

RESEÑA

Anthony Grafton, *The Culture of Correction in Renaissance Europe*, The British Library, Londres, 2011, 244 pp. ISBN: 978-0-7123-5845-3.

GONZALO PONTÓN (Universidad Autónoma de Barcelona)

Que la Biblioteca Británica distinga a un investigador con el privilegio de pronunciar las Panizzi Lectures es signo inequívoco de reconocimiento y prestigio en el campo de los estudios bibliográficos. Desde su fundación en 1985, con D.F. McKenzie como primer ponente, esta serie de conferencias en memoria de Anthony —Antonio Genesio Maria— Panizzi, figura decisiva en la historia de la magna biblioteca londinense y creador a mediados del siglo XIX de un sistema de catalogación del que todavía somos deudores, ha contado con nombres tan eminentes como los de J.B. Trapp, Iain Fenlon, Roger Chartier o María Luisa López Vidriero. El honor de la vigésimoquinta edición (2009) recayó en Anthony Grafton, catedrático de historia europea en la universidad de Princeton y uno de los máximos expertos en cultura humanística.

A partir de bases tan sólidas como su monumental estudio sobre José Justo Escalígero (1983) y su capital *Defenders of the Text* (1991), sobre las «tradiciones» de la erudición humanística en la Edad Moderna, Grafton se ha ido aventurando por sendas poco frecuentadas para aislar y analizar, con admirable erudición y exquisito pormenor, algunos de los procesos menos conocidos y en apariencia humildes, pero sustanciales, de la cultura humanística: así, el papel de los filólogos en la detección de falsificaciones históricas y literarias (*Forgers and Critics*, 1990) o los procedimientos de la anotación erudita (*The Footnote: A curious History*, 1997).

A análogas razones obedecen sus tres conferencias Panizzi, consagradas a la reconstrucción de lo que denomina un *lost world*: el de los correctores, una casta de expertos surgida y congregada en torno al libro impreso, particularmente las ediciones de clásicos. La casta de Giovanni Andrea Bussi, Conrad Pellikan,

Francesco Rolandello, Jehan de Mouveau, Theodor Poelman, Cornelis Kiliaan o Beatus Rhenanus, «the prince of correctors» (p. 190), que materializaban el afán de perfección que guiaba las actividades editoriales de Sweynheym y Pannartz, Froben, Plantino, Moretus o Estienne. (A tal respecto, Grafton recuerda que el obrador parisino de Robert Estienne, el fundador de la dinastía de impresores, contaba con diez correctores, todos de distinta nación y que desarrollaban sus tareas, aun las más cotidianas, exclusivamente en latín.)

Aunque tenga raíces medievales, la figura del corrector es característica del mundo intelectual de la imprenta, donde cumplía funciones de la más variada índole, no limitadas a comprobar —normalmente con la ayuda de un lector en voz alta— la fidelidad con la que los cajistas habían compuesto el texto a partir del original. Así, se encargaba también de redactar colofones, encabezamientos, pequeñas declaraciones prologales o epilogales sobre contenidos y formas de proceder, establecía secciones, preparaba índices, incluso llevaba a cabo traducciones. Al enfrentarse a un juego de pruebas, el corrector del Renacimiento «had in mind multiple practices, from those of the textual critic to those of the printer; multiple intellectual traditions, some ancient and others newly created; the threat of religious, political or stylistic censorship; and the need to finish before a deadline [...] He had to be at once authoritative and deferential, the lord of his text and the servant of his dead or living writer and his imagined reader» (p. 142). Esto es, toda una «cultura» al servicio del mundo del libro, como reza el título del volumen.

La información, amplísima, con que se elabora la exposición descansa en dos pilares básicos: de un lado, el material que se deriva de los libros mismos (sus paratextos) y de los documentos sobre la actividad de las imprentas en los doscientos primeros años de su historia, con especial atención a los nutridos fondos del Museo Plantino-Moretus de Amberes; de otro, los epistolarios humanísticos (de Erasmo, Escalígero, Arias Montano, Lipsio, así como de algunos de los más activos correctores), que contienen noticias de todo tipo sobre la actividad que se desarrollaba en torno a la publicación de una obra propia o ajena, clásica o moderna. También se ha concedido atención a los libros antiguos que de forma monográfica o parcial describen las tareas de corrección, como la *Methodus apodemica* de Theodor Zwinger (1577), en la estela taxonómica del ramismo, o el ineludible, aunque algo tardío, *Syntagma de arte typographica* de Juan Caramuel (1661). La argumentación se enriquece con sesenta ilustraciones muy bien escogidas y reproducidas con gran

nitidez: pruebas de imprenta, intervenciones editoriales, correcciones manuscritas y otros aspectos de una cultura material que bajo la atenta mirada de Grafton se nos revela en toda su variedad y dinamismo, como conversación erudita que se adhiere a las letras de molde y que estas dejan traslucir.

Con la mayor precisión y un espléndido sentido narrativo, el libro explica cómo se desarrollaba el trabajo habitual de un corrector en un determinado taller; trae a colación las medidas y puntillosas instrucciones de Baltasar Moretus a los correctores de su casa; ofrece historias varias del agravio a los cajistas y correctores por parte de los autores, que siempre endosaron a aquellos la responsabilidad de cualesquiera errores, aunque fuesen propios; señala la imposibilidad material de que la corrección de una obra fuese sistemática, por el mismo flujo de pruebas de imprenta y de intervenciones cruzadas; muestra el sentido no unívoco de la palabra *castigatio*, que «could stand for almost any form of correction, from fixing minor misprints to collating late antique manuscripts» (p. 111).

Junto a esta cadencia principal, pautada por las tres secciones en que se divide el trabajo («Practice makes imperfect», «The view from inside the shop» y «The view from the author's study»), importa destacar también los muchos datos concretos, de no poco relieve intelectual, que aportan los casos estudiados con mayor pormenor. Señalemos, entre otros, que Plantino (y a veces también William Jaggard) guardaba en su archivo los originales de autor, por si hubiere disputas; que Benito Arias Montano se convirtió literalmente en corrector de la *Biblia Polígota* de Amberes, de dos de cuyos volúmenes se han conservado pruebas de imprenta; que la edición de epistolarios humanísticos solía contemplar la intervención de los responsables de la imprenta para suavizar menciones a contemporáneos o acusaciones destempladas (así con la correspondencia de José Justo Escalígero que Heinsius edita para Elzevir en Leiden, en la que muchos nombres objeto de la oscurabibilis del agénés han sido sustituidos por asteriscos, para que perviva la carta y no la infamia); en fin, que las *Miscellanea* de Poliziano ilustran una actitud peculiar, por cuanto el autor proclama que los errores que se puedan encontrar en su obra (escrita para denunciar precisamente otros errores, históricos o filológicos) no le son imputables, sino que obedecen sin excepción a la imprenta, aunque sus propios e inevitables deslices generaran una serie de correcciones *a posteriori* que bien podrían haberse evitado si el de Montepulciano hubiese desconfiado algo menos de los profesionales del libro.

Toda esta información, que rescata, como queda dicho, un «mundo perdido», resulta de gran utilidad para el estudioso de la cultura textual renacentista. Puede valernos, por ejemplo, para enmarcar mejor la figura contra la que proyecta su disgusto Fernando de Rojas al lamentarse de que en las ediciones de la *Comedia de Calisto y Melibea* se hayan añadido «rúbricas o sumarios al principio de cada acto, narrando en breve lo que dentro contenía»; precisamente eso fue lo que hizo un joven Conrad Pellikan al preparar una edición de San Agustín: «distinguerem in capita et distinctos argumentis praenotarem ad capita singula» (p. 14, n. 26). Así pues, en su queja, el bachiller Rojas apunta a un oficio concreto, el de corrector, y a un tipo de cometidos habituales en las imprentas más competitivas (lo que encaja, pues, con alguien como Alonso de Proaza).

De forma parecida, podemos hojear la siempre instructiva *Institución y origen del arte de la imprenta* de Alonso Víctor de Paredes (h. 1680) y detenernos en el capítulo X, por entero dedicado a la corrección, donde se pondera especialmente al corrector que también «es impresor, y juntamente latino, y algo leído en historias y en otros libros, como yo he conocido algunos». Paredes recuerda, en efecto, a algunos de los mejores profesionales de su tiempo: Francisco Martínez, «eminentísimo en la corrección y en lo demás tocante a la imprenta», el portugués Francisco de Lira, «gran corrector y curiosísimo en su arte», y sobre todo Gonzalo de Ayala, «hombre muy noticioso, diestro y avisado en la impresión y diversas facultades», relevante en la imprenta madrileña del siglo XVII por haber establecido una norma ortográfica unitaria frente a los usos de autores, copistas y cajistas, a menudo oscilantes y caprichosos. Aunque en el terreno de la edición en lenguas modernas, son otros nombres tan significativos como oscuros que pueden añadirse *pro domo nostra* a la nómina de Grafton.

La figura del corrector fue propiciada —por no decir exigida— por el nuevo mercado libresco, que podía ofrecer un producto más atractivo si destacaba su carácter cuidado y depurado. En sentido inverso, ese mismo imperativo comercial, así como las circunstancias en que se desarrollaba el trabajo de componer e imprimir un libro, tendieron a limitar el alcance de la tarea de estos profesionales (p. 48). Grafton muestra el proceso por el que la corrección pasó de ser una actividad prestigiosa, un sello de calidad, una tarea a cargo de mentes brillantes y expertas, cercana a la filología y a la vez atenta a las nuevas formas de transmisión que el libro implicaba, a convertirse en una ocupación profesional más, parte de una industria, lo que le dio continuidad pero le restó relevancia y reconocimiento.

En paralelo a ello, subraya el difícil, incluso triste estatus del corrector: su educación, no pocas veces enciclopédica, «qualified him only to be a poor devil of letters, neither better paid nor more secure in his employment than the inky-handed men of toil who sweated beside him» (p. 72). Según dice más adelante, insistiendo en esa condición equívoca y probablemente insatisfactoria para ellos mismos, no fueron «neither full citizens of the Republic of Letters nor mere artisans» (p. 212). A juicio de Grafton, que insiste una y otra vez en el carácter colectivo de la transmisión del saber, en la inmensa labor de construirlo y traspasarlo de generación en generación, la principal aportación de los correctores a la historia intelectual de Europa fue «the stable model of unstable, collaborative authorship» (p. 214). No en vano la palabra *exchange* es uno de los términos clave a lo largo de todo el libro.

The Culture of Correction in Renaissance Europe se ciñe a los dos primeros siglos de la imprenta, pero bien podría haberse alargado hasta el umbral de nuestros tiempos. Así lo da a entender el hecho de que cada uno de los tres capítulos arranque con ejemplos del siglo xx: la muy aireada relación de Raymond Carver con su *editor* Gordon Lish; la novela *Aus dem Leben eines Erfolgsschriftstellers* de Michael Krüger, antiguo director de Hanser Verlag, en la que se fantasea sobre la imprenta como fuente del error y sobre el error como rasgo constitutivo del conocimiento occidental; las varias cartas de Herman Hesse a correctores y editores, en las que muestra una creciente desconfianza hacia el modo como estos intervenían en sus obras. Y es que «every time you argue with an agent, an editor or a desk editor, you re-enact a classic scene whose script was drawn up by the correctors of the Renaissance and their authors» (p. 214). A esa estirpe peculiar, que genera un tipo específico de intelectual y de profesional, pertenecen también nombres como los de Andreu Rossinyol o Ignacio Echevarría, por citar solo a dos cercanos de entre los muchos posibles. Pertenecen... o han pertenecido, puesto que Grafton retrata ese mundo como una realidad que *ya ha sido* y que puede darse por concluida, a punto de ceder su lugar a otras modalidades de difusión del saber en las que el libro ya no tendrá la centralidad que le ha cabido durante medio milenio. Es la única nota melancólica, sutilmente pulsada en algunos momentos (así, p. 23), de un ensayo que por lo demás nos descubre una actividad plena de esperanza y fe en el saber.