo al carácter general del pliego, sospecha que se confirma si hacemos un análisis global del pliego. A excepción del segundo romance, *Quien en mal punto se engendra*, que conocemos si no me equivoco solamente por este pliego y del romance de Saul, que aparece en un pliego cuyo paradero actual se desconoce (ND.951), el resto de romances se conocen por pliegos de la propia imprenta de los Junta. El primero de ellos, *Por los campos de Jerez*, presenta en otros testimonios 56 versos, mientras que aquí aparece con 52. En *Los cielos andan reueltos*, faltan dos versos de la versión del pliego ND.1174, también burgales y de los Junta. *Israel mira tus montes*, tiene en este pliego 38 versos, seis menos que en ND.855, que también es burgalés y de los Junta. Además, en todos estos romances, la pérdida de versos conlleva cambios notables en la orientación narrativa del romance, que ahora pasa a ser más unitaria, pudiendo decir que todas las variantes, al igual que lo que sucede en el romance de Dido y Eneas, convierte el texto en un romance que adscribiríamos al tema de la caída de reyes. Parece innegable que tales variantes tuvieron como escenario concreto un taller de imprenta, verosíblemente el de los Junta, que son por tanto modificaciones llevadas a cabo sobre otros romances – tomados de otros impresos – para conferir a los textos el carácter que requerían por el pliego que se pretendía ofrecer al público.

El nivel más extremo se alcanza en casos como en del *Cancionero de romances* s.a., donde los modelos textuales propuestos por los pliegos sueltos se aceptan en principio tal y como llegan a Nucio, pero se rechaza de plano la propuesta editorial de los impresos. Este hecho no es baladí. Hasta ahora, la transmisión impresa de los romances se ha tratado en este punto simplemente como un eslabón más, como el paso definitivo hacia las grandes compilaciones, y las variantes entre éstas y los pliegos

<sup>28</sup> Idem, p. 177.

se han atribuido, con profusidad de detalles, a las fuentes empleadas por los impresores. Ocurre, sin embargo, que el rechazo patente de los pliegos sueltos en tanto que forma editorial – a Nucio le parecían impresos descuidados y algo de razón no le faltaba – implica una actitud muy concreta hacia los textos. El proyecto editorial de Nucio consistía, según propia confesión en el prólogo, en tomarse la molestia de juntar todos los romances que pudo recoger y publicarlos en un único volumen. La intención editorial del *Cancionero de romances* s.a. era pues completamente distinta a la de la mayoría de pliegos sueltos, no solamente por dirigirse verosímilmente a un público completamente distinto,<sup>29</sup> sino también por ser un volumen de formato reducido, en doceavo, impreso en letra redonda<sup>30</sup> y de nada menos que 275 páginas. Al tomar romances de formas bibliológicas tan distintas a sus propósitos como los pliegos sueltos, los romances no podían quedar igual y fueron sometidos a una profunda revisión que, en ocasiones, se manifiesta en variantes textuales introducidas en el taller a fin de mejorar las lecturas erróneas o insatisfactorias de los pliegos<sup>31</sup> – recuérdese que Nucio ya había advertido en el prólogo no haberlos hallados todos «tan cumplidos y perfectos como quisiera» – pero que en muchos otros queda escondida en variantes ortotipográficas<sup>32</sup> o incluso en otros detalles que solamente se advierten considerados desde esta postura, como puedan ser una distinta atribución temática o el cambio de orden.<sup>33</sup>

Toda esta tipología mínima de modelos que se aceptan y se rechazan puede tener, en definitiva, cierta utilidad para filiar testimonios y construir un *stemma* que «cumple la función mínima de proponer un posible

<sup>29</sup> J.L. Martos, «El público de Martín Nucio: del *Cancionero de romances* al *Cancionero general* de 1557», en V. Beltrán y J. Paredes, eds., *Convivio: Cancioneros peninsulares*, Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 111-123.

<sup>30</sup> Hecho mucho menos baladí de lo que suele creerse. Por esas fechas, la tipografía gótica parece ser ya en algunos pliegos deudora de una cierta costumbre; la redonda, por su parte, era más propia de otro tipo de impresos a los que Nucio, con este gesto, acerca su compilación. Por lo demás, puede verse una útil reflexión teórica sobre la semiótica de las letrerías en N. Norgaard, «The Semiotics of typography in literary texts», *Orbis Litterarum*, 64.2 (2009), pp. 141-160.

<sup>31</sup> Para un análisis detallado de esas variants, véase Garvin, *Scripta manent*, pp. 165-233.

<sup>32</sup> A. Véase Higashi, «Función de la microvariante del pliego suelto al *Cancionero de romances*», (en prensa). Agradezco al autor el haberme hecho llegar una copia del trabajo.

<sup>33</sup> M. Garvin, «Sobre sociología de la edición: el orden del *Cancionero de romances*. (s.a y 1550)», en P.M. Cátedra & E.B. Carro Carbajal, *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, SEMYR, Inst. de Historia del Libro y de la Lectura, 2006, pp. 491-502.

modelo de desarrollo, fundado en las pocas huellas sobrevividas».<sup>34</sup> Sin embargo, su principal utilidad radica, según creo, en despertar la conciencia de que el aspecto textual que presentan los textos es deudor en todo del contexto material en el que se encuadran, y ello no sólo porque éste, especialmente en la época de la imprenta manual, cause el cambio textual, sino porque incluso en caso de la invariabilidad nos enfrentamos a 'textos' distintos. No puede discutirse que cuando los romances del *Cancionero General* de 1511 se incluyen en pliegos sueltos son, a pesar de que raramente cambien, romances muy diferentes,<sup>35</sup> del mismo modo que los romances que circulaban en pliegos sueltos postincunables se leen de forma muy distinta en el *Cancionero de romances s.a.*

Se trata, en definitiva, de comprender al impresor-editor como el primer lector de estos impresos, receptor inmediato de los complejos códigos semióticos y responsable por tanto de aceptarlos y continuarlos – independientemente de las modificaciones a que puedan obligarlo las condiciones materiales del proceso de impresión – o rechazarlos y posicionarse, también textualmente, frente al texto en cuestión, a fin de amoldarlo al nuevo contexto. Comprender cabalmente la variación textual supone pues, aceptar en primer lugar que ésta es un fenómeno supeditado a una variación superior que condiciona su tipología.

<sup>34</sup> G. Di Stefano, «Edición crítica del romancero antiguo: algunas consideraciones», en E. Rodríguez-Cepeda, *Actas del Congreso Cancionero-Romancero*, UCLA, 1984, Madrid, Porrúa Turranzas, 1990, pp. 29-46: 34.

<sup>35</sup> Véase M. Garvin, «(Re)contextualización de materiales cancioneriles en pliegos sueltos quinientistas», en V. Beltrán & J. Paredes, *Convivio: estudios sobre la poesía de cancionero*, Gradana, Universidad de Granada, 2006, pp. 363-374.

Progetto grafico e impaginazione: Carolina Valcárcel  
(Centro para la Edición de los Clásicos Españoles)

1ª edizione, aprile 2014  
© copyright 2014 by  
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel aprile 2014  
dalla Litografia Varo (Pisa)

**ISBN 978-88-430-6451-9**

Riproduzione vietata ai sensi di legge  
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,  
è vietato riprodurre questo volume  
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,  
compresa la fotocopia, anche per uso  
interno o didattico.