
*EL TEXTO INFINITO
TRADICIÓN Y REESCRITURA
EN LA EDAD MEDIA
Y EL RENACIMIENTO*



SALAMANCA
2014

EL TEXTO INFINITO

PUBLICACIONES DEL SEMYR

actas

8

Director

Pedro M. Cátedra

Coordinación de publicaciones

Eva Belén Carro Carbajal

CONSEJO CIENTÍFICO

Vicente Beltrán Pepió (Università degli Studi di Roma, La Sapienza)

Mercedes Blanco (Université Paris-Sorbonne)

Fernando Bouza (Universidad Complutense)

Juan Carlos Conde (Magdalen College, University of Oxford)

Inés Fernández-Ordóñez (UAM & Real Academia Española)

Juan Gil (Real Academia Española)

Antonio Gargano (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Fernando Gómez Redondo (Universidad de Alcalá)

Víctor Infantes (Universidad Complutense)

María Luisa López-Vidriero Abelló (IHLL & Real Biblioteca)

José Antonio Pascual Rodríguez (Real Academia Española)

Jesús Rodríguez-Velasco (Columbia University)

Christoph Strosetzki (Westfälische Wilhelms-Universität, Münster)

Bernhard Teuber (Ludwig-Maximilian-Universität, Munich)

Forman también parte de oficio del Consejo Científico las personas que, en corriente mandato, integren el consejo directivo del Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (Juan Miguel Valero Moreno,

Francisco Bautista Pérez, Bertha Gutiérrez Rodilla, Elena Llamas Pombo),

así como también quienes ostenten o hayan ostentado la presidencia de la

Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas:

Alberto Montaner Frutos (Universidad de Zaragoza)

Fernando Baños Vallejo (Universidad de Oviedo)

María José Vega Ramos (Universidad Autónoma de Barcelona)

EL TEXTO INFINITO
TRADICIÓN Y REESCRITURA
EN LA EDAD MEDIA
Y EL RENACIMIENTO

edición al cuidado de Cesc Esteve
con la colaboración de Marcela Londoño, Cristina Luna & Blanca Vizán
e índice onomástico de Iveta Nakládalová



SALAMANCA
Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas
Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas
MMXIV

La publicación de este volumen se ha realizado con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (ref. FFI2011-15119E).

COMITÉ DE SELECCIÓN

José Aragiés (Universidad de Zaragoza)
Amaia Arizaleta (Université de Toulouse-Le Mirail)
Emilio Blanco (Universidad Rey Juan Carlos)
Francisco Bautista (Universidad de Salamanca)
Juan Carlos Conde (Oxford University)
Juan Miguel Valero (Universidad de Salamanca)
María José Vega (Universitat Autònoma de Barcelona)
Lara Vilà (Universitat de Girona)

© *la SEMYR* & *el SEMYR*

© *los autores*

Maquetación: Jásar proyectos editoriales

Impresión: Nueva Graficesa, S.L.

I.S.B.N.: 978-84-941708-3-6

Depósito legal: S. 383-2014

TABLA

Presentación

[17-18]

PRIMERA PARTE
PONENCIAS PLENARIAS

VICENÇ BELTRAN

*Estribillos, villancicos y glosas en la poesía tradicional: intertextualidades
entre música y literatura*

[21-63]

ROGER CHARTIER

La mano del autor. Archivos, edición y crítica literaria

[65-81]

ANTONIO GARGANO

Reescrituras garcilasianas

[83-111]

MARÍA JESÚS LACARRA

Las reescrituras de los cuentos medievales en la imprenta

[113-149]

MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ
 Muñiz a descriptio puellae: *tradición y reescritura*
 [151-189]

ROSA NAVARRO DURÁN
 Curial e Güelfa, «*mélange de gothique et de renaissance*»
 [191-225]

SEGUNDA PARTE
 COMUNICACIONES

RAFAEL ALEMANY FERRER
Las reescrituras de un franciscano islamizado: Anselm Turmeda
 [229-242]

ANA PATRÍCIA R. ALHO
Sistema hidráulico Superior na arquitectura gótica em Barcelona. Casos de Estudo
 [243-256]

ÁLVARO ALONSO
Poesía pastoril entre Encina y Garcilaso
 [257-270]

PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES
*Sobre copia y reescritura: Las diferentes versiones de la Crónica do Imperador
 Beliandro*
 [271-284]

FILIPE ALVES MOREIRA
*Tradición y reescritura: de la Crónica de Alfonso XI a la
 Crónica de Afonso IV*
 [285-297]

JOSÉ ARAGÜÉS ALDAZ

Los discípulos de Santiago: tradiciones, equívocos, fabulaciones (II)
[299-311]

CARMEN BENÍTEZ GUERRERO

La transmisión de la Crónica de Fernando IV: estado de la cuestión e hipótesis de trabajo
[313-325]

ALFONSO BOIX JOVANÍ

La aventura del toro en Peribáñez, ¿un ritual iniciático?
[327-339]

EVA BELÉN CARRO CARBAJAL

La Glosa peregrina de Luis de Aranda: tradición, intertextualidad y reescritura
[341-358]

MARÍA CASAS DEL ÁLAMO

Viola Animae: itinerario y particularidades tipográficas de una edición pinciana del siglo XVI
[359-368]

MARTÍN JOSÉ CIORDIA

Letras y humanidades en textos de Poggio Bracciolini
[369-380]

ANTONIO CONTRERAS MARTÍN

La versión catalana del Decameron (1429): algunas consideraciones sobre el jardín
[381-393]

ISABEL CORREIA

La corte, la clausura y la buena caballería: del Lancelot en prose al Palmeirim de Inglaterra
[395-407]

CECILIA A. CORTÉS ORTIZ

*El catálogo de sermones impresos novohispanos del siglo XVII de la
Biblioteca Nacional de México*

[409-424]

MARÍA DEL PILAR COUCEIRO

El paso del trasmundo en los Sonetos de Gutierre de Cetina

[425-440]

FRANCISCO CROSAS

Tradición y originalidad en la Historia de Troya de Ginés Pérez de Hita

[441-448]

MARÍA DÍEZ YÁÑEZ

*Las virtudes de la liberalidad, magnificencia y magnanimidad en la tradición
aristotélica en España a través de las traducciones al castellano del De Regimine
Principum de Egidio Romano*

[449-466]

CESC ESTEVE

*Reescriure i popularitzar la història al Renaixement. Les traduccions de Claude de
Seysel*

[467-478]

EDUARDO FERNÁNDEZ COUCEIRO

La recepción del Humanismo en Bohemia a través de los prólogos y las dedicatorias

[479-492]

NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

*La reescritura hagiográfica de motivos folclóricos: sobre el trasfondo edípico de la
leyenda de San Julian el Hospitalario en las versiones castellanas*

[493-509]

MANUEL FERREIRO

*Apostilas ao texto da cantiga Don Beeito, ome duro [B 1464, V 1074]
de Joan Airas de Santiago*

[511-527]

LEONARDO FUNES

Letras castellanas en tiempos de Fernando IV: esbozo de una historia literaria

[529-542]

LUIS GALVÁN

Ars longa, uita breuis: tiempo, retórica y política

[543-557]

FOLKE GERNERT

La textualización del saber quiromántico: la lectura de la mano en Lope de Vega

[559-575]

LUCÍA GÓMEZ FARIÑA

Atlas: la reescritura de un mito a través de los siglos

[577-590]

ALEJANDRO HIGASHI

*Pautas prosódicas de la variante editorial en la transmisión del
Cancionero de Romances*

[591-605]

JOSÉ HIGUERA

*La reescritura de la «philosophiam supernaturalem» en las ediciones lulianas de
Lefèvre d'Étaples: phantasia, ciencia y contemplación*

[607-621]

PABLO JUSTEL VICENTE

El motivo de la despedida en la épica medieval castellana

[623-637]

IOANNIS KIORIDIS

*Hermano reconoce a hermana: variantes del motivo en el romancero
y las baladas tradicionales griegas*

[639-653]

EVA LARA ALBEROLA

*¿Los delirios de una moribunda...? La conformación definitiva de la hechicera
celestinesca en el Testamento de Celestina, de Cristóbal Bravo*

[655-668]

ANA SOFIA LARANJINHA

*A matéria de Bretanha na Istoría de las bienandanças e fortunas de
Lope García de Salazar: modalidades e estratégias de reescrita*

[669-682]

MARCELA LONDOÑO

*La condena de la oración supersticiosa en el siglo XVI.
El ejemplo de San Cipriano*

[683-694]

ANA M^a MALDONADO CUNS

«Puesto ya el pie en el estribo» como excusa para López Maldonado et alii

[695-711]

CLARA MARÍAS MARTÍNEZ

*La vida cotidiana en las epístolas poéticas del Renacimiento:
tradición clásica y reescritura autobiográfica*

[713-730]

LLÚCIA MARTÍN PASCUAL

*Lecturas divergentes y correcciones de copistas en los manuscritos F y N
de las poesías de Ausiàs March*

[731-747]

NURIA MARTÍNEZ DE CASTILLA MUÑOZ
«Hacer libros no tiene fin». Los moriscos y su patrimonio manuscrito
[749-758]

MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ NAVARRO
*Reescritura anticortesana de la tradición bíblica y romancística
en Cristóbal de Castillejo*
[759-776]

MARTA MATERNI
*Reescritura y tradición sapiencial de un Speculum principis en cuaderna vía:
los castigos de Aristóteles en el Libro de Alexandre (cc. 51-84)*
[777-785]

LAURA MIER PÉREZ
Adulterio y comicidad en el teatro renacentista
[787-801]

RUTH MIGUEL FRANCO
El tratamiento de las citas en la parte gramatical del Catholicon de Juan Balbi
[803-816]

JOSÉ LUIS MONTIEL DOMÍNGUEZ
La impronta leonesa de la Crónica de veinte reyes
[817-830]

ISABEL MUGURUZA ROCA
*De alegorías y maravillas: reescritura, intertextualidad y auto-plagio
en la obra de Antonio de Torquemada*
[831-843]

SIMONA MUNARI
Vari gradi di riscrittura nei Colloqui di Erasmo
[845-858]

IVETA NAKLÁDALOVÁ

El árbol del conocimiento: la reescritura de los topoi gnoseológicos en la obra de Juan Amos Comenio

[859-872]

JOSÉ LUIS OCASAR

La atribución del Lazarillo a Arce de Otálora. Una perspectiva geneticista sobre los problemas de autoría

[873-888]

ALICIA OIFFER-BOMSEL

Fray Luis de Granada, traductor del Contemptus Mundi de Tomás de Kempis: de la noción de translatio a la reelaboración conceptual en la obra del humanista granadino

[889-903]

GEORGINA OLIVETTO

*«Si quid deterius a me perscriptum est, emendationis tuae baculo castigues».
Cartagena, Decembrio y la República de Platón*

[905-917]

MARÍA DEL PILAR PUIG-MARES

Pues de ti solo es mandar (figuras reales en autos del siglo XVI)

[919-934]

JOSÉ ANTONIO RAMOS ARTEAGA

Entradas teatrales en el contexto colonial: reinventiones sobre el modelo medieval

[935-945]

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ PORTO

De tradiciones y traiciones: Alfonso X en los libros iluminados para los reyes de Castilla (1284-1369)

[947-962]

AMARANTA SAGUAR GARCÍA

Los libros sapienciales y Celestina: el caso paradigmático de Eclesiástico
[963-975]

SARA SÁNCHEZ BELLIDO

Inversión de tópicos en un diálogo renacentista: los Coloquios
de Baltasar de Collazos
[977-989]

PAULO SILVA PEREIRA

El Libro de Job y la cultura portuguesa de la Edad Media al Renacimiento:
traducción, tradición y transgresión
[991-1006]

MARIANA SVERLIJ

La razón y el absurdo: diálogos con la antigüedad en la obra de
Leon Battista Alberti
[1007-1017]

JUAN MIGUEL VALERO MORENO

Denis de Rougemont: La invención del amor
[1019-1045]

BLANCA VIZÁN RICO

La influencia de Savonarola en la «Devota exposición del Salmo Miserere mei
Deus» de Jorge de Montemayor
[1047-1062]

Índice onomástico

[1063-1089]

PRIMERA PARTE
PONENCIAS PLENARIAS

LA MANO DEL AUTOR.
ARCHIVOS, EDICIÓN Y CRÍTICA LITERARIA

ROGER CHARTIER
Collège de France – EHESS

EN EL TEXTO QUE define el objetivo de la *Deutsches Literaturarchiv* en Marbach dice: «el objetivo de los archivos es compilar, catalogar y procesar todo tipo de documentos relacionados con la Literatura alemana moderna (desde 1750 hasta hoy)». Por ende mi pregunta: ¿por qué 1750? Los archivos literarios franceses y británicos no nos ayudan a responder a esta pregunta, dado que han elegido deliberadamente centrarse solamente en los registros de los siglos diecinueve y veinte. Tal es el caso con el *Institut Mémoires de l'édition contemporaine* (IMEC), fundado en 1988 con el objetivo de «reunir, preservar y explotar los archivos de los diferentes actores involucrados en la publicación y la creación estética». Las colecciones del IMEC, almacenadas y disponibles para consulta desde 1998 en la Abadía de Ardenne cerca de Caen, consisten principalmente en dos series de registros: 85 archivos de editoriales, entre los cuales lo más antiguos son los archivos de Hachette, Hetzel o Flammarion (todas editoriales de la segunda mitad del siglo diecinueve), y 345 archivos de autores que vivieron en el siglo veinte.

El mismo énfasis sobre los siglos diecinueve y veinte caracteriza las dos colecciones del *Records of British Publishing and Printing* y *Author's Papers* que están en la sección de Colecciones especiales de la Biblioteca de la Universidad de Reading, cuyo archivo más espectacular es la Colección Beckett con más de 600 manuscritos y mecanógrafos de autor. De acuerdo

con los casos británico y francés, la respuesta a mi pregunta inicial sería muy simple: los archivos literarios modernos recogen y preservan documentos que nunca antes habían sido tomados en cuenta por los archivos tradicionales. Ellos guardan un valioso patrimonio de documentos modernos generalmente ignorados por los archivos nacionales o regionales y que fueron preservados, en cambio, por las editoriales o los escritores.

Pero la fecha de 1750 nos sigue intrigando, ya que apunta a otra cuestión: ¿hubiera sido posible construir un archivo literario destinado a los incipientes tiempos modernos? Los registros de editoriales e impresores de los primeros tres siglos después de que Gutenberg inventara la imprenta son escasos y excepcionales, así como los manuscritos de autores. Esta ausencia ha obsesionado a la *critique génétique* o crítica genética, dedicada a trazar el proceso creativo que lleva al texto impreso, así como a estudiar múltiples estados de una obra como esbozos, borradores, notas, series de borradores y pruebas corregidas. Tal acercamiento crítico presupone que los rastros de las diferentes etapas del proceso creativo se han conservado (generalmente, por el autor mismo). Podemos evocar el deseo que Flaubert expresó en una carta a Louise Colet, fechada el tres de abril de 1852: «Pourvu que mes manuscrits durent autant que moi, c'est tout ce que je veux. Je les ferais enterrer avec moi, comme un sauvage fait de son cheval» [«Esperemos que mis manuscritos perduren tanto como yo, es todo lo que deseo. Haré que los entierren conmigo, como un salvaje lo hace con su caballo»]¹. ¿Acaso la crítica genética solo es posible para los siglos diecinueve o veinte, cuando autores como Flaubert, Zola o Proust dejaron los rastros que permiten a los críticos ir «del autor al escritor, de lo que ha sido escrito a la escritura, de la estructura al proceso, del trabajo a su génesis», como escribió Pierre-Marc de Biasi para definir el programa de la disciplina?².

Tal pregunta condujo a la búsqueda de los manuscritos de autores previos al siglo diecinueve, ya que los hallazgos de escritores franceses del siglo dieciocho no son tan raros. Se han hallado borradores autógrafos con enmendaduras, alteraciones, anotaciones y borrones de *Nouvelle Héloïse* de Rousseau, *La Religieuse* de Diderot, *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos y *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre (dejando

1. Citado por Neefs (2001: 68).

2. Biasi (2000).

de lado el rollo de doce metros de *Cent vingt journées de Sodome* de Sade). También sobrevive el manuscrito autógrafo de *Dialogues ou Rousseau juge de Jean Jacques*, el cual Rousseau quería dejar en el coro de Notre-Dame inmediatamente después de haber terminado la obra, pero que al final decidió dar a Condillac porque las puertas de la catedral estaban cerradas. Rousseau hizo otras tres copias de los *Dialogues* que fueron publicadas solamente en 1782. Entonces, existen manuscritos autógrafos franceses, pero todos los ejemplos mencionados son posteriores a 1750, al igual que las copias hechas por copistas profesionales, corregidas por el autor –tales como *Candide* de Voltaire, o los trabajos de Diderot copiados por su escribano Girbal.

Los manuscritos de autor previos a la mitad del siglo dieciocho no se hallan con frecuencia, sino que sólo se preservaron por razones excepcionales. Brantôme, que falleció en 1614, dejó a sus herederos los siete volúmenes de su *Livre des dames*, pidiéndoles que lo publicaran; esto no se llevó a cabo antes de 1665³. Los Messieurs de Port-Royal reunieron y transcribieron los fragmentos de la apología del cristianismo de Pascal para la edición de sus *Pensées* en 1669-1670. Hasta el día de hoy sigue sin resolverse la pregunta sobre la relación entre las dos copias transcritas de los manuscritos de Pascal (BNF Ms. Fr. 9203 y Fr. 12449), la edición llamada «de Port-Royal» de las *Pensées* y los textos autógrafos que Pascal escribió en grandes pliegos de papel que él mismo cortó, poniendo los fragmentos en diferentes atados, en los que sujetó cada hoja con hilo que cosió a través de pequeños agujeros. Desafortunadamente, durante el siglo dieciocho, estos fragmentos fueron nuevamente colocados y pegados en los folios de un cuaderno (BNF Ms. Fr. 9202), lo cual hace difícil considerarlos el manuscrito «original» de las *Pensées*⁴. Un último ejemplo es el de Montaigne: sus únicos manuscritos son las anotaciones que dejó en algunos de los libros que leía (ahora ubicados en la *Bibliothèque municipale de Bordeaux*, la *Bibliothèque nationale de France* y la biblioteca de Trinity College en Cambridge) y las correcciones y adiciones que escribió en su copia de la edición de lujo *in-quarto* de 1588 de los *Essais* (la cual hoy se conoce como

3. *Brouillons d'écrivains* (2001: 18).

4. Sacquin (2001: 22-23).

«exemplaire de Bordeaux») en la que los grandes márgenes le permitieron hacer importantes adiciones, así como adiciones a las adiciones⁵.

Sin embargo, hay algunas excepciones a la escasez de manuscritos autógrafos anteriores a 1750. La primera se encuentra en el drama, tanto en España como en Inglaterra. Aun sobreviven manuscritos autógrafos para comedias de Calderón, Tirso de Molina y Lope de Vega. Dos obras de Lope dentro de las 46 comedias autógrafas residen en la colección de la Biblioteca de la University of Pennsylvania: *Los Benavides*, firmada por el autor el 15 de junio de 1600, y *Carlos V en Francia*, firmada el 20 de noviembre de 1604 por Carlos V⁶. Para Lope de Vega, la primera condición de una comedia era que el espectáculo tuviera una longitud aceptable, la cual determinaba el número de pliegos que el dramaturgo tenía que escribir. De acuerdo con su *Nuevo arte de hacer comedias deste tiempo* de 1609, cada acto debe abarcar cuatro pliegos, y dado que una comedia está compuesta de tres actos, su manuscrito no podía exceder los doce pliegos. El término «pliego» debe entenderse como una hoja de papel doblada dos veces, lo que resulta en cuatro hojas por cada pliego, dieciséis para un acto y cuarenta y ocho para la obra entera. El manuscrito autógrafo para *Carlos V en Francia* se ajusta casi exactamente a esa medida: el texto contiene cincuenta hojas⁷.

En Inglaterra también sobrevivieron algunos manuscritos de autor. Un ejemplo excepcional es *The Booke of Sir Thomas More*, un manuscrito dramático sin fecha escrito a seis manos (British Library, Ms Harleian 7368). La obra original parece haber sido escrita por Anthony Munday, probablemente entre 1592 y 1595, cuya escritura se identificó comparándola con la de los dos manuscritos autógrafos de sus obras *John a Kent* y *John a Cumber* (ambas están en la Huntington Library). Parece que Henry Chettle y Thomas Dekker colaboraron con la obra original. A inicios del siglo diecisiete, Thomas Heywood revisó el manuscrito y añadió escenas; se especula que Shakespeare también hizo lo suyo, pues su trabajo correspondería a la mano D del manuscrito según las evidencias paleográficas, ortográficas y estilísticas. Si este es realmente el caso (como se cree actualmente, a pesar de los débiles resultados que arrojan las comparaciones

5. Hoffmann (1998: 97-107).

6. Arellano (1995: 36).

7. Lope de Vega (1962).

paleográficas entre la mano de los dos pasajes atribuidos a Shakespeare y sus escasas y cambiantes firmas), los 139 líneas añadidas en la tercera escena del segundo acto y las veinte líneas del monólogo de More que abre el tercer acto serían los únicos manuscritos literarios sobrevivientes de Shakespeare⁸. *The Booke of Sir Thomas More* no es el único manuscrito autógrafa dramático del periodo Isabelino o Jacobino que perdura; entre otros ejemplos podemos mencionar uno de los seis manuscritos de *A Game at Chess*, escritos en su totalidad o parcialmente por la mano de Middleton⁹.

En el *Trecento* italiano se encuentran también manuscritos autógrafos literarios anteriores a la mitad del siglo dieciocho. Los manuscritos de Petrarca son numerosos y conservan rastros de su proceso creativo poético¹⁰. Los más espectaculares de estos manuscritos, según el estudio de Armando Petrucci, son el borrador en formato de códice de los *Rerum vulgarium fragmenta* (Vat. Lat. 3196) y el denominado «*Canzionere originale*» (Vat. lat. 3195)¹¹. El primer manuscrito contiene nueve folios y dos hojas sueltas del archivo de Petrarca. Contiene esbozos, primeros borradores, correcciones, adiciones y tachaduras, pero no sólo eso: en los márgenes hay referencias cronológicas precisas sobre las etapas sucesivas de los borradores de los varios textos. El segundo manuscrito es un «libro de autor» en el que Giovanni Malpaghini, escriba y discípulo de Petrarca, copió los comienzos de la primera y segunda parte de la colección. Petrarca continuaría elaborándolo, con la paciencia requerida para un trabajo de copiar, agregar, corregir y reordenar, desde 1368 hasta 1373. Este manuscrito ilustra los intentos de Petrarca de reformar el sistema de la producción de libros, a fin de garantizar el control del autor sobre su obra, protegiéndola del copiado deficiente de los amanuenses profesionales. Entonces, mediante la reproducción de los manuscritos autógrafos se puede establecer una relación más directa y auténtica entre el autor y sus lectores ya que, como indica Petrucci, «una textualidad perfecta, una

8. *The Book of Sir Thomas More* (1911).

9. «A Game at Chess : General Textual Introduction», *Thomas Middleton and Early Modern Textual Culture* (2007: 712-873).

10. Una lista provisional de documentos autógrafos de Petrarca puede consultarse en Petrucci (1967).

11. Petrucci (1995: 145-168).

emanación directa del autor, validada mediante su escritura autógrafa, era (y será por siempre) una garantía de legibilidad absoluta para el lector»¹².

El códice que contiene los borradores de las *Rime* de Petrarca pertenece a un ámbito completamente diferente y muestra cómo los poetas de lengua vernácula dependían de las prácticas notariales de su tiempo. Las minutas notariales y los manuscritos poéticos autógrafos tenían algunas prácticas en común: los bocetos escritos en caligrafía cursiva con suma rapidez en hojas de papel, notas en los márgenes que atestiguan las diversas fases de la elaboración del texto, o el tachado con grandes trazos oblicuos de los fragmentos del texto transcritos en otra parte. Hacer notar esto debe servirnos para recordar que muchos poetas fueron miembros de familias de notarios, como el caso de Petrarca, cuyo padre y cuyo abuelo fueron notarios. Francesco da Barberino no era solo descendiente de notarios, sino que él mismo lo fue; su manuscrito en verso vernáculo de *Documenti d'amore* es parcialmente autógrafo y muestra las mismas características que el códice de Petrarca (Vat. Barb. Lat. 4076).

La cercanía entre la escritura notarial y los borradores de poesía del *Trecento* italiano indica que muchos manuscritos autógrafos del periodo moderno temprano no pueden considerarse equivalentes a los bocetos y borradores literarios de autores del siglo diecinueve. Frecuentemente, los autores fueron los amanuenses de sus textos y elaboraban con su propia mano las copias que ofrecían a sus patrocinadores. En consecuencia, sus manuscritos deben ubicarse dentro del corpus de las copias hechas por copistas que constituyen la mayoría de los manuscritos literarios de los siglos dieciséis y diecisiete. Este es el caso, por ejemplo, de las obras de Middleton: cinco de las seis copias de *A Game at Chess* y los manuscritos de *The Witch*, *Hengist*, *King of Kent* o *The Lady's Tragedy* son copias hechas por amanuenses, y cinco de ellas fueron elaboradas por la misma persona, Ralph Crane, a quien también empleaba la compañía de Shakespeare. También es el caso de los manuscritos dramáticos almacenados en la Biblioteca del palacio en Madrid; entre ellos, hay ochenta obras anteriores a 1600 que eran parte de la colección del Conde de Gondomar en su biblioteca en Valladolid¹³.

12. Petrucci (1984: 516-517).

13. Arata (1989).

La cercanía entre las copias amanuenses y los manuscritos autógrafos se demuestra con la coexistencia de la mano del autor y la del copista en el mismo manuscrito (como el caso de la Mano C en *The Booke of Sir Thomas More*, que es la mano de un copista), así como con la confusión que Ben Jonson denunció en la epístola dedicatoria que abre la edición de *Volpone* en 1607, en la cual estigmatiza a los poetas corrompidos y a los amanuenses deshonestos. Para él «los escritores de estos días» ya no son «los intérpretes y árbitros de la naturaleza, los profesores tanto de asuntos divinos como humanos, maestros de los modales», porque «no solo sus modales, sino su naturaleza, se han invertido; nada queda en ellos de la dignidad del poeta salvo el título mancillado, *el cual todo amanuense usurpa*»¹⁴. En este sentido, los manuscritos autógrafos dramáticos deben reubicarse como parte de las múltiples producciones escritas de los amanuenses profesionales que transformaban los «foul papers» [«sucios papeles»] en «fair copies» [«copias en limpio»], establecían elegantes ejemplares ofrecidos a los patrocinadores y presentaban a los lectores las publicaciones manuscritas¹⁵.

El papel decisivo de los escribas en el proceso de publicación es una de las razones de la pérdida de los manuscritos de autor en los tempranos tiempos modernos. En la Castilla del Siglo de Oro, los manuscritos que se enviaban al Consejo Real para recibir la licencia y privilegio nunca eran copias autógrafas, sino «copias en limpio», escritas por amanuenses profesionales y, frecuentemente, corregidas por los autores que deseaban hacer algunos cambios, anotar adiciones en los márgenes, tachar algunas líneas, o incluso añadir hojas sueltas al manuscrito. Una vez aprobado y corregido por los censores, el manuscrito se entregaba a la editorial y, posteriormente, al impresor. A esta copia para la impresión se le llamaba «original» y sometía el texto a una primera etapa de transformaciones, tanto en ortografía como en puntuación. Mientras que los manuscritos de autor eran sumamente irregulares en su ortografía, por ejemplo sus cartas o informes, los «originales» (que en realidad no lo eran en absoluto) tenían que darle al texto una mejor legibilidad, pensando en los censores y los tipógrafos.

14. Jonson (1966: 42).

15. Love (2007).

Una vez que la copia en limpio llegaba al taller de impresión, los correctores la preparaban: añadían acentos, mayúsculas, puntuación y las marcas empleadas para indicar en el manuscrito la distribución entre las páginas del libro, lo que posibilitaba componer el texto sin seguir su orden. Ya preparada y corregida, la copia se pasaba a composición e impresión. Después de todas las intervenciones en el texto que realizaban el copista, el censor, el editor de copia y el tipógrafo, el manuscrito autógrafo perdía toda importancia. Después de imprimir el texto, la copia del impresor compartía el mismo destino y por lo general se destruía. Es por esto que sólo un limitado número de copias usadas en las imprentas ha sobrevivido¹⁶, con la excepción de España; la Biblioteca Nacional de Madrid conserva varios cientos de «originales» que datan desde la mitad del siglo dieciséis hasta el final del siglo dieciocho, sin duda porque en Castilla un secretario del Consejo Real tenía que averiguar la conformidad entre el texto impreso en el libro y el manuscrito que había recibido licencia y privilegio¹⁷.

Entonces ¿por qué se guardaron y preservaron los manuscritos autógrafos a partir de mediados del siglo dieciocho? Este hecho pone en evidencia que la constitución de archivos literarios no puede separarse de la constitución de las categorías filosóficas, estéticas y jurídicas que definieron un nuevo régimen para la composición, publicación y apropiación de textos. Los procesos judiciales entablados en Inglaterra a partir del Estatuto de la Reina Ana en 1710 originaron la asociación entre las nociones de singularidad de la escritura, originalidad de la obra y propiedad literaria. La defensa de los derechos tradicionales de los impresores y libreros londinenses (los cuales habían sufrido un retroceso con la legislación de 1710 que limitaba la duración del *copyright* a catorce años) asumía que la propiedad del manuscrito implicaba un derecho patrimonial perpetuo, una vez que el editor lo adquiría del autor, y por ende el autor poseía un derecho imprescriptible pero transmisible sobre su composición. El objeto de este derecho primario era la obra como creación de su autor en su existencia inmaterial, «invisible e intangible» en las palabras de William Enfield en 1774¹⁸.

16. Cf. el censo de copias de impresores en Moore (1998) y Trovato (1998).

17. Escapa *et al.* (2000), Garza Merino (2000), Rico (2006: 55-93).

18. Enfield (1774).

Definida por la identidad fundamental y perpetua que le da la mente o mano de su autor, la obra trascendía cualquier posible realización material. De acuerdo con Blackstone, otro defensor de la causa de los libreros editores londinenses: «la identidad de una composición literaria consiste plenamente en el sentimiento y el lenguaje; la misma concepción, envestida de las mismas palabras, debe ser por fuerza la misma composición; y cualquiera que sea el método usado para transferir esa composición al oído o al ojo de otro, por recitación, por escritura o por impresión, en cualquier cantidad de copias y en cualquier periodo de tiempo, siempre será el mismo trabajo del autor el que será transmitido; y nadie más puede tener derecho a transferirlo sin su consentimiento, ya sea otorgado tácita o expresamente»¹⁹.

Para Diderot, cada obra es la legítima propiedad de su autor, ya que la obra literaria es la expresión singular e irreductible de los pensamientos y sentimientos del autor. Según lo manifestó en su *Mémoire sur le commerce de la librairie*: «¿Qué propiedad puede poseer un hombre, si el producto de su mente —el fruto único de su educación, sus estudios, sus vigiliás, su tiempo, sus investigaciones, sus observaciones; si sus mejores horas, los momentos más bellos de su vida; si sus propios pensamientos, los sentimientos de su corazón, la parte más preciosa de sí mismo, aquélla que no perece y que lo hace inmortal— no le pertenece?»²⁰.

Después de Diderot, Fichte, en el transcurso de un debate sobre la reimpresión de libros en Alemania (donde la piratería estaba muy difundida debido a la fragmentación del Imperio en muchos estados pequeños cuyos privilegios se confinaban al estrecho territorio de su soberanía), repitió este reclamo de un nuevo modo. A la dicotomía clásica entre las dos naturalezas de un libro, corpórea y espiritual, él añadió otra, entre las ideas expresadas por un libro y la forma que se le da a esas ideas mediante la escritura. Las ideas son universales por naturaleza, propósito y uso: por ende no se puede justificar ninguna apropiación personal de las ideas. La apropiación sólo es legítima porque «cada persona tiene su propio conjunto de ideas, su propia forma particular de forjar conceptos y relacionarlos entre ellos. Dado que las puras ideas son imágenes

19. William Blackstone, *Commentaries on the Laws of England* (Oxford, 1765-1769), citado en Rose (1993: 89-90).

20. Diderot (1976: 509-510).

perceptibles no pueden concebirse, mucho menos presentarse, ante otros, cada escritor debe darle cierta forma a sus pensamientos, y no puede darle ninguna otra forma más que la suya, puesto que no tiene otra». En consecuencia «nadie puede apropiarse de los pensamientos de otro sin cambiar su forma. Luego, la forma seguirá siendo por siempre su exclusiva propiedad»²¹. La forma textual, siempre irreductiblemente singular, era la única pero poderosa justificación para la apropiación individual de las ideas comunes transmitidas a otros mediante objetos impresos. Entonces, paradójicamente, para que los textos pudieran ser sujetos de leyes que justificaban la propiedad sobre los objetos materiales, era necesario divorciarlos conceptualmente de toda corporeidad material en particular y localizarlos en la mente del autor.

El manuscrito autógrafo se volvió el testimonio visible del genio singular e inmaterial del escritor. Este no era el caso en los siglos dieciséis o diecisiete, cuando la firma podía delegarse a alguien tanto en los registros parroquiales o en un testamento, y cuando incluso las firmas autógrafas podían diferir mucho una de otra; por ejemplo, las seis firmas autenticadas de Shakespeare. Entonces, el texto impreso podía considerarse una ficción de la mano. Al dirigirse a «la gran variedad de lectores», los dos editores del Primer Folio de Shakespeare, John Heminges y Henry Condell, clamaron que su edición de los «escritos» daba a leer, de hecho, la escritura misma de Shakespeare: «Su mente y su mano eran una. Y lo que pensaba, lo expresó con tanta facilidad, que de él hemos recibido apenas algún borrón en sus textos»²².

En el siglo dieciocho, tal afirmación no era suficiente, y la mano del autor se volvió garantía de la autenticidad del trabajo. Por ello, falsificar manuscritos autógrafos se volvió un arte en ese tiempo. En febrero de 1795, William Henry Ireland exhibió en la casa de su padre varios manuscritos de Shakespeare recién descubiertos: los manuscritos autógrafos de *Rey Lear* y dos obras desconocidas, *Henry II* y *Vortigen and Rowena* (la cual se llevó a escena una vez, en el Teatro Drury Lane el 2 de abril de este mismo año 1795); la correspondencia que habían intercambiado el poeta y su mecenas, Southampton; el texto sumamente protestante de

21. Johann Gottlieb Fichte, *Beweis der Unrechtmässigkeit der Büchernadrucks. Ein Räsonnement und eine Parabel*, 1791. Este texto se comenta en Woodmansee (1994: 51-53).

22. Shakespeare, *Comedies, Histories, & Tragedies*, 1623, A3 recto.

su *Profession of faith*, así como una carta dirigida a él escrita por la Reina Isabel. Cuando se publicaron los documentos en diciembre de 1795 con el título de *Authentic Account of the Shakespearan MSS*, Edward Malone fue el primero en exhibir la falsificación de Ireland, comparando la escritura de los documentos falsificados y los auténticos. Su meticuloso trabajo fue publicado con el significativo título de *An Inquiry into the Authenticity of Certain Miscellanies Papers and Legal Instruments. Published Dec. 2 MDCCXCV, and Attributed to Shakespeare, Queen Elizabeth, and Henry, Earl of Southampton: Illustrated by Fac-similes of the Genuine Hand-writing of that Nobleman, and of Her Majesty; A New Fac-simile of the Handwriting of Shakespeare, Never before Exhibited; and Other Authentick Documents*, Londres 1795²³.

El fetiche por la mano del autor provocó en el siglo veinte la fabricación de algunos autores de supuestos manuscritos autógrafos que son, en realidad, copias en limpio de textos preexistentes. Este es el caso, por ejemplo, del famoso manuscrito «original» de *Ulises*, que está en el museo y biblioteca de Rosenbach, en Filadelfia. Éste fue elaborado por Joyce, como una copia en limpio de un borrador previo (los cuales generalmente escribía en sus cuadernos) con el fin de dejar un texto legible que un mecanógrafo pudiera leer. Pero también Joyce lo pensó como algo valioso que podía venderse a un coleccionista y cuyo valor residía en que era el manuscrito mismo del autor. John Quinn, un abogado y patrocinador de las artes de Nueva York, la compró de Joyce en 1919, y luego la vendió junto con su colección en 1923, en una subasta en la que la adquirió el Dr. Rosenbach, quien era un erudito y un librero de libros antiguos. Vicki Mahaffey escribió que el manuscrito Rosenbach del *Ulises* es, a la vez, «un manuscrito de presentación y un manuscrito de trabajo, una reliquia y una mercancía»²⁴.

La fuerte relación entre los manuscritos autógrafos y la autenticidad de la obra se interiorizó aun más en escritores que se convirtieron en sus propios archivistas y, antes de Hugo o Flaubert, constituyeron sus propios archivos literarios. Éste es el caso de Rousseau con *La Nouvelle Héloïse*, de la que conservó un borrador, cuatro copias autógrafas, pruebas corregidas y copias impresas anotadas de tres diferentes ediciones, lo que en

23. Schenbaum (1970: 193-223), De Grazia (1991: 107-109).

24. Mahaffey (2002: 8-10).

conjunto constituye un «dossier genético» de varios millares de páginas²⁵. También es el caso de Goethe; en una carta que le dirigió al Canciller Müller hacia el final de su vida, Goethe le indicó «Mis manuscritos, mis cartas y mis colecciones merecen la mayor atención. [...] No será pronto que se descubra otra colección tan vasta y diversa de un solo individuo [...] Por esta razón deseo asegurarme de su conservación»²⁶. Para ambos autores, fue el proyecto de una edición completa o general de sus obras, y quizá en mayor grado todavía, una intensa relación autobiográfica con la escritura lo que los llevó a conformar meticulosamente «los archivos del poeta y del autor», en los términos de Goethe.

Foucault, en su famosa conferencia de 1968 *What is an Author?* («¿Qué es un autor?»), afirmó que, lejos de ser algo relevante para todos los textos o géneros en todos los tiempos, la asignación de un trabajo a un nombre propio no es algo ni universal ni constante: «El autor-función es característico del modo de existencia, circulación y funcionamiento de ciertos discursos dentro de una sociedad». Para él, la asignación de un nombre propio a un discurso era el resultado de «operaciones específicas y complejas» que ponían la unidad y coherencia de una obra (o de un conjunto de obras) en relación con la identidad de un sujeto construido. Esta operación depende de un doble proceso de selección y exclusión. Primero, los discursos asignables al autor-función —la «obra»— deben separarse de los «millones de rastros que deja alguien después de su muerte». Segundo, los elementos pertinentes a la definición de la postura del autor deben seleccionarse de entre los innumerables eventos que constituyen la vida de cualquier individuo²⁷. ¿Qué es lo que se transforma en estas dos operaciones cuando existen archivos literarios y cuando no?

La abundante presencia de archivos literarios hace más compleja la delimitación de la obra en sí misma y la separación entre textos literarios reconocidos como tales y los «millones de rastros [escritos] que deja un individuo». Para Foucault «el problema es tanto teórico como técnico. Si nos encargamos de la publicación de la obra de Nietzsche, por ejemplo, ¿dónde debemos detenernos? Seguramente todo debe ser publicado, pero ¿qué comprende ese todo? Todo lo que Nietzsche mismo publicó,

25. Ferrand (2000).

26. Hahn (1961: 11), citado por Hurlebusch (2000).

27. Foucault (1984).

ciertamente. ¿Y qué hay de los borradores para sus obras? Obviamente. ¿Los planes para sus aforismos? Sí. ¿Los pasajes borrados y las notas en la parte inferior de las páginas? Sí. ¿Y qué si, dentro de un cuaderno lleno de aforismos, uno se encuentra una referencia, la anotación sobre una reunión o una dirección, o una lista de la ropa por lavar: es esto una obra suya, o no? ¿Por qué no? Y así sucesivamente, ad infinitum»²⁸. Debemos ahora invertir la pregunta de Foucault sobre la infinita «proliferación» de los escritos de Nietzsche para subrayar la posible o necesaria «rarificación» (usando el vocabulario de Foucault en *L'ordre du discours*) que conduce a retirar algunos textos de su obra. Tal como Mazzino Montinari lo demostró convincentemente, el libro más canónico de Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, nunca fue escrito por él, sino que debe considerarse una «falsificación» elaborada por Elisabeth Förster-Nietzsche. Ella seleccionó, reunió y ordenó en forma de libro los varios fragmentos (notas, esbozos, reflexiones) que su hermano había dejado, aunque él mismo no tenía la intención de reunirlos en un libro²⁹. Entonces ¿*La voluntad de poder* existe como una obra, y debe incluirse entre los trabajos de Nietzsche, o no?

Veamos otro ejemplo de las manipulaciones textuales posibles gracias a la existencia de archivos literarios de autor. En varias ocasiones, Borges mismo designó los límites de su «obra»³⁰. Excluyó de sus *Obras completas*, publicadas por Emecé en 1974, tres libros que había publicado entre 1925 y 1928: *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*; y prohibió cualquier reimpresión de estas tres obras, las cuales no fueron editadas hasta 1993 y 1994 por su viuda, María Kodama, siete años después de la muerte de Borges, y no sin causar polémica. Borges seleccionó con su editor, en este caso Jean-Pierre Bernés, responsable de sus *Œuvres complètes* traducidas al francés en la Bibliothèque de la Pléiade, todos los textos que consideraba parte de su «œuvre», no solo libros y antologías, sino también reseñas de libros y películas, prólogos, artículos, crónicas y las primeras versiones impresas de muchos de sus poemas y ficciones, conservados por él mismo o por coleccionistas.

Los archivos literarios modernos también han influido en las prácticas editoriales dedicadas a obras impresas en los siglos dieciséis y diecisiete. Por

28. Foucault (1984: 103-104).

29. Montinari (1998).

30. Louis (1997).

un lado, han inspirado la búsqueda para identificar el tipo de manuscrito usado para la publicación de los textos impresos. Quizá paradójicamente, la bibliografía material y analítica investiga rigurosamente los diferentes estados (ediciones y ejemplares) en los que una obra dada apareció con el objetivo de establecer la copia ideal del texto, purgadas las alteraciones que el proceso de publicación implicó, y editar el texto tal como fue escrito, dictado o imaginado por su autor. De esto, ha derivado en una disciplina dedicada casi exclusivamente a la comparación de textos impresos, una obsesión por los manuscritos perdidos y una distinción radical entre la «esencia» de una obra y los «accidentes» que la distorsionaron o corrompieron.

Por otro lado, la consecuencia más importante de la existencia de archivos literarios y la configuración conceptual que los hizo posibles o necesarios a partir de mediados del siglo dieciocho es la relación que se estableció entre la obra del autor y la vida del escritor, entre «Borges y yo» para citar una famosa ficción del autor argentino. Desde ese entonces, ya no se concibe a las composiciones literarias como basadas en historias reutilizadas, lugares comunes compartidos, o colaboraciones contratadas por patrocinadores o empresarios teatrales; sino como creaciones originales que expresaban los sentimientos más íntimos y las experiencias más singulares y decisivas. La primera consecuencia fue el deseo de editar las obras conforme a la cronología de la vida del autor; la segunda fue la escritura de biografías literarias. Para el caso de Shakespeare, Edmund Malone fue el primero en asociar las dos tareas. Para su *Life of Shakespeare* (impresa solamente en 1821) se basó en «documentos originales y auténticos», y rompió con las compilaciones de anécdotas impresas por Nicholas Rowe en su edición de 1709, y estableció la primera (supuesta) cronología de las obras de Shakespeare. Para Malone, las obras debían publicarse en el orden en que Shakespeare las había escrito y no según la distribución tradicional del *Folio* de 1623 en Comedias, Historias y Tragedias. Así lo hizo Boswell (excepto por las Historias) en su reedición de 1821 de la edición de Malone de 1790.

Pero la tarea no era fácil debido a la total carencia de documentos autógrafos o autobiográficos de Shakespeare, y por haber muy pocos datos sobre su vida. Para compensar la escasez de información, Malone inauguró el mecanismo fundamental de toda biografía literaria: para ubicar las obras dentro de la vida, era necesario encontrar la vida dentro de las

obras. Como escribió Margreta De Grazia: «La vida dio paso a la obra, la cual pasó de nuevo a la vida, todo en un solo continuum temporal. En lugar de documentos de archivo, las obras estaban en posición de servir como las fuentes primarias de información sobre la vida de Shakespeare durante sus años en Londres. El dispositivo en sí sugería que solo mediante el escrutinio exhaustivo de las obras, como si fueran documentos de archivo, podría conocerse la vida de Shakespeare en su totalidad, de principio a fin»³¹. Después de Malone, ninguna biografía de Shakespeare pudo evitar las trampas de la imposición retrospectiva y anacrónica de un paradigma interpretativo que sólo se hizo posible mediante la existencia de ricos archivos literarios, así como por la nueva comprensión y lectura de las composiciones literarias. Citando a Margreta de Grazia, existe una «incompatibilidad radical» entre la estética romántica o pre-romántica de la obra escrita, como dijo Diderot, por el corazón de su autor, y el régimen precedente de producción textual, que no consideraba que la «literatura» (un concepto que ni siquiera existía) debiera asignarse a una individualidad singular. Es esta incompatibilidad la que explica por qué los *Deutsches Literaturarchiv* hicieron bien al iniciar su búsqueda de materiales escritos sobre los autores o sobre ellos mismos a partir de 1750.

31. De Grazia (1991: 142).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Arata, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca del Palacio*, Pisa, Giardini, 1989.
- Arellano, Ignacio, «La edición de textos teatrales del Siglo de Oro (s. XVII). Notas sueltas sobre el estado de la cuestión (1980-1990)», *La Comedia*, Jean Canavaggio ed., Madrid, Colección de la Casa de Velázquez, 1995, 13-50.
- Biasi, Pierre-Marc de, *La Génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000.
- Brouillons d'écrivains*, Marie-Odile Germain y Danièle Thibault eds., Paris, Bibliothèque Nationale, 2001.
- De Grazia, Margreta, *Shakespeare Verbatim. The Reproduction of Authenticity and the 1790 Apparatus*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- Diderot, *Lettre sur le commerce de la librairie, Oeuvres complètes*, vol. 8, *Encyclopédie IV (Lettres M-Z)*, John Lough y Jacques Proust eds., Paris, Hermann, 1976, 465-567.
- Enfield, William, *Observations on Literary Property*, Londres, 1774.
- Escapa, Pablo Andrés *et al.*, «El original de imprenta», *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Francisco Rico ed., Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, 29-64.
- Ferrand, Nathalie, «J.-J. Rousseau, du copiste à l'écrivain. Les manuscrits de la *Nouvelle Héloïse* conservés à la Bibliothèque de l'Assemblée Nationale», *Écrire aux XVIII^e et XVIII^e siècles. Genèse de textes littéraires et philosophiques*, Jean-Louis Lebrave y Almuth Grésillon eds., Paris, CNRS Editions, 2000, 191-212.
- Foucault, Michel, «What Is an Author?», *The Foucault Reader*, Paul Rabinow ed., New York, Pantheon Books, 1984, 101-120.
- Garza Merino, Sonia, «La cuenta del original», *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Francisco Rico ed., Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, 65-95.
- Hahn, Karl-Heinz, *Goethe-und-Schiller-Archiv. Bestandsverzeichnis*, Weimar, 1961.
- Hoffmann, George, *Montaigne's Career*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- Hurlebusch, Klaus, «Rarement vit-on tant de renouveau. Klopstock et ses contemporains: Tenants d'une 'esthétique du génie' et précurseurs de la littérature moderne», *Écrire aux XVII^e et XVIII^e siècles, Genèse de textes littéraires et philosophiques*, Jean-Louis Lebrave y Almuth Grésillon eds., Paris, CNRS Editions, 2000, 169-189.
- Jonson, Ben, *Volpone*, Ben Jonson, *Three Comedies*, London, Penguin Books, 1966.
- Lope de Vega, *Carlos V en Francia*, Arnold G. Reichenberger ed., Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1962.
- Louis, Annick, *José Luis Borges: œuvre et manœuvres*, Paris, L'Harmattan, 1997.

- Love, Harold, «Thomas Middleton: Oral Culture and the Manuscript Economy», *Thomas Middleton and Early Modern Textual Culture. A Companion to The Collected Works*, Gary Taylor y John Lavagnino eds., Oxford, Clarendon Press, 2007, 98-109.
- Mahaffey, Vicki, «Introduction», *Ulysses in Hand. The Rosenbach Manuscript*, Philadelphia, The Rosenbach Museum and Library, 2002, 8-10.
- Montinari, Mazzino, *La Volonté de puissance n'existe pas?*, Texte établi et postfacé par Paolo d'Iorio, Paris, L'Éclat, 1998.
- Moore, J. K., *Primary Materials Relating to Copy and Print in English Books of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Neefs, Jacques, «Gustave Flaubert. Les aventures de l'homme-plume», *Brouillons d'écrivains*, Marie-Odile Germain y Danièle Thibault eds., Paris, Bibliothèque Nationale, 2001, 68-75.
- Petrucchi, Armando, *La scrittura de Francesco Petrarca*, Città del Vaticano, Studi e testi, 248, 1967.
- Petrucchi, Armando, «Il libro manoscritto», *Letteratura italiana*, Alberto Asor Rosa ed., Torino, Einaudi, 1984, Vol. 2, 499-526.
- Petrucchi, Armando, «Minute, Autograph, Author's Book», Armando Petrucchi, *Writers and Readers in Medieval Italy. Studies in the History of Written Culture*, Charles M. Radding ed., New Haven and London, Yale University Press, 1995, 145-168.
- Rico, Francisco, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Ediciones Destino, 2006.
- Rose, Mark, *Authors and Owners: The Invention of Copyright*, Cambridge, Mass., y London, Harvard University Press, 1993.
- Sacquin, Michèle, «Les Pensées de Pascal: des manuscrits en quête d'une œuvre», *Brouillons d'écrivains*, Marie-Odile Germain y Danièle Thibault eds., Paris, Bibliothèque Nationale, 2001, páginas.
- Schenbaum, S., *Shakespeare's Lives*, Oxford y New York, Oxford University Press, 1970.
- Shakespeare, William, *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies. Published according the True Originall Copies*, Londres, 1623.
- The Book of Sir Thomas More*, W.W. Greg ed., Oxford, Oxford University Press, 1911.
- Thomas Middleton and Early Modern Textual Culture. A Companion to The Collected Works*, Gary Taylor y John Lavagnino eds., Oxford, Clarendon Press, 2007.
- Trovato, Paolo, *L'ordine dei tipografi. Letteri, stampatori, correttori tra Quattro e Cinquecento*, Roma, 1998.
- Woodmansee, Martha, *The Author, Art, and the Market. Rereading the History of Aesthetics*, New York, Columbia University Press, 1994.

