

---

## Quijotes del siglo XX: El repudio de la crítica textual\*

FRANCISCO RICO

---



lo largo del Novecientos, la ortodoxia del cervantismo ha predicado que una edición del *Quijote* debe olvidar la existencia de todas las demás y cualquier otro subsidio textual o factual, y atender única y exclusivamente a las *principes* de la Primera y la Segunda parte. La otra cara del dog-

---

\* Las páginas que siguen fueron el núcleo de una intervención, en italiano, en la mesa redonda “Le nuove edizioni del *Don Chisciotte* quattro secoli dopo la prima pubblicazione” organizada por la Accademia dei Lincei en noviembre del 2005. Las ediciones del *Quijote* tomadas en cuenta son especialmente las de Fitzmaurice-Kelly y Ormsby, Londres-Edimburgo, 1898–1899; Schevill y Bonilla, Madrid, 1928–1941; Riquer, Barcelona, 1944; Sabor de Cortazar y Lerner, Buenos Aires, 1969; Gaos, Madrid, 1987 (pero el autor había muerto en 1979); Flores, Vancouver, 1988; Sevilla Arroyo y Rey Hazas, Madrid, 1996; Lathrop, Newark, Delaware, 1997–1998. La localización de las citas, referencias complementarias y un desarrollo más amplio de todas las cuestiones aquí apuntadas se hallarán en mi libro *El texto del Quijote. Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Valladolid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles–Universidad de Valladolid, y Barcelona: Destino, en prensa, especialmente en la Introducción, “El fantasma de la *princeps*” (17–52).

ma ha sido proclamar que la garantía de acierto en las dudas que puedan suscitarse o en las posibilidades que otras fuentes sugieran consiste en un estricto e ilimitado apego a las impresiones de 1604 (pero ya con fecha de 1605) y 1615. A tal persuasión se ha llegado no tanto gracias a nuevas indagaciones cuanto a la renuncia a emprenderlas, no tanto por acopio cuanto por eliminación de materiales y, en concreto, por negación de las dos solas técnicas posibles para curar o cuando menos aliviar las llagas del texto: el cotejo, que puede localizar intervenciones de Cervantes no tomadas en cuenta, y la conjetura, sea propia del editor o espigada en la tradición de la obra, particularmente en la más cercana al escritor.

En 1898, Fitzmaurice-Kelly sacó a luz un *Quijote* que pretendía ser menos el texto de Cervantes que “el texto de la primera edición” purgado de “toda enmienda conjetural,” descartando tajantemente “que Cervantes tuviera la menor responsabilidad” ni en la segunda (1605) ni en la tercera edición (1608) del *Ingenioso hidalgo*. En el siglo que ha corrido desde entonces, el paradigma editorial del *Quijote* ha seguido siendo, con contadas excepciones, el desistimiento de la edición propiamente dicha a favor de la pura y simple reproducción.

“Una reproducción del texto original,” en efecto, “evitando en cuanto me parecía justificado toda enmienda,” era la finalidad confesada en 1928 por el laborioso y respetabilísimo Rodolfo Schevill, convencido de que “la primera edición...se ha de reverenciar como si fuera el manuscrito que se refleja y reproduce en ella” y de que “más vale conservar una sola palabra, una frase o un giro cervantino que sustituir una enmienda.” En 1944, Martín de Riquer, mi querido maestro, insistía en que “no hay más posición lícita” que no tocar el texto de la *princeps* sino “cuando no hay la menor sombra de duda de que se trata de una errata.” Catadores tan finos como Isaías Lerner y la llorada Celina S. de Cortazar se esforzaban en 1969 por “interpretar el texto original aun en los casos en que la mayoría de los editores modernos se permiten la corrección.” “Mayor aún que la de Schevill y Martín de Riquer” quería ser diez años después la “fidelidad” con que un notable intelectual, Vicente Gaos, “reproduce...las ediciones prínci-

pe." De hasta qué punto se agrava la situación con los editores del *fin de siècle* es muestra excelente la declaración del único que justamente había ensayado aproximarse al *Quijote* por una vía (ya que no meta) innovadora: pues Robert M. Flores asegura haber basado su edición de 1988 "exclusively" en las *princeps*, "taking no account of other editions of this, or of any other work of Cervantes's, nor of any non-Cervantine material of any period in the history of the Spanish language." La absoluta clausura de horizontes se erige en precepto para la edición del *Quijote*.

Claro está que ninguno de esos ni de otros notorios editores deja de curarse en salud señalando, con Fitzmaurice-Kelly, que rechaza la enmienda cuando piensa que "el texto primitivo expresa mejor la intención del autor." Que es decir bien poco, porque, obviamente, nadie obraría de otra manera. La cuestión estriba en cómo reconocer y sanar en lo posible los "errores de imprenta" no ya "patentes" sino también latentes. Pero, en vez de afrontar la responsabilidad con un ejercicio ecdótico informado y riguroso, los editores finiseculares han tenido como norma crítica más acentuada cerrar los ojos ante las deficiencias de los impresos de 1604 y 1615, para superar a sus predecesores en la sumisión a la *princeps* (o más bien, con frecuencia, a los deturpados facsímiles de la *princeps*) y en la proscripción de cualquier otra senda. Teóricamente, buscando una mayor cercanía al original cervantino; de hecho, confundiendo tal empeño con la duplicación de las primeras ediciones.

La trayectoria editorial del *Quijote* se ha convertido así en un auténtico culto de la corruptela y en una competición por salvar más pasajes desfigurados de la *princeps*, por encontrar algún sentido a más momentos sospechosos de yerro, por admitir más lugares sobre cuya inadmisibilidad nunca se había vacilado. Los ejemplos se cuentan por centenares. Dar unos pocos es *l'embarras du choix*. Los elijo breves y obvios. Vicente Gaos reputa lecciones válidas los deslices de la *princeps* en formas y frases como "vuestra merced sea [por será] muy bien obedecido," "ni habrá ínsula ni ínsulos en el mundo que me conozan" o "tan bienandantes sean ellos para castigo como lo han sido para conmigo." Robert Flores mantiene "como si mal alguno *huuissen* tenido," "creo que fuera me-

lor” o “boba fuera Quiteria en desechar *las las* galas y las joyas.” No obstante, el mismo conservadurismo implacable de Gaos se ha juzgado libertinaje, y otro distinguido editor del *Quijote* llega a echarle en cara no atenerse a la *princeps*, frente a Flores, cuando aquélla imprime la trivial muletilla “con perdón *sea dicho*” como “con perdón *se ha dicho*.”

Por ese camino, la materialidad de una *princeps* se prefiere hoy a la razón y la pericia, y en 1996 Sevilla y Rey, “sin que haya forma—conceden—de descifrar el sentido del término,” estampan que don Quijote se puso el sobrenombre *de la Mancha* “por *Hepila* famosa,” donde desde la segunda edición y hasta la fecha se ha corregido “por hacerla famosa.” Por ese camino, Tom Lathrop, en 1997–1998, construye toda una teoría de la ficción cervantina para no reconocer la errata perpetua de los libros antiguos y defender que “XXXV” por “XLV,” en el correspondiente capítulo del *Ingenioso hidalgo*, o los dos capítulos “VI” del *Ingenioso caballero* no son errores en la numeración sino una burla deliberada del novelista. No hay aspecto del *Quijote*, ni en la comprensión literal ni en la interpretación literaria, que no haya sufrido al sacrificarse la plausibilidad del texto en las aras de la *princeps*.

Es fenómeno en verdad sin paralelo que la orientación textual creciente en los dos pasados decenios haya sido precisamente el repudio de la crítica y la investigación textual. En ese período el añejo instrumental de la filología se ha enriquecido con pertrechos y perspectivas que nos permiten ver a través y más allá de los volúmenes de 1604 y 1615. Estudiando su gestación y su descendencia, estamos ahora en condiciones de valorarlos mejor y hacerles justicia como testimonio primario y esencial, por supuesto, pero en ningún modo exclusivo, ni invulnerable, ni menos dispensado de análisis.

Si Schevill pensaba que “la primera edición...se ha de reverenciar como si fuera el manuscrito que se refleja y reproduce en ella,” Flores basa enteramente su labor en el presupuesto de que los componedores tuvieron en sus manos un “authorial manuscript.” Pero ya don Juan Eugenio Hartzenbusch, en 1863, sabía que la imprenta antigua no trabajaba con autógrafos, sino con copias de amanuense; y los hallazgos recientes lo han documen-

tado e ilustrado copiosamente, obviando la necesidad de postular que el conjunto del *Quijote* constituyera una excepción a la regla. Para Schevill, "se ha exagerado algo el descuido con que se imprimió *A*" (es decir, la *princeps*, de 1605 o de 1615); Cortazar y Lerner juzgan que "los tipógrafos de la época se equivocaron menos de lo que una tradición de estudiosos sostuvo." Pero el examen de las técnicas de imprenta y de los hábitos editoriales de Juan de la Cuesta y sus contemporáneos dice exactamente lo contrario, y la confrontación de las lecturas que dos cajistas distintos hicieron de los mismos fragmentos del original nos descubre un alto porcentaje de divergencias e incluso da pie a cuantificar los desvíos. Schevill recalca que "Cervantes no intervino para nada en ninguna edición" y Gaos remacha que "Cervantes no corrigió ninguna de las ediciones del *Quijote*." Pero tal prejuicio jamás intentó fundarse en un análisis minucioso y, en efecto, cuando éste se acomete, es fácil demostrar sin sombra de duda que al autor se deben los cambios más importantes que el *Ingenioso hidalgo* conoció en la segunda y en la tercera edición madrileñas. En fin, si Schevill rehuía "toda enmienda," el último editor del siglo, Lathrop, se precia de haber sido "even more conservative than Schevill."

Ese progresivo y empecinado aferramiento a las *principes* ha venido a agravarse en los amenes del Novecientos con la mengua de la preparación y de las exigencias filológicas y, por otro lado, con unas concepciones de la literatura por definición extrañas a Cervantes. Parecería que fue hace siete días, y no setenta años, cuando Michele Barbi denunciaba que los dos grandes impedimentos a la buena edición de los clásicos eran "le nuove tendenze della critica letteraria in genere e le improvvisazioni degli incompetenti."

De la depauperación de los requisitos filológicos puede dar idea un botón de muestra. A Sancho, que está exhortando a don Quijote a casarse con Micomicona, se le escapa que no ha visto a Dulcinea, a quien parangona en belleza con la princesa; el caballero, en tono destemplado, lo conmina a rectificar y a no ser tan suelto de lengua:

—Ahora bien—respondió Sancho—, Dios está en el cielo, que ve las trampas y será juez de quien hace más mal: yo en no hablar bien o vuestra merced *en obrallo*.

Así se halla en la *princeps*, pero ya el concienzudo corrector de Bruselas, 1607, lo enmendó para que se leyera *en no obrallo*. En efecto, la frase final está construida sobre el perfecto paralelismo entre todos los elementos de sus dos miembros, paralelismo que por sí solo forzaría a entender “*en no obrar bien*” y a restituir el adverbio de negación. Por si fuera poco, el gazapo obedece a uno de los fenómenos más comunes, más omnipresentes en toda copia: la omisión de uno de dos segmentos iguales y contiguos, sean letras, sílabas o sintagmas. Es una haplografía de manual: *en no obrallo*.

Pues bien, de nuestros cuatro editores de los dos últimos decenios, tres dejan el pasaje como lo encuentran en 1605. Flores, sin más. La defensa de *en obrallo* que hace Sevilla consiste en una paráfrasis que no atiende a la contextura de la frase y se remonta a otro núcleo del diálogo. Gaos, que tampoco concede relevancia alguna al dictamen de un revisor coetáneo y tan alerta como el de Bruselas, se despacha con un retintín irónico, implicando que salvar una errata producida por haplografía es una obsesión pintoresca de Rodríguez Marín. Lo llamativo no es ya que se desconozcan, sino que incluso se tilden de extravagantes, cuando alguien los esgrime, los rudimentos mismos de la crítica textual. Si de suyo el sentido no denunciara el lugar problemático, los datos de la transmisión, con la enmienda de Bruselas, bastarían para ponernos sobre aviso; y sería inconcebible que el sentido pidiera el adverbio *no*, la transmisión lo avalara y, sin embargo, la lección contrapuesta a esos dos indicadores coincidiera por azar con una haplografía químicamente pura.

Ocurre también que la falta de conocimientos filológicos, como en el anterior botón de muestra, se ha suplido porfiadamente con las querencias de unas teorías y una crítica literarias que a su vez han venido a excitar el supersticioso respeto a la *princeps*. Cada edad ha leído el *Quijote* como un espejo de sí misma y lo ha asimilado siempre a los ideales del gusto, el arte y el pensamiento

de la época. Precisamente porque así ha sucedido con el *Quijote* más que con cualquier otra obra maestra, la lectura digamos que "arqueológica" resultará siempre insuficiente, antes bien será anacrónica, si no aclara por qué la novela de Cervantes ha permanecido viva durante más de tres siglos al margen de cualquier arqueología. Con todo, una cosa es leer el *Quijote* y otra editarlo.

A nadie se le oculta que el simbolismo y las vanguardias culminaron el derribo de lo que el romanticismo había dejado en pie del sistema literario del Antiguo Régimen, que era en sustancia el sistema de Cervantes. Explicando magistralmente las convicciones intelectuales y estéticas que encauzaron en el siglo XX las más influyentes interpretaciones del *Quijote*, Anthony Close las ha resumido en una "poética de la anarquía," que concede "libertad de interpretación" tanto a los personajes como a los lectores, apoyándose en la "naturaleza polisémica," "plurivalente," fructíferamente ambigua, del texto literario. Un libro de la infinita riqueza del *Quijote* por fuerza había de verse alineado con las grandes narraciones de los tiempos modernos que, por ejemplo, "renuncian a la exposición clara y omnisciente de un destino concluso para presentarlo como un enigma que el lector debe descifrar y que o bien admite más de una interpretación o se le ofrece en versiones divergentes": tantas como personajes y lectores, y por encima incluso de esa mera función del texto, de la "obra en sí," cerrada y autónoma, a que en teoría se reduce el autor. Aquí no puedo sino remitir al lúcido panorama de Close y, dándolo esencialmente por válido, apostillar que tales orientaciones han gobernado también, ahora sin duda para mal, los recientes avatares textuales del *Quijote*.

En efecto, una "poética de la anarquía" o, si se quiere, de la indeterminación y la ambigüedad está inerme frente a un texto inseguro o incomprensible. "It may be said that the text at a particular point does not make sense; but perhaps it was not meant to make sense; perhaps the character was meant to be mad, or incoherent; perhaps the passage has a private meaning; perhaps it has a meaning which would have been understood then though not now; perhaps its meaning is evident, even now, to some other reader" (Gary Taylor). Cervantes, sin un pelo de

modesto, se había retratado a sí mismo como "ingenio lego," y la etiqueta, bien o mal entendida, tuvo larga circulación. Pero quienes por buenas razones celebraban en la literatura *prepostmodernista* los experimentos lingüísticos, la rebelión contra la lógica o la búsqueda de una realidad subyacente se complacieron en representarse a Cervantes de acuerdo con idéntico patrón que al artista contemporáneo: no sujeto a las limitaciones del lenguaje ni la experiencia común, y por tanto sin posibilidad de desliz o equivocación, porque toda anomalía ha de ser deliberada y significativa. Otro tanto les ha tocado a Virgilio y a Shakespeare, por no ir más lejos. Pero con un *Quijote* y un Cervantes contemplados con esa óptica se ha producido una extraordinaria transferencia de cualidades: la infalibilidad literaria atribuida al novelista se ha extendido a las *principes* de la novela, proyectando sobre el taller de Cuesta una imagen sublimada de perfección y acierto indefectible.

Todos los editores hasta aquí citados suscriben la premisa de manera implícita (y supongo que inadvertida), pero Gaos y Lathrop la exhiben sin emboscos. De acuerdo con Gaos, en el *Quijote* todo es "plan, consciencia, premeditación," y "el novelista domina en todo momento la totalidad de su obra." En vez de los "errores," "olvidos" o "descuidos" que Clemencín censura y propone enmendar, Gaos no ve sino sutiles artificios de Cervantes para chasquear al lector que los crea involuntarios. De ahí la transferencia de cualidades a que me refiero. Que "Cervantes o la edición príncipe" (con tajante equivalencia) lleguen a equivocarse es hipótesis que se descarta sistemáticamente: "El error atribuido a *Cervantes o a la edición príncipe* se basa en una mala interpretación...", "No hay *ni olvido ni errata*, sino mala interpretación...", etc., etc. Según Lathrop, la madre del cordero es que los libros de caballerías estaban plagados de "errors and contradictions," y, para satirizarlos, Cervantes "also imitated their careless style," "in a *very carefully* planned way, making mistakes *on purpose* about practically everything." Donde nos encontremos con uno, debemos pensar que se trata de una argucia cervantina, "far from being a typesetter's mistake," "not Cervantes's or a typographer mistake."



Así, si la *princeps* pone en boca de Sancho una mención de “doña *Dulcina* del Toboso,” Gaos la reproduce tal cual, arguyendo que la deformación en el nombre de la amada, sin paralelo en toda la novela, se debe a que el escudero está en ese momento “turbado.” Si en 1605 se cuele un “temorosos de haber de pasar sus obras por el riguroso examen de quien lo entiende,” Gaos concede que “Cervantes emplea siempre *temeroso*, pero aquí habla el cura,” quien unos renglones atrás, cuando no asomaba ningún “riguroso,” ha dicho “temerosos,” con la forma que, en efecto, los textos cervantinos estampan más de un centenar de veces. Si al doctor Pedro Recio se le achaca el aforismo “*Omnis saturatio mala, perdizes autem pessima*,” no es por culpa del cajista, que había compuesto la palabra “perdizes” unas líneas arriba y tenía que repetirla en la siguiente, sino porque el escritor quiere “burlarse de la falsa erudición y pedantería.”

Donde el folio 242 de la *princeps* imprime “un moro *tangerino*,” Lathrop, a su vez, imprime “tangerino,” por más que en el folio 243<sup>v</sup> vuelva a escena el “*tagarino* que había dicho” y se glose que “*tagarinos* llaman en Berbería a los moros de Aragón.” A la letra, el folio 131<sup>v</sup> afirma que a Roldán “no le podía matar nadie si no era metiéndole un alfiler de a blanca por la *punta* del pie.” No es eso lo que se desprende del *Orlando furioso* (“ferito esser potea sotto le *piante*”; XII, 49c), y don Quijote se lo sabía de memoria: “se cuenta que no podía ser ferido sino por la *planta* del pie izquierdo” (II, 32, 125<sup>v</sup>). Pero Lathrop se atiene a 1605 y lo explica como “one of Don Quijote’s own frequent mistakes” enderezados a “making fun of the classical literary knight,” sin que se le ocurra que pueda haber ahí, para empezar, la frecuente confusión de una *a* y una *u*. En fin, por no alargarlo: que el folio 94<sup>v</sup> llame “sobrino” al humanista pirado a quien todas las demás veces se llama “primo” entra en la inmensa categoría de los “errors and contradictions” premeditados por Cervantes, no de los errores que a cada paso registra la crítica textual: la sustitución de una palabra por otra regularmente asociada a ella por contigüidad, contraste, analogía...

En vez del trillado y previsible cortejo de *lectiones faciliores*, atracciones del contexto y demás explicaciones ecdóticas—las explicaciones que esperaríamos y que ni se nos insinúan—, nos

encontramos, pues, con que las erratas flagrantes se vuelven muestras del absoluto dominio artístico que Cervantes despliega para desafiar al lector desprevenido. Uno de los principales apoyos de tal posición está en un bellissimo artículo de Leo Spitzer que presenta “la inestabilidad y variedad de los nombres dados a algunos personajes” como “un deseo de destacar los diferentes aspectos bajo los que puede aparecer a los demás el personaje en cuestión.” El ensayo del gigantesco maestro austríaco ha ocupado en el cervantismo moderno un lugar estratégico, a medio camino entre don Américo y Bajtín. La contrapartida de la justa ventura que ello le ha proporcionado está en que ciertos enfoques suyos han desembocado en una patente de curso textual: cualquier distorsión, cualquier improbable hápax, cualquier forma o construcción posible en castellano pero diversa de la única continuamente documentada en Cervantes, se ha dado por buena sin entrever siquiera que la lección anómala se aclara a la luz de la más elemental fenomenología de la copia. Es la aludida transferencia de atributos del escritor a la imprenta. Vale la pena corroborarlo con un par de ejemplos de “los nombres dados a algunos personajes” y que ponen en juego precisamente los ejemplares originales y las ediciones primitivas, unos y otras tan desatendidos por el cervantismo moderno.

Para resaltar el “perspectivismo,” lingüístico y no lingüístico, que “informa la estructura de la novela en su conjunto,” Spitzer partía del mismo capítulo primero, allá donde “dice Cervantes que el protagonista era llamado por ‘los autores desta tan verdadera historia’ alternativamente ‘Quijada,’ ‘Quesada’ o ‘Quijana,’ siendo esta última, a juicio de Cervantes, la ‘conjetura’ más verosímil.” Aunque los razonamientos y las conclusiones que le siguen no siempre son de recibo, esa observación inicial es inobjetable. No obstante, una errata transitoria de la primera edición del *Ingenioso hidalgo* ha dado pie a amplificar indebidamente las polionomias que señalaba el gran romanista, añadiéndoles un espurio “Quexana” que abulta en el *Quijote*—por no citar sino a dos de nuestros editores—la intención de “vagueza” y “contradicción” y “las dudas sembradas a todo lo largo del discurso.”

Los facsímiles corrientes de la *princeps* reflejan un estado del

cuaderno A de acuerdo con el cual don Quijote podía llamarse, en efecto, “Quixada,” “Quesada” o “Quexana.” Pero el cotejo de varios ejemplares originales ha mostrado que Cuesta tuvo que hacer una nueva composición del cuaderno y que en ella no se lee ya “Quexana,” sino “Quixana.” Por más que es esta forma, “Quixana,” la que mejor se engarza a corto y largo plazo en la trama onomástica de la novela, cabría aún juzgarla, no corrección obvia, sino errata sobrevenida. Pero la segunda edición madrileña resulta aquí decisiva, porque para ésta se tuvo presente la composición primitiva del cuaderno A, no la nueva composición, y, sin embargo, no se dudó en hacer independientemente la misma enmienda: “Quixana.” Es una ceñida ratificación de que ni Cervantes ni sus contemporáneos podían admitir como bueno el fantasmagórico “Quexana” omnipresente en las ediciones del siglo XX.

Otro caso de presunto “perspectivismo” es el del seductor de Leandra (I, 51, ff. 304<sup>v</sup>–308<sup>r</sup>). Las dos primeras veces, el nombre del galán aparece en la *princeps* como “Vicente de la Rosa”; la tercera, como “de la Roca.” Los editores de las últimas hornadas conservan la divergencia a costa de afirmar o implicar que “this is another intentional Cervantine contradiction,” “another ‘Quijada, Quesada, Quijana’ wordplay,” “an effort by Cervantes to confuse names *on purpose*.” No parece que los tiros puedan ir por ahí. *Rosa* se lee en los folios 305<sup>v</sup> y 306<sup>r</sup> (Qq1<sup>v</sup> y Qq2<sup>r</sup>), es decir, en la forma interna del pliego; *Roca* en el 306<sup>v</sup> (Qq2<sup>v</sup>), en la forma externa. Como bien saben los estudiosos, en la época de la imprenta manual cada forma se componía toda de una vez, separadamente de la otra, y era normal que dos cajistas se repartieran la composición de un pliego preparando una forma cada uno. Probablemente bastaría esa observación para reconocer ya una causa de la variante y negarle alcance significativo. Pero contamos con otros indicios.

La segunda edición madrileña se atiene a la lección de la *princeps* (*Rosa, Rosa, Roca*), pero las dos que la siguen inmediatamente (Valencia, 1605, y Bruselas, 1607) concuerdan en regularizar el apellido a favor de la versión del nombre que aparece primero y en mayoría (*Rosa, Rosa, Rosa*). La tercera edición de Robles (1608),

hecha a la vista de la segunda, nos sorprende en cambio adoptando siempre la versión minoritaria que asoma a zaga (*Roca, Roca, Roca*), no sólo contra la secuencia de lectura que había invitado a uniformar en *Rosa*, sino asimismo contra el orden común en la composición de un pliego, que iba de dentro hacia afuera. Tenemos la certeza de que la edición de 1608 introduce retoques del autor y se hizo en el barrio en que Cervantes vivía y en el taller al que lo llevaba su colaboración editorial con Robles: en circunstancias, pues, en que el corrector o el regente podía fácilmente consultarle una duda ocasional que surgiera en el trabajo, como la alternancia de *Rosa* y *Roca*.

De suyo, ninguno de esos elementos de juicio es tal vez definitivo; juntos, creo que tienen el peso suficiente para dar por cervantina la lección *Roca* y, en cualquier caso, para arrinconar las hipotéticas polionomasias. De un lado está, convertido en poética del error voluntario, el dogma de la *princeps* (entiéndase: un facsímil de la *princeps*) y del nulo valor de las ediciones antiguas. Del otro lado, unos datos textuales y contextuales que responden a las prácticas y las concepciones de la época. Elija cada cual la explicación más plausible.

Universidad Autónoma de Barcelona  
Apartado 1  
08193 Bellaterra, Barcelona  
ilfhf@telefonica.net