

La mano del autor y el espíritu del impresor

Del mismo autor

Escuchar a los muertos con los ojos, Buenos Aires, Katz, 2008

Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII), Buenos Aires, Katz, 2006

Cardenio entre Cervantes y Shakespeare. Historia de una obra perdida,
Barcelona, 2012

Cultura escrita, literatura e historia, México, 1999

Historia de la lectura en el mundo occidental, Madrid, 1997 (obra colectiva,
dirigida por Roger Chartier y Guglielmo Cavallo)

Escribir las prácticas, Buenos Aires, 1996

*Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII: los orígenes culturales
de la Revolución Francesa*, Barcelona, 1995

*El orden de los libros: lectores, autores, bibliotecas en Europa
entre los siglos XIV y XVIII*, Barcelona, 1994

Libros, lecturas y lectores en la edad moderna, Madrid, 1994

*El mundo como representación: historia cultural. Entre la práctica
y la representación*, Barcelona, 1992

Le sociologue et l'historien (con Pierre Bourdieu), Marsella, 2010

Culture écrite et société, París, 1996

Histoire de l'édition française (con Henri-Jean Martin), París, 1989-1991,
4 volúmenes

Les usages de l'imprimé, París, 1987

Roger Chartier
**La mano del autor
y el espíritu del impresor**
Siglos XVI-XVIII

Traducido por Víctor Goldstein

 *Eudeba*

 **conocimiento**

Primera edición, 2016

© Katz Editores
Cullen 5319
1431 - Buenos Aires
c/Sitio de Zaragoza, 6, 1ª planta
28931 Móstoles-Madrid
www.katzeditores.com

© 2016
Editorial Universitaria de Buenos Aires
Sociedad de Economía Mixta
Av. Rivadavia 1571/73 (1033) Ciudad de Buenos Aires
Tel.: 4383-8025 / Fax: 4383-2202
www.eudeba.com.ar

© Éditions Gallimard, 2015

Título de la edición original: *La main de l'auteur
et l'esprit de l'imprimeur*

ISBN Argentina: 978-987-4001-07-8
ISBN España: 978-84-15917-28-1

1. Historia de la Literatura. 2. Estudios Literarios.
I. Goldstein, Víctor, trad. II. Título.
CDD 809

El contenido intelectual de esta obra se encuentra protegido por diversas leyes y tratados internacionales que prohíben la reproducción íntegra o extractada, realizada por cualquier procedimiento, que no cuente con la autorización expresa del editor.

Diseño de colección: tholón kunst

Impreso en la Argentina
por Altuna Impresores SRL
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Índice

| | |
|-----|------------------------------------|
| 7 | Prefacio |
| 15 | 1. Poderes del impreso |
| 39 | 2. La mano del autor |
| 61 | 3. Traducir |
| 89 | 4. Textos sin fronteras |
| 123 | 5. Preliminares |
| 143 | 6. Del libro a la escena |
| 171 | 7. Los tiempos de las obras |
| 185 | 8. Puntuaciones |
| 203 | 9. De la escena al libro |
| 227 | 10. Escrito y memoria |
| 245 | Epílogo. Cervantes, Menard, Borges |
| 255 | Índice de nombres y obras |

Prefacio

“Escucho a los muertos con los ojos.” Este verso de Quevedo parece designar con acuidad, no solo el respeto del poeta por los viejos maestros, sino también la relación que mantienen los historiadores con los hombres y las mujeres del pasado cuyos sufrimientos y esperanzas, razones y sinrazones, decisiones y frustraciones quieren comprender, y hacer comprender. Solamente los historiadores de los tiempos muy contemporáneos, gracias a las técnicas de la encuesta oral, pueden dar una escucha literal a las palabras mismas de aquellos y aquellas cuya historia escriben. Los otros, todos los otros, deben escuchar a los muertos solamente con sus ojos y recuperar las palabras antiguas en los escritos que conservaron su huella.

Para desesperación de los historiadores, esas huellas dejadas sobre el papiro o la piedra, el pergamino o el papel, las más de las veces, y para el mayor número, solo registran silencios; los silencios de aquellos que nunca escribieron, los silencios de aquellos cuyas palabras, pensamientos o actos carecían de importancia para los maestros de la escritura. En efecto, son escasos los documentos en los que, a despecho de las traiciones impuestas por las transcripciones de los escribas, de los jueces o los letrados, los historiadores pueden oír las palabras de los muertos, obligados a decir sus creencias y sus gestos, a evocar sus acciones, a narrar su vida. En su ausencia, los historiadores no pueden más que enfrentarse a un desafío paradójico y temible: escuchar voces mudas.

Pero la relación con los muertos que habitan el pasado ¿puede reducirse a la lectura de los escritos que ellos compusieron o que hablan de ellos incluso sin quererlo? Evidentemente no. En primer

lugar, porque el trabajo del historiador también debe reconstruir lo que los individuos o las sociedades ignoran de ellos mismos. En este sentido, la atención dirigida a las huellas de los deseos y los sentimientos no puede ser separada del análisis de las coerciones no sabidas, de las determinaciones no percibidas que, en cada momento histórico, imponen el orden de las cosas y el de las palabras. Luego, porque en estos últimos años los historiadores tomaron conciencia de que no tenían el monopolio de la representación del pasado y de que su presencia podía ser sostenida por relaciones con la historia infinitamente más poderosas que sus propios escritos. Los muertos obsesionan la memoria (o las memorias). Para estas, ir a su encuentro no es escucharlas con los ojos sino encontrarlas, sin la mediación del escrito, en la inmediatez del recuerdo, la búsqueda de la anamnesis o las construcciones de las memorias colectivas.

De grado o por fuerza, los historiadores también deben admitir que la potencia y la energía de las fábulas y las ficciones son capaces de revivir las almas muertas. Esta voluntad demiúrgica caracteriza tal vez la literatura en su conjunto, antes o después del momento histórico en el que la palabra comienza a designar lo que en la actualidad consideramos como “literatura” y que supone que se anuden las nociones de originalidad estética y de propiedad intelectual. Pero desde antes del siglo XVIII, la resurrección literaria de los muertos adquiere un sentido más literal cuando ciertos géneros se adueñan del pasado. Esto ocurre con el hálito inspirado de la epopeya, la minucia narrativa y descriptiva de la novela histórica, o bien, cuando los actores de la historia, por un tiempo, se encuentran reencarnados en la escena por aquellos del teatro. Algunas obras de ficción y la memoria viva, colectiva o individual, dan así al pasado una presencia a menudo más fuerte que aquella propuesta por los libros de historia. Uno de los primeros objetivos de este libro es comprender mejor esas concurrencias o esas competencias.

Menos obsesionados de lo que lo estuvieron por el cuestionamiento del estatuto de conocimiento de su disciplina, una vez reconocido el parentesco entre las figuras y fórmulas de su escritura y aquellas manejadas por los relatos de la ficción, los historiadores, y otros que los ayudaron en su reflexión, pudieron enfrentar con más serenidad el desafío lanzado por la pluralidad de las representaciones del pasado

que habitan nuestro tiempo. De ahí, en los diez ensayos aquí reunidos, la importancia dada a obras literarias mayores que con el correr de los siglos modelaron maneras de pensar y de sentir, para retomar una expresión de Marc Bloch, de aquellos y aquellas que las leyeron (u oyeron).

Estas obras, *Don Quijote* o las piezas de Shakespeare, fueron compuestas, actuadas, publicadas y apropiadas en un tiempo que no es ya el nuestro. Reubicarlas en su historicidad propia es uno de los objetivos de esta obra. Para ello, se dedica a localizar las discontinuidades más fundamentales que transformaron los modos de circulación del escrito, literario o no. La más evidente de esas mutaciones está ligada a una invención técnica: la de la imprenta por Gutenberg a mediados del siglo XV. No obstante, comprobar su importancia decisiva no debe hacer olvidar que otras “revoluciones” tuvieron tanta o más importancia en la larga duración de la historia de la cultura escrita occidental: por ejemplo, en los primeros siglos de la era cristiana, la aparición de una nueva forma de libro, el *codex*, hecho de hojas plegadas y reunidas; o, en varias oportunidades en el curso de los siglos, las mutaciones de las maneras de leer, que se pudieron calificar de “revoluciones”. Por otra parte, la vigorosa supervivencia de la publicación manuscrita en la edad de la prensa de imprimir obliga a reevaluar los poderes del impreso y a situarlos entre utilidad e inquietud.

Menos espectacular, pero sin duda más esencial para nuestro propósito, es, en el curso de siglo XVIII, en algunos lugares antes, en otros más tarde, la emergencia de un orden de los discursos que se funda en la individualización de la escritura, la originalidad de las obras y la consagración del escritor, según la expresión de Paul Bénichou. La articulación de estas tres nociones, decisiva para la definición de la propiedad literaria, encontrará una forma acabada a fines del siglo XVIII, con la elevación a la categoría de fetiche del manuscrito autógrafo y la obsesión por la mano del autor, convertida en garante de la autenticidad y la unidad de la obra dispersa entre sus diferentes ediciones. Esta nueva economía de la escritura rompe con un orden antiguo que descansaba en prácticas muy distintas: la frecuencia de la escritura en colaboración, la reutilización de historias ya narradas, de lugares comunes compartidos, de fórmulas repetidas,

o incluso las continuas revisiones y continuaciones de obras siempre abiertas. Fue en ese paradigma de la escritura de ficción en el que Shakespeare compuso sus obras y Cervantes escribió *Don Quijote*.

Indicarlo no es olvidar que, tanto para uno como para otro, muy pronto comienza el proceso de canonización que convierte a sus obras en monumentos. Pero este proceso va a la par en forma duradera con la fuerte conciencia de la dimensión colectiva de todas las producciones textuales (y no solamente teatrales) y el bajo reconocimiento del escritor como tal. Sus manuscritos no merecen conservación, sus obras no son de su propiedad, sus experiencias no alimentan ninguna biografía literaria, sino solamente compilaciones de anécdotas. Distinto es el caso cuando la afirmación de la originalidad creativa entrelace la existencia y la escritura, sitúe a las obras en la trama biográfica y haga de los sufrimientos o las felicidades del escritor la matriz misma de su escritura.

Cabe asombrarse de que un historiador se arriesgue así en literatura. Esta audacia, en primer lugar, remite a la idea de que los textos, todos los textos, hasta *Hamlet* o *Don Quijote*, tienen una materialidad. Teatrales o no, son leídos en voz alta, recitados, actuados, y las voces que los dicen les dan el cuerpo sonoro que los lleva a sus auditores. Pero ese cuerpo está fuera del alcance del historiador que escucha a los muertos con los ojos. Lo que le viene del pasado es otro cuerpo, tipográfico este. *Hamlet* o *Don Quijote*, de los que no subsiste ningún manuscrito autógrafo, tienen para nosotros la materialidad de su inscripción impresa en los libros, o cartillas, y sobre las páginas que les dieron para leer a sus lectores antiguos. Varios ensayos de este libro intentan descifrar las significaciones construidas por las formas mismas de esas inscripciones.

Estos se ocupan de varias materialidades. La del libro, primero, que congrega o disemina, según reúna obras de un mismo autor o las desmiembre en citas que constituyen la materia de los compendios de lugares comunes,* de las antologías de extractos o de frag-

* Los *recueils* o *cahiers de lieux communs* fueron un objeto emblemático de la lectura humanista y un verdadero género editorial en el siglo XVI. Ya fuesen aprendices o expertos, los lectores copiaban en cuadernos organizados por temas y rúbricas fragmentos de los textos que leían, distinguidos por su interés gramatical, su

mentos escogidos. En los siglos XVI y XVII el libro, cualquiera que fuese, no comienza con el texto que publica. Se abre con un conjunto de piezas preliminares que manifiestan múltiples relaciones que implican el poder del príncipe, las exigencias del patronazgo, las leyes del mercado y las relaciones entre los autores y sus lectores. Las significaciones atribuidas a las obras dependen en parte del vestíbulo que conduce al lector hasta el texto y que guía, sin coaccionarla en lo más mínimo, la lectura que debe hacerse de él.

Esta materialidad del libro es inseparable de aquella del texto, si con esto se entiende las formas de su inscripción manuscrita o impresa que, al tiempo que fija la obra, le dan movilidad e inestabilidad. En efecto, la “misma” obra no es ya la misma cuando cambian su lengua, su puntuación, su formato o su maquetación. Esas mutaciones mayores remiten a los primeros lectores de las obras: los traductores las interpretan movilizandolos repertorios léxicos, estéticos y culturales que son los suyos —y los de sus públicos—; los correctores establecen el texto destinado a la impresión, imponiendo a la copia que recibieron divisiones del texto, puntuación de las frases y grafías de las palabras; los cajistas, o tipógrafos, por sus hábitos y preferencias, contribuyen, a su vez, en la materialidad del texto. En ciertos casos, la cadena de las intervenciones que modelan el texto no se interrumpe con las páginas impresas, sino que para eso es preciso que un lector haya introducido su propia escritura en la composición impresa del libro que posee. En esta obra, esos procesos que dan sus formas a las obras son analizados a partir de los ejemplos particulares propuestos por los traductores franceses de los autores españoles, por un actor inglés a quien correspondía la pesada tarea de interpretar en la escena el papel del príncipe de Dinamarca y por los correctores y tipógrafos empleados por los maestros impresores del Siglo de Oro.

Es la complejidad misma del proceso de publicación la que inspiró el título de este libro, en el que se cruzan la mano del autor y el

contenido o su ejemplaridad. Compuestos a partir de las lecturas, los compendios o cuadernos de lugares comunes reemplazaban las antiguas técnicas de las artes de la memoria, y a su vez podían convertirse en un recurso para la producción de nuevos textos. [N. del T.]

espíritu del impresor. Ese quiasmo, acaso inesperado, pretende mostrar que, si cada decisión adoptada en el taller tipográfico, hasta la más mecánica, implica el uso de la razón y el entendimiento, a la inversa, la creación literaria siempre se enfrenta a una primera materialidad, la de la página en blanco. Esta comprobación justifica la tentativa que asocia estrechamente historia cultural y crítica textual. También es una de las razones que explican la presencia fuerte y recurrente de la España de los siglos XVI y XVII en los ensayos que componen esta obra.

Esta presencia no se debe solamente a un gusto de lector por las obras del Siglo de Oro o a los estudios que consagré previamente al *Buscón* de Quevedo, al *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega o a ciertos episodios de *Don Quijote*, por ejemplo, el descubrimiento del “librillo de memoria” de Cardenio en un camino de la Sierra Morena o la visita a una imprenta de Barcelona por el hidalgo. Se arraiga en las realidades históricas mismas. En el Siglo de Oro, como lo escribió Fernand Braudel, España es un “país ridiculizado, deshonorado, temido y admirado al mismo tiempo”, un país cuya lengua es la más perfecta, o la menos imperfecta, y donde brillan los géneros más seductores de la escritura imaginativa: la novela de caballería, la autobiografía picaresca, la nueva comedia e, inclasificable en los géneros establecidos, el *Quijote*. Si a menudo retuvo nuestra atención en los capítulos de este libro es también porque los maestros de los talleres tipográficos despliegan allí las metáforas que hacen del libro una criatura humana y de Dios el primero de los impresores, al mismo tiempo que los escritores construyen sus historias adueñándose de las realidades más humildes de la escritura y de la publicación, surgidas en un mundo todavía dominado por la palabra viva, la conversación popular o letrada y las herencias o las técnicas de la memoria. Es el encuentro difícil entre la memoria analfabeta de Sancho y la biblioteca memorial de don Quijote el que da su fuerza a los capítulos de la Sierra Morena de *Don Quijote*, leídos aquí aprovechando las distinciones elaboradas en el gran libro de Paul Ricœur.

Habitados por grandes sombras del pasado, los ensayos de este libro también querrían contribuir a las interrogaciones inspiradas por las mutaciones contemporáneas de la cultura escrita. La textua-

lidad digital, en efecto, atropella las categorías y las prácticas que eran el fundamento del orden de los discursos, y de los libros, en el cual fueron imaginadas, publicadas y recibidas las obras aquí estudiadas. Las preguntas son entonces cuantiosas. ¿Qué es un “libro” cuando no es ya, a la vez e indisolublemente, texto y objeto? ¿Cómo la percepción de las obras y la comprensión de su sentido se encuentran modificadas por la lectura de unidades textuales singulares, radicalmente separadas de la narración o de la argumentación de la que son uno de sus componentes? ¿Cómo concebir la edición electrónica de las obras antiguas, la de Shakespeare o de Cervantes por ejemplo, en la medida en que esta permite visibilizar la pluralidad y la inestabilidad históricas de los textos, forzosamente ignoradas por las elecciones que imponen las ediciones impresas, pero en una forma de inscripción y de recepción del escrito totalmente ajena a la forma y a la materialidad de los libros que les propusieron a sus lectores del pasado o, todavía por un tiempo, del presente?

Estas preguntas no son encaradas frontalmente en esta obra. Otras lo hacen mejor de lo que yo podría. Pero están presentes, de manera explícita o implícita, en todos los ensayos. Ya sea porque el mundo digital modifica ya la disciplina histórica, proponiendo nuevas formas de publicación, transformando los procedimientos de la demostración y las técnicas de la prueba y, finalmente, permitiendo una nueva relación, mejor estructurada y más crítica, entre el lector y el texto; ya porque la manifestación de las categorías y las prácticas de la cultura escrita que hemos heredado permite situar mejor las mutaciones del tiempo presente. Entre los juicios apocalípticos que las identifican como la muerte del escrito y las apreciaciones benignas que perciben continuidades tranquilizadoras, existe otra vía posible y necesaria. Se apoya en la historia, no para enunciar inciertas profecías, sino para comprender mejor la coexistencia actual (y sin duda duradera) entre diferentes modalidades del escrito, manuscrito, impreso y electrónico, y sobre todo para localizar con más rigor cómo y por qué se cuestionan en el mundo digital las nociones que fundaron la definición de la obra como obra, la relación entre la escritura y la individualidad y la propiedad intelectual.

Para un autor, incluso historiador, releerse es siempre una prueba. Los ensayos aquí reunidos fueron revisados cuidadosamente con el

objeto de corregir sus errores y añadirles las referencias necesarias a obras y artículos aparecidos después de su publicación. Escritos en la actualidad, estos textos serían sin duda distintos, pero permanecerían inscritos en la misma trayectoria de búsqueda y de reflexión. Siempre pensé, y sigo pensando, que el trabajo del historiador está movilizado por una doble exigencia. Debe proponer interpretaciones nuevas de problemas bien delimitados, textos o corpus minuciosamente estudiados. Pero también debe entrar en diálogo con sus vecinos de la filosofía, de la crítica literaria y de las ciencias sociales. Con esta condición la historia puede sugerir nuevos modos de comprensión y ayudar al conocimiento crítico del presente.

1

Poderes del impreso

En forma duradera, en la Europa de la primera modernidad, el libro fue investido de poderosos poderes, al mismo tiempo esperados y temidos. ¿Habrá que relacionar este poder con la invención que, en la década de 1440, revolucionó la reproducción de los textos y la producción del libro? O bien, ¿debemos considerar que la prensa de imprimir debió coexistir con otras técnicas de publicación y de difusión del escrito, en particular la copia manuscrita? Además, si bien no todos los libros son impresos, no todos los impresos son libros. A partir de entonces, ¿cómo situar los poderes propios del libro respecto de aquellos de otros escritos? Precisamente con estas preguntas, que definen las modalidades de las colaboraciones o tensiones entre aquellos que escriben los textos y aquellos que los copian o los imprimen, debemos comenzar esta obra.

LA REVOLUCIÓN DE LA IMPRENTA

En un primer tiempo debemos retornar sobre una oposición fundamental, heredada de Elizabeth Eisenstein, entre *print culture* y *scribal culture*, cultura del impreso y cultura del manuscrito.¹ Una

¹ Elizabeth Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change. Communication and Cultural Transformations in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979; y *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983. Trad. francesa: *La Révolution de*

primera reevaluación atañe a la noción misma de “cultura impresa” y a uno de los efectos más fundamentales que Elizabeth Eisenstein asigna a la “revolución del impreso”, a saber, la diseminación de los textos en una escala desconocida en tiempos del manuscrito. La comprobación no es polémica. Con la invención de Gutenberg, más textos son puestos en circulación y cada lector está en condiciones de encontrar un mayor número de ellos. Pero ¿cuáles son esos textos cuya presencia es multiplicada por la imprenta? Libros, por supuesto, pero, como lo mostró D. F. McKenzie,² su impresión constituye una parte a menudo minoritaria, hasta muy minoritaria, de la actividad de los talleres tipográficos entre los siglos XV y XVIII. Lo esencial de su producción consiste en libelos, panfletos, peticiones, afiches, formularios, billetes, recibos, certificados y muchos otros *ephemera* o “trabajos de ciudad” que garantizan la mayor parte de los ingresos de las empresas. Las consecuencias no son menores para la definición de la *print culture* y de sus efectos.

La imprenta torna familiares objetos desconocidos o marginales en la edad del manuscrito. Por lo menos en las ciudades, el escrito impreso se adueña de los muros, se ofrece para su lectura en los espacios públicos, transforma las prácticas administrativas y comerciales.³ De ahí la necesidad de reformular la oposición entre *scribal culture* y *print culture* y de desplazar la atención sobre el manuscrito en la edad del impreso. Luego de los trabajos consa-

l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne, París, Éditions La Découverte, 1991 (París, Hachette Littératures, 2003). [Hay versiones en español: *La imprenta como agente de cambio. Comunicación y transformaciones culturales en la Europa moderna temprana*, sin indicación de traductor, México, Fondo de Cultura Económica, 2010; *La revolución de la imprenta en la edad moderna europea*, trad. de Fernando Jesús Bouza Álvarez, Madrid, Ediciones Akal, 1994.]

2 D. F. McKenzie, “The Economies of Print, 1550-1750: Scales of Production and Conditions of Constraint”, en *Produzione e commercio della carta e del libro, secc. XIII-XVIII*, editado por Simonetta Cavaciocchi, Istituto Internazionale di Storia Economica “F. Datini”, Prato, serie II, núm. 23, Florencia, Le Monnier, 1992, pp. 389-425.

3 Antonio Castillo Gómez, *Escrituras y escribientes. Prácticas de la cultura escrita en una ciudad del Renacimiento*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias y Fundación de Enseñanza Superior a Distancia de Las Palmas de Gran Canaria, 1997.

grados a la publicación manuscrita en Inglaterra,⁴ en España⁵ y en Francia,⁶ no hay nadie hoy que sostenga que “esto” (la prensa de imprimir) mató “eso” (el manuscrito). Múltiples son los géneros (antologías poéticas, libelos políticos, instrucciones nobiliarias, noticias a mano, textos libertinos y heterodoxos, partituras musicales, etc.) que fueron muy ampliamente difundidos por las copias manuscritas.⁷ Las razones de esto son diversas: el menor costo de producción, la voluntad de burlar la censura, el deseo de una circulación restringida, o incluso la maleabilidad de la forma manuscrita, que permite adiciones y revisiones. La causa es por lo tanto entendida: la imprenta, por lo menos en los cuatro primeros siglos de su existencia, no hizo desaparecer ni la comunicación ni la publicación manuscrita.

Más aún, invitó a nuevos usos de la escritura a mano, como lo atestigua un primer inventario de los objetos que incitan a sus compradores a cubrir con su escritura los espacios que la impresión dejó en blanco. Esto ocurre con las páginas vírgenes interfoliadas en los almanaques, con los espacios en espera de escritura en los formularios, con los cuadernos de lugares comunes de los que solo están impresas sus rúbricas, o de los anchos márgenes e interlineados de las obras destinados a recoger las anotaciones del lector. Sería fácil multiplicar los ejemplos de estos objetos impresos cuya razón de ser es suscitar y preservar la escritura manuscrita: por ejemplo, las ediciones de los clásicos latinos utilizadas en los cole-

4 Harold Love, *Scribal Publication in Seventeenth-Century England*, Oxford, Oxford University Press, 1993; Arthur F. Marotti, *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1995; H. R. Woudhuysen, *Sir Philip Sidney and the Circulation of Manuscripts, 1558-1640*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

5 Fernando Bouza, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001.

6 *De bonne main. La communication manuscrite au XVIII^e siècle*, editado por François Moureau, París, Universitatis/Oxford, Voltaire Foundation, 1993; François Moureau, *Répertoire des nouvelles à la main. Dictionnaire de la presse manuscrite clandestine (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, y *La Plume et le Plomb. Espaces de l'imprimé et du manuscrit au siècle des Lumières*, prefacio de Robert Darnton, París, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

7 Roger Chartier, “Le manuscrit à l'âge de l'imprimé (XV^e-XVIII^e siècles), en *La Lettre clandestine*, núm. 7, 1998, pp. 175-193).

gios del siglo XVI,⁸ las actas de matrimonio, en uso en ciertas diócesis de la Francia meridional en el siglo XVII,⁹ o, en el siglo siguiente y en Italia, las primeras agendas en las cuales cada día está dividido en sus diferentes momentos.¹⁰

Las proximidades entre escrituras manuscritas y textos impresos no se limitan solamente a los objetos que, explícitamente, los organizan. Los lectores del pasado, en particular los lectores letrados, a menudo se adueñaron de las obras salidas de las prensas corrigiendo con la pluma los errores que encontraban en ellos y estableciendo los índices o las erratas manuscritas que les eran útiles, hasta componiendo libros originales a partir de los fragmentos de ediciones impresas que recortaban y pegaban.

Estas prácticas permiten prolongar la discusión abierta a propósito de la estandarización atribuida a la imprenta. Sin embargo, reconocerla no implica ignorar todos los procesos que limitan sus efectos: las correcciones bajo prensa hechas en el curso de la tirada y que, debido a la pluralidad de las asociaciones posibles entre hojas corregidas y no corregidas en los ejemplares de una misma edición, multiplican los estados del “mismo” texto,¹¹ las *marginalia* manuscritas, que singularizan el ejemplar apropiado por un

8 Anthony Grafton, “Teacher, Text, and Pupil in the Renaissance Class-Room. A Case-Study from a Parisian College”, en *History of Universities*, núm. 1, 1981, pp. 37-70; Ann Blair, “Ovidius Methodizatus. The Metamorphoses of Ovid in a Sixteenth-Century Paris College”, en *History of Universities*, núm. 9, 1990, pp. 72-118; Jean Letrouit, “La prise de notes de cours sur support imprimé dans les collèges parisiens au XVI^e siècle”, en *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, núm. 2, 1999, pp. 47-56; y Marie-Madeleine Compère, Marie-Dominique Couzinet y Olivier Pédeflous, “Éléments pour l’histoire d’un genre éditorial. La feuille classique en France aux XVI^e et XVII^e siècles”, en *Histoire de l’éducation*, núm. 124, 2009, pp. 27-49.

9 Roger Chartier, “Du rituel au for privé: les chartes de mariage lyonnaise au XVII^e siècle”, en *Les Usages de l’imprimé (XV^e-XVI^e siècles)*, bajo la dirección de Roger Chartier, París, Fayard, 1987, pp. 229-251.

10 Lodovica Braidà, “Dall’almanacco all’agenda. Lo spazio per le osservazioni del lettore nelle ‘guide del tempo’ italiane (XVIII-XIX secolo)”, en *Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano*, vol. LI, fascículo III, 1998, pp. 137-167.

11 David McKitterick, *Print, Manuscript, and the Search for Order, 1450-1830*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 121-126.

lector particular,¹² o la reunión en un mismo volumen, y por la voluntad del editor¹³ o del lector,¹⁴ de diversos textos, tanto impresos como manuscritos, reunidos de manera única en una misma encuadernación.

El texto impreso, pues, está abierto a la movilidad, a la flexibilidad, a la variación, así no fuera sino porque, en un tiempo en que las tiradas son limitadas (entre mil y dos mil ejemplares hacia 1680, según un hombre del arte, el impresor Alonso Víctor de Paredes),¹⁵ el éxito, y por lo tanto la reproducción de una obra, supone múltiples reediciones, nunca totalmente idénticas unas de otras. Así como la capacidad de producción de los talleres tipográficos dista de ser totalmente movilizadora (por lo menos para la impresión de libros), del mismo modo, la capacidad de la imprenta de reproducir un texto idéntico en cada uno de sus ejemplares no implica que esto sea realmente así. A la inversa, la transmisión manuscrita no necesariamente significa la alteración de los textos, en particular cuando, como en el caso de los escritos sagrados, su letra está determinada y un estricto control es ejercido sobre su copia. Más que un diagnóstico general y categórico, que contraste la fijeza del impreso con la inestabilidad del manuscrito, lo que importa es un examen minucioso de cada transmisión textual comprendida en su especificidad.

12 William H. Sherman, *Used Books. Marking Readers in Renaissance England*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2007. Cf. también los ensayos reunidos en *The Reader Revealed*, editado por Sabrina Alcorn Baron, Washington, Folger Shakespeare Library, 2001.

13 Jeffrey Todd Knight, *Bound to Read. Compilations, Collections and the Making of Literature*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2013.

14 Max W. Thomas, "Reading and Writing in the Renaissance Commonplace Book. A Question of Authorship?", en *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*, editado por Martha Woodmansee y Peter Jaszi, Durham y Londres, Duke University Press, 1994, pp. 401-415.

15 Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del Arte de la Imprenta y Reglas generales para los componedores*, edición y prólogo de Jaime Moll, nueva noticia editorial de Víctor Infantes, Madrid, Bibliotheca Litterae, Calambur, 2002, p. 43vº.

LA PUBLICACIÓN MANUSCRITA

El vigor de la publicación manuscrita entre los siglos XVI y XVIII, pues, debe ser comprendido como un efecto duradero de la depreciación del impreso, el *stigma of print*.¹⁶ Pongamos el ejemplo del Siglo de Oro. Durante su visita a una imprenta barcelonesa, don Quijote pone en guardia al autor demasiado confiado que conservó para sí mismo el privilegio de su traducción de las *Bagatele*, que hizo imprimir en dos mil ejemplares: “—¡Bien está vuesa merced en la cuenta! —respondió don Quijote—. Bien parece que no sabe las entradas y salidas de los impresores, y las correspondencias que hay de unos a otros; yo le prometo que, cuando se vea cargado de dos mil cuerpos de libros, vea tan molido su cuerpo, que se espante, y más si el libro es un poco avieso y no nada picante”.¹⁷ El texto juega aquí con un lugar común del Siglo de Oro, el que denuncia la codicia y la deshonestidad de los impresores, siempre dispuestos a disimular, por la falsificación de sus libros de cuentas y sus compli- cidades, la verdadera tirada de las ediciones que les fueron ordena- das, lo que les permite vender cierta cantidad de ejemplares más rápidamente y a mejor precio que el autor.¹⁸

Cervantes ya había utilizado el motivo en una de las *Novelas ejem- plares*, *El licenciado Vidriera*:

16 J. W. Saunders, “The Stigma of Print. A Note on the Social Bases of Tudor Poetry”, en *Essays in Criticism*, vol. I, núm. 2, 1951, pp. 139-164.

17 Cervantes, *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, en Cervantes, *Don Quichotte précédé de La Galatée, Œuvres romanesques complètes*, tomo I, edición publicada bajo la dirección de Jean Canavaggio, con la colaboración en este volumen de Claude Allaigre y Michel Moner, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, p. 1359. Texto español: Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes/ Crítica, 1998, p. 1145.

18 Los engaños de los impresores por lo que respecta al tiraje real de las ediciones hechas a cuenta de un autor son denunciados en el primer tratado sobre el arte tipográfico destinado a los confesores que Juan Caramuel y Lobkowitz redactó en latín y publicó en su *Theologia moralis fundamentalis*, tomo IV, *Theologia praeterintentionalis*, Lyon, 1664, pp. 185-200. Para una edición reciente de este texto, que cita a Cervantes en apoyo de su condena, cf. Juan Caramuel, *Syntagma de Arte Tyographica*, edición, traducción y glosa de Pablo Andrés Escapa, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, pp. 134-143.

Arrimóse un día con grandísimo tiento, porque no se quebrase, a las tiendas de un librero, y díjole: —Este oficio me contentara mucho si no fuera por una falta que tiene. Preguntóle el librero se la dijese. Respondióle: —Los melindres que hacen cuando compran un privilegio de un libro y de la burla que hacen a su autor si acaso le imprime a su costa, pues en lugar de mil y quinientos, imprimen tres mil libros, y, cuando el autor piensa que se venden los suyos, se despachan los ajenos.¹⁹

Las malas maneras de los libreros constituyen uno de los temas favoritos de todos los escritores que estigmatizan la imprenta, denunciada porque corrompe a la vez la integridad de los textos, deformados por cajistas ignorantes, la significación de las obras, propuestas a lectores incapaces de comprenderlas, y la ética del comercio de las letras, degradada por el de los libros.²⁰

El diálogo que Lope de Vega imagina en *Fuenteovejuna* entre Barrildo, el campesino, y Leonelo, un estudiante que vuelve de Salamanca, ilustra la falta de confianza frente a la multiplicación de los libros permitida por la invención de la imprenta —una invención reciente en 1476, fecha de los acontecimientos históricos llevados a la escena por la comedia. A Barrildo, que alaba los efectos de la imprenta (“Después que vemos tanto libro impreso, / no hay nadie que de sabio no presuma”), Leonelo responde: “Antes que ignoran más, siento por eso, / por no se reducir a breve suma; / porque la confusión, con el exceso, / los intentos resuelve en vana espuma; / y aquel que de leer tiene más uso, / de ver letreros sólo está confuso”.²¹

19 Cervantes, *Nouvelle du licencié de verre*, en Cervantes, *Nouvelles exemplaires* seguidas de *Persilès*, *Œuvres romanesques complètes*, tomo II, edición dirigida por Jean Canavaggio, con la colaboración en este volumen de Claude Allaire y Jean-Marc Pelorson, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, pp. 209-234, cita, p. 222. Texto español: Miguel de Cervantes, novela de *El licenciado Vidriera*, en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, edición, prólogo y notas de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 265-301, cita p. 285.

20 Cf. Fernando Bouza, “Para qué imprimir. De autores, público, impresores y manuscritos en el Siglo de Oro”, en *Cuadernos de Historia Moderna*, núm. 18, 1997, pp. 31-50.

21 Lope Félix de Vega Carpio, *L'illustre Comedia de Fuente Ovejuna*, trad. de Pierre Dupont, en *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, edición de Robert Marrast, París,

Para el estudiante letrado, la multiplicación de los libros y los lectores que se creen sabios, pero no lo son, subvierte las jerarquías sociales, produce desorden más que conocimiento y, de hecho, no engendró ningún genio digno de los antiguos doctores de la Iglesia.

El sueño del infierno de Quevedo, por su parte, testimonia el temor de la corrupción de los textos por la lectura de lectores a los que no estaban destinados. El librero condenado a las llamas eternas lo indica con una amarga ironía: “Yo y todos los libreros nos condenamos por las obras malas que hacen los otros, y por lo que hicimos barato de los libros en romance y traducidos de latín, sabiendo ya con ellos los tontos lo que encarecían en otros tiempos los sabios, que ya hasta el lacayo latiniza, y hallarán a Horacio en castellano en la caballeriza”.²²

Numerosas son, pues, las razones de la presencia continuada de la copia manuscrita cuando la reproducción mecánica de los textos posibilitada por la invención de Gutenberg parecía prometer su desaparición. Por un lado, el manuscrito permite una difusión controlada y limitada de los textos que, así sustraídos a la censura previa, pueden circular clandestinamente con más facilidad que las obras impresas y corren menos riesgos de caer entre las manos de lectores incapaces de comprenderlos. Esa es la razón por la cual los manuscritos constituyeron un vehículo esencial para la diseminación de los textos del libertinaje erudito en la primera mitad del siglo XVII como, en el siglo siguiente, de aquellos del materialismo filosófico.²³ Por otra parte, la forma misma del libro manuscrito,

Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. 265. Texto español: Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, edición de Donald McGrady, Barcelona, Crítica, 1993, versos 901-908, p. 87.

22 Francisco de Quevedo, *Songes et discours traitant des vérités dénichées d'abus, vices et tromperies dans tous les états et offices du monde*, traducido por Annick Louis y Bernard Tissier, París, José Corti, 2003, p. 80. Texto español: Francisco de Quevedo, *Los sueños. Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños, en todos los oficios y estados del mundo*, edición de Ignacio Arellano y M. Carmen Pinillos, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, p. 186, pp. 131-132.

23 Cf. Madeleine Alcover, “Critique textuelle”, en *Cyrano de Bergerac, Œuvres complètes*, tomo I, textos establecidos y comentados por Madeleine Alcover, París, Honoré Champion, 2000, pp. CI-CLII; Margaret Sankey, *Édition diplomatique d'un manuscrit inédit. Cyrano de Bergerac, L'Autre Monde ou les Empires et Estats de la Lune*, París, Lettres Modernes, 1995; Roger Chartier, *Inscrire et effacer*.

abierto a las correcciones, a las supresiones y a las adiciones en todas las etapas de su fabricación, de la composición a la copia, de la copia a la encuadernación, permite la escritura en varios momentos (por ejemplo, en el caso de las instrucciones nobiliarias, enriquecidas de nuevos textos en cada generación) o por varias manos (como en el caso de los compendios de poemas, cuyos lectores a menudo son también algunos de los autores). Por último, la publicación manuscrita constituye una alternativa a las corrupciones introducidas por la imprenta: ella sustrae el comercio de las letras de los intereses económicos (salvo cuando adopta una forma mercantil, como en el caso de las noticias manuscritas)²⁴ y protege los textos de las alteraciones introducidas por cajistas torpes y correctores ignorantes.

LIBRO, OBRA Y LITERATURA

Los efectos propios de la invención de Gutenberg, pues, no son acaso aquellos que fueron recalcados con más frecuencia. Ante todo atañen a las relaciones entre las obras en cuanto textos y a las formas de su inscripción material. En primer lugar, si el libro impreso hereda las estructuras fundamentales del libro manuscrito (esto es, la distribución del texto entre los pliegos y hojas propios del códice, cualquiera que sea la técnica de su producción y reproducción),

Culture écrite et société (XI^e-XVIII^e siècles), París, Gallimard/Seuil, Hautes Études, 2005, capítulo V, “Livres parlants et manuscrits clandestins. Les voyages de Dyrcona”, pp. 101-125; y Miguel Benítez, *La Face cachée des Lumières. Recherches sur les manuscrits philosophiques clandestins de l'âge classique*, París, Universitas/Oxford, Voltaire Foundation, 1996. [Hay versiones en español de: *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*, trad. de Víctor Goldstein, Buenos Aires, Katz Editores, 2006; *La cara oculta de las Luces. Investigación sobre los manuscritos filosóficos clandestinos de los siglos XVII y XVIII*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2003.]

24 Cf. *The Politics of Information in Early Modern Europe*, editado por Brendan Dooley y Sabrina A. Baron, Londres y Nueva York, Routledge, 2001; cf. también Roger Chartier, *Inscrire et effacer, op. cit.*, capítulo IV, “Nouvelles à la main, gazettes imprimées. Cymbal et Butter”, pp. 79-100.

propone innovaciones que modifican profundamente la relación del lector con el escrito.²⁵ Esto ocurre con los “paratextos” o, más exactamente en la terminología de Gérard Genette, de los “peritextos” que componen el umbral del libro.²⁶ Con el impreso adquieren una identidad que se vuelve inmediatamente perceptible por las marcas distintivas particulares (itálicas, vocales tildadas, símbolos) que caracterizan el o los pliegos que constituyen los preliminares, siempre impresos (con los sumarios e índices) después de la conclusión de la impresión del cuerpo del libro y a menudo redactados por el librero o el impresor.²⁷ Las metáforas arquitectónicas que en los siglos XVI y XVII designan esos “pórticos” que conducen a la obra propiamente dicha, encuentran una fuerte justificación en la separación tipográficamente marcada entre la obra y el “vestíbulo” (según la palabra de Borges citada por Genette) que a ella conduce.²⁸

Por otra parte, el libro impreso hace más común que el manuscrito la reunión en un mismo volumen de las obras de un mismo autor. La innovación no es absoluta, puesto que es a partir del siglo XIV cuando, para ciertos escritores que escriben en lengua vulgar, se afirmó la práctica de no reunir en un mismo libro más que textos

25 Para un ejemplo de las formas tipográficas (formato, paginación, puntuación) sobre el sentido, cf. el estudio pionero de D. F. McKenzie, “Typography and Meaning. The Case of William Congreve”, en *Buch und Buchhandel in Europa im achtzehnten Jahrhundert*, editado por Giles Barber y Bernhard Fabian, Hamburgo, Hauswedell, 1981, pp. 81-125, retomado en D. F. McKenzie, *Making Meaning. “Printers of the Mind” and Other Essays*, editado por Peter McDonald y Michael F. Suarez, Amherst y Boston, University of Massachusetts Press, 2002, pp. 198-236.

26 Gérard Genette, *Seuils*, París, Éditions du Seuil, 1987 (Point Essais, 2002). [Hay versión en español: *Umbrales*, trad. de Susana Lage, México, Siglo XXI editores, 2001.]

27 Philip Gaskell, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford, Clarendon Press, 1972, pp. 7-8; Jeanne Veyrin-Forrier, “Fabriquer un livre au XVI^e siècle”, en *Histoire de l'édition française*, tomo II, *Le Livre triomphant. Du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle*, bajo la dirección de Roger Chartier y Henri-Jean Martin, París, Fayard/Cercle de la Librairie, 1989, pp. 336-369, en particular p. 345; y Pablo Andrés Escapa et al., “El original de imprenta”, en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico, Valladolid, Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 29-64, en particular p. 40. [Hay versión en español: *Nueva introducción a la bibliografía material*, sin indicación de traductor, Gijón, Ediciones Trea, 1999.]

28 Véase aquí el capítulo V, “Preliminares”.

cuyos autores eran ellos. El gesto rompía con la tradición dominante de la edad del manuscrito, la de las misceláneas que reúnen textos de géneros, fechas y autores muy diferentes.²⁹ Pero la práctica se fortifica con el impreso. El Folio de 1616, compuesto por el mismo Ben Jonson, o el de 1623, que no debe nada a Shakespeare y todo a sus antiguos compañeros y a los *stationers* que poseían o compraron los “*rights in copy*” de sus obras,³⁰ son ilustraciones ejemplares del lazo anudado entre la materialidad del libro impreso y el concepto de obra.

Otro tanto ocurre con la noción de “literatura nacional”, como lo testimonia la iniciativa del librero-editor Humphrey Moseley, que publica, a partir de 1645, una serie de libros que proponen a los lectores las obras de poetas y dramaturgos ingleses que son sus contemporáneos.³¹ Los volúmenes tienen formatos homogéneos (in-octavo para los poemas, in-cuarto para las piezas), sus portadas tienen disposiciones similares y sus frontispicios presentan un retrato del autor. En un tiempo en que no se reconocen ni la especificidad de la “literatura” ni la dignidad de la escritura para el teatro, así como lo manifiesta la exclusión de las piezas de su biblioteca por Thomas Bodley,³² la empresa del muy monárquico Moseley, editor en 1647 del Folio de Beaumont y Fletcher,³³ da coherencia a un corpus que separa la poesía y el teatro de otros géneros textuales (historia, relatos, viajes, etc.) y construye un repertorio que solo conserva a escritores ingleses. El caso no es singular porque, en la misma época en Francia, Charles Sorel propone su *Bibliothèque française* (publicada

29 Gemma Guerrini, “Il sistema di comunicazione di un ‘corpus’ di manoscritti quattrocenteschi. I ‘Trionfi’ di Petrarca”, en *Scrittura e Civiltà*, núm. 10, Florencia, 1986, pp. 121-197.

30 Peter W. M. Blayney, *The First Folio of Shakespeare*, Washington, Folger Shakespeare Library, 1991; Anthony James West, *The Shakespeare First Folio. The History of the Book*, vol. 1, *An account of the first folio based on its sales and prices*, Oxford, Oxford University Press, 2001, y aquí capítulo IX, “De la escena al libro”.

31 David Scott Kastan, “Humphrey Moseley and the Invention of English Literature”, en *Agent of Change, Print Culture Studies after Elizabeth L. Eisenstein*, editado por Sabrina Alcorn Baron, Eric N. Lindquist y Eleanor F. Shevlin, Amherst y Boston, University of Massachusetts Press, pp. 105-124.

32 David Scott Kastan, *Shakespeare and the Book*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 22.

33 Jeffrey Masten, *Textual Intercourse. Collaboration, Authorship and Sexualities in Renaissance Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

en 1664-1665),³⁴ que no comprende más que autores nacidos en el reino o naturalizados por las traducciones como lo son, por ejemplo, aquellos de las “novelas cómicas”, pero no obstante morales, aparecidos en España.

AUTORIDAD DEL TEXTO Y PLACER DE LEER

El impreso, pues, no deja de tener poderes. Pero ¿hay que atribuirlos a las posibilidades ofrecidas por la invención técnica o bien a la construcción social y cultural del crédito que le es concedido?³⁵ A la tesis ahora clásica, que ligaba estrechamente la capacidad de fijación, de estandarización y de diseminación de los textos a su reproducción mecánica y a la difusión de los talleres tipográficos, se opuso otra perspectiva que subraya que no existen propiedades intrínsecas a la tipografía. Estas, siguiendo a Adrian Johns, siempre están construidas por las representaciones y las convenciones que permiten tener confianza, o no, en los empresarios, juzgar acerca de la autenticidad de los textos y del valor de las ediciones, o incluso dar crédito a los saberes transmitidos por los libros impresos.³⁶ Al establecer, no sin conflictos ni divergencias, reglas compartidas, movilizables para localizar los textos corrompidos y los falsos saberes, la gente del libro intenta responder al descrédito duraderamente ligado tanto a los libros impresos como a aquellos que los publican.

La atención dirigida a las prácticas colectivas que dan autoridad al impreso inscribe la historia de la cultura impresa en el paradigma que rigió la nueva historia de las ciencias. Esta, como se sabe, privilegia tres objetos: las negociaciones que fijan las condiciones de replicación de las experiencias, permitiendo así comparar o acumular sus resul-

34 Charles Sorel, *La Bibliothèque française* [1667], reedición, Ginebra, Slatkine Reprints, 1970.

35 Cf. el intercambio (en ocasiones agrio) entre Elizabeth Eisenstein y Adrian Johns en “AHR Forum: How Revolutionary Was the Print Revolution?”, en *American Historical Review*, vol. 107, núm. 1, febrero 2002, pp. 84-128.

36 Adrian Johns, *The Nature of the Book. Print and Knowledge in the Making*, Chicago, Chicago University Press, 1998.

tados; las convenciones que definen el crédito que se puede atribuir, o rechazar, a la certificación de los descubrimientos en función de la condición de los testigos y de su competencia para decir la verdad; las controversias que hacen que se enfrenten no solo teorías antagonistas, sino todavía más concepciones opuestas por lo que respecta a las condiciones sociales y epistemológicas que deben gobernar la producción de los enunciados sobre el mundo natural.³⁷ Este modelo de inteligibilidad da cuenta con pertinencia de las múltiples transacciones que dan, o intentan dar, autoridad a todos los textos y a todos los libros que proponen discursos inscritos en el régimen de lo verdadero y lo falso. La filosofía natural, pero también los libros de teología o los relatos de viajes, producen estas verdades que deben ser acreditadas por diferentes dispositivos, en o fuera de los textos.

Pero ¿ocurre esto para la totalidad de la producción impresa, gran parte de la cual, acaso mayoritaria, está consagrada a textos que escapan a los criterios de la veridicción? Así, por ejemplo, todas las obras de ficción (que todavía no son “literatura”) cuya recepción no está gobernada por las convenciones propias a los discursos de saber. En el caso del teatro inglés de los siglos XVI y XVII, por ejemplo, la civilidad que debe regir el respeto del “*right in copy*” del librero que hizo registrar un título en el Registro de la *Stationers’ Company* no implica en absoluto un respeto similar por la autenticidad del texto o la corrección de la impresión.³⁸ El deseo o placer de la lectura, en este caso, no parece depender ni del crédito concedido a la edición ni de la confianza atribuida a su editor.

También ocurre esto con la circulación de las comedias en la España del Siglo de Oro. En la epístola dedicatoria de *La Arcadia*, publicada en la décimo *Parte XIII* en 1620, Lope de Vega deploraba

37 Stephen Shapin y Simon Schaffer, *Leviathan and the Air-Pump. Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*, Princeton, Princeton University Press, 1985. Trad. francesa: Stephen Shapin y Simon Schaffer, *Leviathan et la pompe à air. Hobbes et Boyle entre science et politique*, París, La Découverte, 1993; Stephen Shapin, *A Social History of Truth. Civility and Science in Seventeenth-Century England*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1994. Trad. francesa: Stephen Shapin, *Une histoire sociale de la vérité. Science et mondanité dans l’Angleterre du XVII^e siècle*, París, La Découverte, 2014.

38 David Scott Kastan, *Shakespeare and the Book*, *op. cit.*, pp. 24-27.