

«*Así está impreso*»; percepciones quevedianas de la cultura del libro en torno a *Para todos* de Pérez de Montalbán

Carmen Peraita
Villanova University

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 12, 2008, pp. 341-366]

La relación de Quevedo con la impresión de sus propios textos, con censores, libreros e impresores costeadores, con los diversos agentes del mundo del libro en letra de molde, parece haber sido especialmente laberíntica. La del mundo de los censores, impresores y los libreros con el autor se asemeja a un fragmentado rompecabezas. La pluma de don Francisco produjo sin tregua. Compuso miles de versos. Escribió, reescribió, revisó y corrigió incontables papeles, numerosos textos, cuantiosos memoriales. No obstante, se interesó por imprimir sólo algunos de ellos. Varios se imprimieron sin su consentimiento. Al tiempo, el autor divulgó manuscritos determinados trabajos suyos.

En contraste con su ambivalente reticencia hacia la imprenta, don Francisco pone en circulación —es decir, publica manuscrita— una parte significativa y diversa de su producción, al hilo de específicas circunstancias personales, políticas, cortesanas: así, memoriales, tratados morales, obras ascéticas, también ciertos escritos satíricos y algunos poemas. Según los casos y la particularidad del escrito, esa difusión es más o menos propiciada y controlada por el propio autor, con los beneficios y riesgos que comporta en el siglo XVII una divulgación de esas características para textos tan exitosos y valga el adjetivo, circuladores, como los de don Francisco. El propio Quevedo afirma que tuvo «facilidad en dar traslados a los amigos» (Moll, 1994, p. 11). En parte porque así lo juzgó oportuno su autor, varias de sus obras manuscritas —textos de distinta índole como *La Perinola*, *Grandes Anales* o *Comentario a la carta al rey Fernando el Católico*— tuvieron una pujante circulación, como atestiguan los numerosos manuscritos que han sobrevivido¹. En contraste, otros escritos suyos tuvieron una reducida divulgación; así entre otros,

Lince de Italia, Mundo caduco, Visita y anatomía de la cabeza del cardenal de Richelieu, Respuesta al manifiesto del duque de Braganza o La rebelión de Barcelona. En algún caso la circulación manuscrita y la esfera impresa se interrelacionan en modos que suscitan diversas interrogantes. La edición *princeps* de *Los sueños* no sale a luz sino después de circular seis años la obra manuscrita, en impresión no autorizada y fuera de Castilla. También *Política de Dios* circuló manuscrita varios años antes de imprimirse por primera vez, asimismo en edición sin autorizar por el autor.

Es indicativo que frente a una conspicua divulgación manuscrita, en vida Quevedo imprima sólo una parte reducida, poco representativa podríamos decir, de su corpus poético. Por ello llaman la atención casos como el de «Epístola censoria», que se imprime a continuación del *Discurso de los tufos, copetes, y calvas* de su amigo y catedrático de elocuencia Bartolomé Jiménez Patón (Baeza, Juan de la Cuesta, 1639), sin indicar la portada que el libro contenía el poema, ni mencionar el nombre de don Francisco². ¿Añadir el poema pudo ser determinación de última hora, cuando estaba ya impresa la portada? ¿Hasta qué punto participó o no Quevedo en la decisión? Aparte de las diversas circunstancias que pueden aducirse para explicar la presencia del poema quevediano —amistad entre Quevedo y Jiménez Patón, conveniencia política de terciar en la cuestión de la reforma de costumbres en un momento tan crítico como 1639, sin perder de vista un propósito de apoyar el éxito de ventas del libro—, debe tenerse en cuenta que influyeran asimismo criterios más materiales. El *Discurso* había ocupado sólo la primera página del último pliego del libro (en formato cuarto) y quedaban en blanco las restantes siete páginas. La «Epístola» rellena las planas de dicho pliego³.

Asimismo en el contexto de interés o rechazo por la letra de molde, sobresale el afán de don Francisco por publicar impresa la obra poética de fray Luis de León y de Francisco de la Torre, que edita en 1632 (Madrid, Imprenta del Reino a costa de Domingo González). Consciente de los efectos y consecuencias que planteaba un proyecto editorial de tal calibre, no sólo ambiciona para tales escritos poéticos condiciones de circulación distintas, multiplicar las oportunidades de lectura, una posibilidad de amplio acceso a un texto considerado fiable por don Francisco, sino asimismo diferentes modalidades de lectura, un planteamiento y una con-

¹ Hay una gran disparidad en el número de ejemplares que han sobrevivido de los textos divulgados en forma manuscrita. Compárese los tres manuscritos de *Lince de Italia*, con los más de cuarenta del *Comentario a la Carta de Fernando el Católico* o de *Grandes anales*, y los cincuenta y ocho de *La Perinola*, que —como afirma Plata, 2004a, p. 217; 2004b— es el escrito quevediano que más divulga manuscrito. Chartier, 1999, pp. 22-25, recuerda que «la circulación de los manuscritos tiene sus propios valores y usos, su propia lógica», y adquiere vigencia en determinados géneros, entre ellos el libelo y la poesía, que circulaban también de forma oral.

² La *Epístola* se publica en la Musa II, *Polimnia*, junto a «Sermón estoico de censura moral»; Jauralde, 1998, p. 500; y las ediciones de Arellano y Schwartz, 1989, pp. 119-126, y Rey, 1999, pp. 290-301.

³ Las páginas finales incluyen otro texto de Patón, cuya presencia puede explicarse en parte también por la extensión del pliego.

ceptualización distinta de la escritura poética, que contribuyeran a orientar, quizá a imponer, otras percepciones del canon poético. Ese mismo año de 1632 sale a luz *Para todos* (Madrid, viuda de Alonso Martín a costa de Alonso Pérez, con numerosas ediciones en los años siguientes) de Pérez de Montalbán (1602-1638). Quevedo reacciona con rapidez. Entre abril y julio redacta y difunde anónima y manuscrita *La Perinola*⁴.

Pero la práctica, quizá la prevención, de tantos autores del siglo XVII de no imprimir su obra poética no debe generalizarse. Fundada en razones circunstanciales y posiblemente en azares tanto como en cuidadosas determinaciones y preferencias, la actitud de Quevedo ante imprimir sus escritos contrasta con la de otros autores coetáneos con marcada voluntad de publicación; así, el llamativo caso –aunque no se ocupa de libros de entretenimiento– de Gil González Dávila, prolífico cronista de Felipe IV que a ritmo acelerado se ocupa de imprimir prácticamente todo lo que escribe⁵; o Pérez de Montalbán que vierte en letra de molde también con presteza y éxito comercial lo que produce su pluma. No debemos olvidar a Lope de Vega, que en la conclusión del soneto «Si vas a conocer a un gran poeta» de *La Circe* (Madrid, viuda de Alonso Martín a costa de Alonso Pérez, 1624) afirma «si conocer poeta quieres, / a las obras impresas te remite: / que aquéllas son las verdaderas señas»⁶. Entre varios más, también el prólogo «Al libre lector» de Gabriel de Bocángel, que encabeza *La lira de las musas* (Madrid, Carlos Sánchez a costa de Antonio Ribero, 1637), llama la atención sobre esas «verdaderas señas» del poeta que requieren la letra de molde, sobre la necesidad y ventajas de imprimir la obra poética propia⁷. En definitiva, la tensión entre el recurso de tantos escritores alto modernos a una divulgación manuscrita de su producción, o de parte de su producción, y las voces que reiteran una voluntad de imprimir, pone de relieve la complejidad de los modos de publicación de los textos, las opciones y determinaciones, los dilemas y aspiraciones que se confrontan en la convivencia de las diversas modalidades de diseminar la cultura escrita a lo largo del siglo XVII⁸.

Impresos o manuscritos, leídos en voz alta, recitados, los escritos quevedianos tenían asegurada una rápida difusión y un surtido de ávidos lectores⁹. Autor poco impreso antes de 1626, a partir de ese año

⁴ Véase «Una *Perinola* contra Montalbán», Jauralde, 1998, pp. 644-650 y Plata, 2004a, 2006, donde trata de la posible fecha de redacción y circulación, p. 248.

⁵ Para González Dávila y la probabilidad de que se involucrara en decisiones sobre cómo imprimir sus textos véase Peraita, (en prensa).

⁶ Cito a Lope por la edición de Bleuca, 1983. Todos los énfasis son míos.

⁷ A la vista del interés del librero Alonso Pérez por costear ediciones de poesía, Cayuela, 2005, p. 81, propone matizar que la imprenta no contribuye decisivamente a la difusión de la poesía, observación que había expuesto Rodríguez Moñino. Bocángel, que dedica el libro al Cardenal Infante, trabajó de cerca con su impresor, añadiendo poemas a última hora y corrigiendo pruebas de imprenta, indica Dadson, 1984.

⁸ Bouza, 2001a, es el texto de referencia indispensable para ese tema.

⁹ Jauralde, 1998, p. 520, llama la atención sobre el fenómeno de falta de discriminación de los lectores coetáneos de don Francisco entre lo que era y lo que no era producido por la pluma suya.

abundan las impresiones de poca calidad de las obras de don Francisco, los textos apócrifos, las ediciones piratas, las contrahechas, alguna anónima, sobre todo las realizadas fuera del reino de Castilla, en el menos controlado ámbito tipográfico del Reino de Aragón¹⁰. Las impresiones no autorizadas de obras quevedianas tuvieron un éxito comercial inusitado (Moll, 1994, p. 10), pero no sabemos cómo compitieron con las autorizadas. No sabemos con seguridad si alguna, ni cuáles, de las varias impresiones sin autorizar se hicieron con la tácita aquiescencia de don Francisco. Aparentemente sin autorización aunque no están aclarados los pormenores, imprime Pedro Vergés por primera vez *Política de Dios* (1626, y meses después también *El Buscón*) en Zaragoza, costeada por Roberto Duport, quien en un prólogo al lector resalta la entusiasta divulgación hasta entonces manuscrita de ese texto de «gran estimación». Indica el librero que circula escrito de mano en francés e italiano, señala su diligencia para hacerse con un manuscrito que imprimir, y menciona que la publicación no está autorizada por don Francisco. No obstante, sorprende que las aprobaciones de esta primera edición se gestionan en Zaragoza por las mismas fechas en que Quevedo visita la ciudad (Jauralde, 1998, p. 508). En versión ampliada y corregida a finales de ese mismo año costea Alonso Pérez la impresión autorizada (Madrid, viuda de Alonso Martín). La portada afirma que «*va restituida la verdad de su original*». Quevedo suprime del título *Tiranía de Satanás*, añade tres capítulos y «algunas planas y renglones». La edición madrileña sigue el formato en octavo de la zaragozana, pero atiende más a la corrección del texto. La figura del dedicatario, el Conde Duque, adquiere mayor realce tipográfico. Los paratextos presentan tipografía más cuidada. Otros aspectos de *Política* se cuidan menos en esa edición autorizada. Desaparecen del discurso preliminar de Lorenzo vander Hammen las referencias a autoridades y lugares citados, que la edición de Duport había impreso al margen. La *Política* tuvo una entusiasta acogida por los lectores y en el mercado cundieron mayormente las ediciones no autorizadas, que se imprimieron siguiendo el texto de la de Zaragoza¹¹. Queda por saber si hubo lectores que teniendo acceso a la edición autorizada, tal vez al reclamo de esa *Tiranía de Satanás* estampada en el título, prefirieron deliberadamente leer la edición no autorizada. También sería interesante conocer en qué me-

¹⁰ Moll, 1994; Dexeus, 1993. Jauralde, 1998, pp. 516-520, contextualiza el hecho que las impresiones quevedianas empiecen a torno a ese año de 1626 en los avatares de las relaciones de Quevedo con los gobernantes.

¹¹ Sale a luz una edición contrahecha con el pie de imprenta y año de la de Madrid, realizada probablemente el año siguiente en Sevilla por Luis Estupiñán (Moll, 1994, p. 10). Una edición más se publica con pie de imprenta de Salamanca (Juan Fernández, 1629), aunque piensa Moll (1994, p. 10) que se había impreso en Ruan; para las ediciones de *Política* véase además el esencial trabajo de Crosby, 1966 y Jauralde, 1998, pp. 507-508. Alonso Pérez estaba ligado a la familia de los vander Hammen. Del propio don Lorenzo costea la biografía de Juan de Austria (Luis Sánchez, 1627) y *Don Felipe el prudente* (viuda de Alonso Martín, 1625), que incluye una carta de don Francisco al autor. Fue asimismo curador de los hijos del pintor Juan.

didada y cómo circularon en Castilla, una vez impresa la edición autorizada de *Política de Dios*, ejemplares de las ediciones no autorizadas.

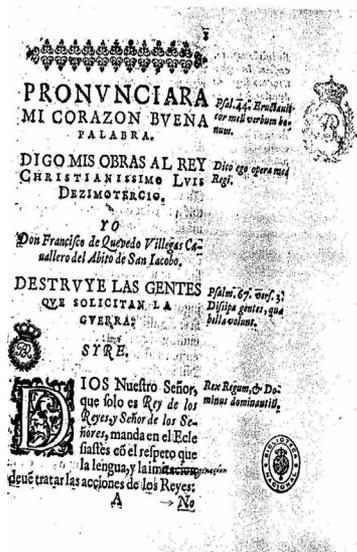


Ilustración 1

meticuloso programa de propaganda orquestado por el Conde Duque, se imprimieran —incluidos los de papel marquilla que el autor remitió entre otros, a Felipe IV y a Olivares— con una flagrante errata nada menos que en la primera plana. La errata se corrigió a mano en la imprenta. Se tachó la palabra errada («imitación») en todos los ejemplares, y manuscrita se anotó la lectura correcta («imaginación») [Ilustración 1]¹³. Las varias ediciones falsificadas y las contrahechas de la *Carta* imprimen la lectura correcta.

Tras salir de la prisión de san Marcos, en los años finales de su vida, si bien don Francisco se muestra más propenso a dar a la estampa algunos de sus escritos, una vez más no parece que se involucrara o le fuera viable lograr una impresión correcta de sus obras¹⁴. Una carta de Cris-

¹² Jauralde, 1998, pp. 621-623, comenta los avatares de la relación quevediana con la Inquisición y su autoinculpación como estrategia para ayudar a la impresión de textos como *Juguete de la niñez*.

¹³ El rey guardaba un ejemplar (R-9329) en su biblioteca particular de la Torre Alta del Alcázar, aunque no figura en el índice de dicha biblioteca; Bouza, 2005, p. 158, nota 355; véase la edición crítica de la *Carta*, 2005, pp. 251-305.

¹⁴ Tanto Jauralde como Moll aportan sólidas conjeturas al respecto. Con ansiedad ante sus escritos extraviados y el poco tiempo que sospecha le queda de vida, «A quien leyere» de *Marco Bruto* expresa cierta ambivalencia hacia su dimensión de autor: «*Y aunque es verdad que debo antes sentir lo que imprimo, que lo que de mis obras se pierde*, he querido advertir las que me faltaron de las que tenía con ésta, para que si algún tiempo salieren, sean acusación mía y no de otro», y enumera las obras que ha «echado de menos», ed. Fernández-Guerra, p. 132.

tóbal de Salazar Mardones al cronista Juan Francisco Andrés de Uztarroz en 1644 da cuenta de la visita que realizó a la imprenta de Diego Díaz de la Carrera acompañando a don Francisco «a ver su versión de la *Vida de Marco Bruto*, ilustrada por él mismo» (Sliwa, p. 731). Más que por corregir pruebas —no tenemos testimonio que lo hiciera—, en el taller madrileño el envejecido Quevedo debió interesarse por la marcha del frontispicio y de dos escritos paratextuales; «Juicio que de Marco Bruto hicieron los autores en sus obras», una colección de citas sobre Plutarco de varios autores clásicos, entre otros, Cicerón, Tácito, Séneca, Dante y el «Señor de la Montaña»; «De la medalla de Bruto y su reverso», que era «inteligencia» de la «ilustración», un frontispicio calcográfico realizado por Juan de Noort, que incluía ambas caras de una medalla romana con el retrato de Bruto, propiedad de don Francisco. La obra, no obstante, se imprime con numerosas erratas¹⁵. Igual suerte corre el año siguiente en el mismo taller la segunda impresión de *Marco Bruto*.

Sabido es que todo libro impreso no es producto exclusivo de la pluma de un único agente —el autor—, sino resultado de un proceso con distintas etapas, técnicas diversas y múltiples agentes¹⁶. Demoledora sátira de *Para todos*, *La Perinola* abarca en su itinerario crítico los diversos agentes que intervienen en convertir un texto en libro impreso. La sátira quevediana no se agota en las muestras de pésimo escritor que aduce en sus citas de *Para todos*. El objetivo de la sátira es el artefacto material producido por Pérez de Montalbán; no sólo el texto, los pésimos versos, la torpe metáfora o la aturdida acumulación de lugares comunes, sino además el artefacto libresco; el autor, pero también sus aprobadores y el librero costeador, que podían convertirse en agentes claves de la fragua de la carrera literaria de un escritor¹⁷.

Este trabajo llama la atención sobre las implicaciones que suscita ese planteamiento de *La Perinola*. Examina el recorrido que desde una perspectiva satírica y con afán polémico entabla Quevedo por distintas vertientes del proceso que transformaba un texto manuscrito en cientos de copias impresas¹⁸. Análizo, entre otros aspectos, la percepción que exhibe *La Perinola* de las políticas de publicación que rodearon la circulación además de la redacción de *Para todos*, texto pensado para ser inmediatamente divulgado en forma impresa. Asimismo, me ocupo de

¹⁵ Al tiempo imprime el mismo taller *La caída para levantarse*, para el que también graba un frontispicio Juan de Noort, que había trabajado años antes en alguna portada quevediana; Medina Barco, 2007, estudia en un reciente trabajo ambos frontispicios.

¹⁶ El texto clásico sobre cómo se hacía un libro en el Siglo de Oro es González de Amezúa, 1946; actualizado y ampliado en Rico, 2005, pp. 53-94; véase también Bouza, 2001b; Chartier, 2006.

¹⁷ Vivar, 2000, hace sugerentes observaciones sobre la profesionalización del escritor en relación con el mundo literario que vive Quevedo. Desde la perspectiva de Bourdieu sobre los campos literarios, también el estudio de Gutiérrez reflexiona sagazmente sobre distintos ámbitos de la profesionalización del escritor y las circunstancias de la carrera literaria de Quevedo en relación con la corte.

contextualizar una microhistoria que —desde los modos cómo por esos años se estaba organizando el mercado del libro de entretenimiento— esboza *La Perinola* de las estrategias que articulan la rivalidad entre escritores en sus relaciones con el ámbito del mecenazgo. En definitiva, me ocupo de una serie de ámbitos relacionados con el orbe de la imprenta ante los que don Francisco mostró contradicciones o cuanto menos, exaltadas ambivalencias.

La Perinola vincula la materialidad del artefacto con la ínfima calidad de la escritura, con la superficialidad del entendimiento que funda la obra. Pérez de Montalbán no escribe el libro, lo «amasa». No cita lugares sino que los «trinchas». La escritura de *Para todos* —calificado de «libro de malicia»— se despliega, según Quevedo, en un ámbito combativo marcado por un tono adversativo y una desorbitada agresividad de su autor, que «parece hombre que pelea de tejado, que tira todo cuanto se topa con furia» (p. 474)¹⁹. Del espacio de las contiendas entre escritores, del entorno literario-social, la agresividad se desplaza al propio medio textual. La violencia de la escritura de Pérez de Montalbán está vuelta contra su propio texto —el autor dispara palabras, no las escribe—, en contraste tal vez con esa locución «apacible» que localiza Quevedo en la poética de fray Luis, con la lacónica y rotunda expresión de los escritos del aristocrático Malvezzi, a quien gusta de leer y ocasionalmente, de traducir²⁰.

El dardo de la crítica quevediana incluye a quienes desde distintos flancos colaboran en la manufactura en letra de molde de una obra, en la elaboración material del artefacto, aquéllos que antes de que llegara el manuscrito al taller de imprenta se habían encargado de los varios componentes de carácter legal, como las aprobaciones, pero también de la dimensión económica. En efecto, de las varias intervenciones no olvida *La Perinola* la del costeador —librero o impresor—, decisiva para que el libro salga a luz. De su disposición a invertir capital dependen que una obra se imprima o no, y pueda alcanzar divulgación. En el caso del *Para todos*, además de costearlo y estampar en la portada su relación de paternidad con el autor (tal y como había hecho con las otras obras de su hijo que costea anteriormente), de «circularlo» y venderlo, Alonso Pérez se encarga de que con sus «puntos de folias»²¹ —ironiza Quevedo— haga «ruido el libro».

La Perinola llama la atención sobre las astucias de un mercado libre-ro de novedades con el que se manifiesta en alborotado desacuerdo.

¹⁸ No me ocupo aquí del ámbito del discutible mérito literario de los varios textos que integran la polémica en torno a Pérez de Montalbán y su *Para todos*, no todos exhaustivamente estudiados por la crítica. De los numerosos escritos que desata la polémica —entre ellos *Tribunal de la justa venganza*—, tratan Fernández-Guerra, González de Amezúa, 1951; Glaser, 1960; del Piero, 1961; Dixon, 1964; Vivar, 2000 y Plata, 2004b, quien presenta una visión actualizada de los textos y autores que intervienen.

¹⁹ Cito *La Perinola* por la edición de *Prosa festiva*, ed. García-Valdés.

²⁰ Para un estudio de los modos de lectura quevedianos de la obra de Malvezzi véase Blanco.

²¹ Adopto la corrección de Plata de «puntas» a «puntos», 2004a, p. 222.

Denuncia las maniobras, en torno a 1632, de libreros madrileños para obtener protagonismo comercial, ganancia económica y exenciones fiscales para su negocio —además de prestigio social—, al reivindicar la librería como arte liberal. El ataque quevediano engloba una forma de entender el negocio librero en estrecha relación con una sociabilidad letrada cortesana, la letra de molde como un factor configurador en el entramado de relaciones que en torno a los mecenas constituyen ciertos grupos literarios. Determinadas estrategias de lo impreso se proponían legitimar relaciones cortesano-literarias de ciertos grupos. Piénsese en el despliegue de sociabilidad letrada que exhibía la acumulación de poemas y textos preliminares compuestos por personajes del entorno del Cardenal Infante —autores reconocidos y plumas de señalados aristócratas— en obras como *Eternidad del rey Felipe III* (1629) de la misteriosa dama Ana de Castro Egas. Aunque don Francisco contribuyó con un prólogo a la *Eternidad*, se trata de un caso atípico²². En general, Quevedo no quiso, o no necesitó, participar de pleno en esta dinámica literario-cortesana en torno a la circulación de escritura y prestigio, y de la que no sólo se mantuvo intermitentemente alejado, sino que desaprobó con su sátira.

Situándose en el punto de vista de un grupo de variopintos lectores, *La Perinola* denigra un artefacto libresco de ínfima calidad, novedad literaria que ambiciona convertirse en objeto de curiosidad lectora, en capital social para su autor en círculos de la Corte, en mercadería, beneficio económico para el librero. Bufonescas escenas de sociabilidad literaria ilustran la recepción de *Para todos*. Una perinola se convierte en narradora de las peripecias por las que pasa el volumen de Pérez de Montalbán ante unos extravagantes lectores, a los que se caracteriza hasta en sus particularidades físicas, en su corporeidad. Se trata de una pelinegra; una «azofarada» o «bermejuela abuchornada de rizos»; una dueña que con «cara de guitarra juntaba en tenaza la barba y la nariz» (p. 469)²³, el mozuelo don Blas, un «endiablado mancebito» de esos a quienes «des hierve lo culto como la sangre» (p. 468). La perinola relata las reacciones, curiosidades y comentarios de esos lectores, lo que les llama la atención de la novedad editorial recién salida de la imprenta. Don Blas aparece con un libro «revoloteando en la mano», que viene «recién encuadernado». «¡Aquí le traigo!», indica levantando expectación en su sorprendido auditorio. Ofreciéndolo como mercancía exclama el mozuelo: «¡Para todos, para todos!». Contestan los demás, «¿para mí?»; «¿para nosotros?». «¿Es la seguidilla? Para todos alegre, / para mí triste», pregunta alguien. Intentan adivinar qué puede ser «algo que sea para todos». Resaltando la ambivalencia sobre la que se funda tal título deduce la dueña: «Si es para todos, será la muerte». Al aclarar que *Para todos* es el título de esa novedad literaria, en opinión de la pelinegra «confiesa el autor que *es obra vulgar y bazofia*», y concluye: «siendo para

²² Trato sobre ello en Peraita, 2005; véase también más adelante.

²³ Plata aclara el vocablo «azofarada», 2004a, pp. 222-223.

todos, *es bodegón y olla de mondongo*. Guarde su libro, que yo *quiero cosa que sea para pocos*, porque las tales son mucho menos los que las saben hacer» (p. 471)²⁴. Tras comentar aspectos materiales del volumen, como la fábrica de la página tipográfica, su precio, quién lo ha costeado, quiénes firmaron las aprobaciones, a quién se cita en los márgenes, pero también cuestiones como las desastrosas credenciales del autor («retacillo de Lope de Vega, que de cercenaduras de sus comedias se sustentaba», p. 472)²⁵, lo disparatado de las materias tratadas y el insustancial saber, los personajes sentencian la suerte final del volumen: «Y diciendo y haciendo, le pusieron en la calle» (p. 507).

La Perinola incide en dos ámbitos indisociables que componen toda obra en letra de molde: la significación simbólica del texto y las formas materiales que la transmiten, la morfología del volumen. Como explica Chartier (2006, p. 23), toda obra tiene una doble naturaleza; «la operación de publicación no separa la materialidad del texto y la textualidad del libro». Quevedo se burla de los defectos —ignorante, ramplón— del contenido de *Para todos*; de la invención desatinada, la disposición desordenada, la expresión pretenciosa, el vano ornato del ridículo estilo. Hace un mordaz uso de las citas para aducir irrefutables muestras del nulo talento de Pérez de Montalbán para la versificación, en un momento en que se está ocupando de editar la poesía de fray Luis, y se imprime su traducción de *El Rómulo* del conciso Malvezzi. Por otro lado, acaba de imprimirse su *Libro de todas las cosas*. Por ende, la «descompuestamente libre» censura quevediana no se ocupa sólo de la dimensión textual de *Para todos*, de la mediocre expresión de la pluma de ese notario de la Inquisición, hijo de uno de los librereros más influyentes de la Corte. Se centra además en la morfología del libro impreso, el producto libresco como un todo en sí, en esa indisociable «materialidad del texto» y «textualidad del libro». Conocimiento y forma de disponerlo en la página tipográfica no se separan en *La Perinola*. Las características materiales del artefacto son satirizadas en tanto que trazos definidores de la obra impresa. «Así está impreso» —afirma don Blas— ese volumen «re-gordete» en formato cuarto, «ese escándalo encuadernado» (p. 502) que

²⁴ Moll, 1993, circunscribe qué eran los *libros para todos*. Explica que debe considerarse no tanto un género concreto de obras, como podrían ser los libros de entretenimiento, sino un aspecto del público lector en relación con características específicas de un género; así, en los libros de medicina, los dirigidos a un lector menos erudito, los lunarios o almanaques.

²⁵ La cuestión del plagio, sobre la que no entro aquí y que ha sido poco estudiada, es clave para comprender la polémica de *La Perinola*, además de ciertas controversias en la república de las letras madrileñas de la edad moderna. Indica *La Perinola* que Pérez de Montalbán «amasa» el libro para «enmendar» las acusaciones que circulaban que ese «retacillo de Lope» se había apropiado como de su autoría textos que no lo eran (p. 473) y añade que «aruñó una comedia entera de Villarzán»; para la relación de Lope y Pérez de Montalbán véase Profeti, 2004. También sería importante comprender mejor cómo funcionaba la dinámica de la composición de comedias en colaboración, actividad que *La Perinola* critica.

se vende a diez reales, con el que «da un sopapo» en un bufetillo, «enterrando en volumen» a la narradora perinola (p. 471).

La sátira quevediana distorsiona mordazmente un fundamento de la cultura escrita, la relación entre el soporte y la escritura, entre la descabellada obra que es *Para todos* y el libro que la publica. Soporte del texto, el papel es el componente básico y más caro de imprimir un libro. De ahí que un destino común del ejemplar no vendido sea reciclar su papel²⁶. *La Perinola* contraponen, por una parte, la estrategia de autores y libreros que trabajan en conseguir el éxito de una obra («que el libro haga ruido»), con el crudo y frecuente destino final de los ejemplares, que se interesa en lo material como único componente del volumen a la postre aprovechable. En relación con ese «lucir y hacer ruido» que según Quevedo deseaban libreros y ciertos lectores de *Para todos*, el libro sirve sólo para fabricar cohetes: «¿Sabe qué ha de hacer, si quiere que ese libro *luzca y haga ruido*? Véndale para cohetes, que no tiene otro remedio» (p. 488)²⁷. Por ende, la pésima calidad de la escritura penetra e infecta el papel utilizado para imprimir *Para todos*. Pestilente, el desmedido texto envenena y contagia lo que toca el volumen. *Para todos* remodela una concepción coetánea y contra-reformista del libro como artilugio peligroso, el pestilente texto caballeresco, el infeccioso escrito del hereje o la celestinesca novela de amores lascivos que infectan la mente del lector, corrompen las costumbres y destruyen la convivencia de la república; así, contagiado por el nefasta calidad de lo escrito, *Para todos* se ha vuelto artefacto pestilencial, destructivo hasta en su materialidad. Es tan pestilencial que no puede tener la «muerte física» común del libro, su reciclaje²⁸. Si se convierte en cartón para forrar jubones, su contacto con el pecho produce cáncer; si toca especias, las corrompe como una mala compañía y termina envenenando la comida: «no le venda a los especieros tenderos, que si en él envuelven las especias, de andar con malas compañía, echarán a perder las ollas; y si se hacen cartones, se hallarán los pechos mejor con zaratanes que con ellos» (p. 488).

²⁶ Stallybrass y de Grazia llaman la atención sobre las marcas de diversas actividades y los varios tipos de mano de obra que emblemáticamente refleja el papel, y aducen un curioso poema del siglo XVIII sobre sus metamorfosis: «Rags make paper / Paper makes Money / money makes banks / banks make loans / loans make beggars / beggars make rags».

²⁷ Pérez de Montalbán afirma —al reivindicar el éxito de su comedia *De un castigo dos venganzas* en la dedicatoria del «Día Tercero» a don Arias Gonzalo, conde de Puñonrostro— sobre la cuestión de hacer ruido, «haber salido tan acertada, que se representó en esta Corte veinte y un días continuos, teniendo siempre mucha gente; que esto llamo yo representarse: porque hacer una comedia diez o doce, sin haber otras tantas personas que la oigan, no es representar el autor su comedia, sino su necesidad. Y con ser esto así, y que las más de las mías han corrido la propia fortuna, *hago tan poco ruido con ellas antes de representarse*, que no le debo hasta hoy al pueblo, que por oír las haya jamás salido de su paso», fol. 85. Profeti describe los dos ejemplares de la *princeps* de *Para todos* que han sobrevivido; 1976, pp. 74-75. Cito *Para Todos* por la quinta impresión, Madrid, 1635, ejemplar en la BNM, R-12764.

²⁸ Tomo la expresión de Chartier, 1999, p. 33.

Las formas de la tipografía con que se imprime *Para todos* —y debemos preguntarnos si el propio autor, o en su caso el padre, no intervinieron en decisiones tipográficas específicas que encontramos en las impresiones madrileñas de la viuda de Alonso Martín, pero no en la de Huesca (Pedro Blusón a cargo de Pedro Vergés, 1633)— no escapan a la mordacidad de *La Perinola*; así por ejemplo, el característico uso, o abuso, de la letra mayúscula. Si bien —afirma el mozuelo— la cita en *Para todos* es básicamente estratagemata para circunscribir facciones, resaltar afinidades literarias, acentuar amistades, pagar favores, importa también su específica tipografía: «Dice —cosa rara y recóndita— que el oro es el mejor metal, que el Paraíso es el mejor de los jardines, que el león es el mejor de los animales, y aquí rucía de poetas del *Agonal* de Pellicer, *sólo para que se lean muchas letricas mayúsculas*» (p. 476). Otros pasajes, como el soneto «de Apolo a la crueldad de Anarda» que se imprime todo él en mayúscula, son asimismo llamativos [Ilustración 2]²⁹.

La calidad de la impresión da pie a alguna irónica observación: «No apruebo yo andar acusando erratas, ni soy de los letores achaqueros a fuer de la Mesta, cuando las locuras se escriben a cántaros y a borboliones» (p. 496). Se mofa de un error que fue quizá errata del componedor o acaso como quiere don Francisco, ignorancia del aprobador fray Diego Niseno: «Sólo advierto que *su paternidad* afectó poner todos los autores que escribieron antigüedades y varias lecciones; y porque *para poner veinte y tres cabales, vio que le faltaba uno*, hizo de uno dos, citando con sus comas en medio: “Ficinios, Marsilios”» (p. 480)³⁰. Llama la atención Quevedo sobre la arbitrariedad de la disposición enumerativa de Niseno, que sin entenderse razón de ello quiere «poner veinte y tres cabales» pero su limitado conocimiento no logra juntar más que veintidós, a la vez que su afectación de «poner todos los autores» omite nombres importantes: «poniendo a Lipsio o a Meursio pudiera llegarlos a veinte y tres autores, sin trinchar a éste» (pp. 480-481). Ediciones posteriores subsanan el error (Madrid, 1635; pero no Huesca, 1633). Suprimen «sus comas en medio», vuelven a convertir a Marsilio Ficino en un solo

²⁹ Anarda, a quien también menciona en *Sucesos y prodigios de amor*, podría ser Ana de Castro Egas.

³⁰ «*Su paternidad*» es un vocativo irónico que usa con frecuencia Quevedo en la *Respuesta al padre Pineda*; Jauralde, 1998, p. 525.

54

DE APOLO
A LA CRUELDA D
DE ANARDA,
SEGUNDA D APHNE.
SONETO.

ROMPA YA EL SILENCIO EL DOLOR MIO,
Y SALGA DE STE PECHO DESATADO,
QUE SV FRIR LOS RIGORES DE CALLADO,
NO CABE EN LO QUE SIENTO, AVNQUE PORTO

DE OBEDECERTE ANARDA, DESCONFIO,
MVERO DE CONEVSION DESESPERADO:
NI QUIERES QU BSEA TVYO MI CVIDADO,
NI DE XAS QUE YO TENGA MI ALVEDRIO.

MAS YA TANTO LA PENA ME MALTRATA,
QUE VENCE AL SVFRIMIENTO: YANO ESPERO
VIVIR ALEGRE, EL LLANTO SE DESATA.

Y OTRA VEZ DE LA VIDA DESESPERO,
PVES SI ME QUEXO, TV RIGOR MEMATA
Y SI DIGO MI MAL, DOS VEZES MVERO;

Fin del primer Dia.

DIA

Ilustración 2

una labor paciente de recopilar lugares de erudición a lo largo de una frecuentación personal de los autores clásicos, de disponer las referencias ordenadamente en los márgenes del volumen y fáciles de localizar para el lector en los índices³³. Las revueltas autoridades de ese «batiburrillo de citas perpetuas» carecen de principio que estructure el conocimiento y literalmente, no hay espacio para todos ellos: «Allí se ve junto a Séneca con Barbadillo, Roa con Plutarco, Porreño con Santo Tomás, Luquillas con Avicena; Benavente diciendo a Quintiliano que se haga allá, a puras matracas, que no cabe y no le deja» (pp. 474-75). Los disparejos lugares que «amasa» *Para todos*, arguye Quevedo, no provienen de digeridas lecturas sino que están copiados de los libros de cuentas de la librería paterna: «el autor no hizo sino trasladar la memoria de todos los libros que ha vendido su padre, y soltando chorretadas dellos a trochemoche por aquellas márgenes, caiga donde cayere» (p. 475). No guían la lectura, no mejoran al lector, no fundamentan sino ilegibilidad, imposibilidad de extraer, apropiarse de saber. El libro se vuelve objeto insertivo: «vidrio quebrado, cascos de la olla, calzas viejas, estropajo y urraca muerta» (p. 474). Su utilidad es mayormente para el comercio del mercader. Así, los personajes desean saber cuánto cuesta: «sólo nos diga a qué precio se vende ese *pelmazo* de libro» (p. 506). Del rechazo de la «bermejuela» sobresale que la razón del libro se reduce a ser mercadería, exclusiva ganancia del librero: «Pues múdeles el título y no le llame sino: *Para el que le vende, diez reales*» (p. 506).

En el contexto de esa violencia simbólica que —según Quevedo— el autor imprime a su libro, el amontonamiento de pretenciosa erudición incomoda a los propios involucrados: «lo más gracioso es que los autores citados están en las márgenes como vendidos, sin saber qué hacen allí» (p. 475). Con ojo avizor hacia determinados círculos de sociabilidad letrada, Pérez de Montalbán se propone reconocer a escritores y predicadores cortesanos agrupados en torno suyo y a su padre. En el tono denigratorio y jocosos que en *La Perinola* es el único apropiado para calificar *Para todos*, la pelijuda aclara: «No es libro sino coche de Alcalá a Madrid, donde *se embuten y van juntos, dándose hombro con hombro, una vieja, una niña, y la buscona, y el tratante, y el corchete, y la alcahueta y el capigorrón con el fraile*» (p. 474).

Es una regla que todo lo que un cortesano ve obtener a otros le parece siempre que se le quita de lo que es suyo, observa una sagaz Madame de Campan en sus memorias de la Corte de María Antonieta. Casi ciento cincuenta años antes *Para todos* ilustra ese mecanismo cortesano —de ahí en parte la polémica surgida en torno a la obra—: el asalto a los

³³ Es reveladora la función que asigna Pérez de Montalbán al índice, que para él se articula en una política de la cita, una estrategia de cortesías más que en sistema de referencias para el lector, guía provechosa para localizar y extraer lugares y autores. «Introducción para toda la semana» explica: «No hago tabla de los autores que cito y alabo porque son tantos, que el referirlos más tuviera de embarazo, que de divertimento», s. f.

espacios de prestigio que libraban los autores, poetas, autores de comedias, pero también desde baterías distintas, los cronistas e historiadores, determinados teólogos y predicadores de corte en las primeras décadas del XVII³⁴. Entre muchos otros, el «Advertimiento al señor lector» de *Rimas de Tomé de Burguillos* (Madrid, Imprenta de Reino a costa de Alonso Pérez, 1634) reflexiona sobre la circulación de la envidia y la dificultad de alcanzar una posición de prestigio al lado del influyente mecenas. Tomé de Burguillos toleraba «con prudencia sus trabajos, y las plumas y lenguas de sus enemigos, que en muchas ocasiones engañaron los oídos de los príncipes con testimonios para que no le estimasen» (p. 1335). La polémica que encabeza Quevedo proporciona un punto de vista privilegiado para percibir valoraciones de las estrategias de los autores —una dinámica de los mecanismos de hostilidad autorial— en sus rivalidades por conseguir visibilidad social y capital cultural, por lograr prestigio al lado de los *meliores terrae*, en el contexto de la producción y circulación del libro impreso.

Sería clave disponer cuanto antes de un texto de *La Perinola* fiable e inteligible —en el que trabaja Plata—, que aclarara los numerosos pasajes deturpados³⁵. De su lectura sin embargo, además de alcanzar un ajustado sentido filológico de la obra nos interesa comprender los modos de expresarse la rivalidad literaria-cortesana de una época, de manifestarse enemistades y entablarse negociaciones que surgían no sólo entre los propios escritores, sino entre los varios agentes del orbe librero, donde entraban en juego modalidades de producción y circulación del saber, señas de distinción letrada, una orientación en los gustos culturales y formas de entretenimiento, pero también los modos que revela cómo se forjaba un imaginario del mecenazgo.

La crítica a Pérez de Montalbán abarca a su grupo de influencia, sus «secuaces», algunos de los cuales se movilizan en la polémica. *La Perinola* satiriza las estrategias de negociación que el escritor pone en juego en los círculos de mecenazgo, el influjo del que goza, un éxito conseguido en parte mediante su padre librero, poderosos mentores como Lope, y un grupo de apoyo entre el que se encuentran personajes como fray Diego Niseno.

Al mercado del libro le aquejaban numerosas dificultades, una situación económica endémicamente maltrecha, la dificultad de mercaderes menos poderosos para sobrevivir. Algunos libreros con poder de intervención dominaban una red de producción, circulación y venta, no sólo en la Corte sino a lo ancho de la geografía peninsular, más allá del reino de Castilla. En su actividad de acreditado mercader, activo en Madrid entre 1605 y 1648, el librero del rey Alonso Pérez ejercía un dominio en las esferas relacionadas con el negocio de financiar, hacer circular y

³⁴ Bouza trata de los problemas que plantea la relación de los escritores con el ámbito del mecenazgo que, por parte de los nobles podía llegar a representar «más una negociación que una simple magnanimidad», 2001b, p. 44.

³⁵ Plata, 2004a, 2004b, 2006.

vender libros, y también de aquéllos producidos más allá del reino de Castilla. Es el segundo librero madrileño en costear ediciones en esa primera mitad del siglo; sesenta y cinco frente a setenta que financia Pedro Coello, librero a quien don Francisco era más afecto. Domingo González, el tercer librero más activo en Madrid, costea un número notablemente menor: treinta y tres, casi la mitad que Alonso Pérez³⁶. A pesar del volumen de su negocio librero y de la popularidad de las obras quevedianas, Alonso Pérez financia sólo una obra de don Francisco: *Política de Dios*. La crítica ha especulado con la creencia por parte de Quevedo que Alonso Pérez habría realizado una impresión no autorizada de *El Buscón*, y ello fuera un factor más que desencadenara el ataque contra Pérez de Montalbán³⁷. Por otra parte, debemos preguntarnos si en la trastienda del librero podrían encontrarse ediciones no autorizadas en Castilla de textos quevedianos.

La Perinola deplora el poder de Alonso Pérez para intervenir en el mercado del libro, para afectar al negocio de libreros menos poderosos. Alonso Pérez —«mercader grueso de esta Corte» lo denomina el maestro impresor sevillano Juan Serrano de Vargas— gozaba de poder económico para organizar estrategias comerciales y guiar gustos lectores. Sin duda, también asumió riesgos ya que costeó ediciones *princeps* de libros de entretenimiento que no siempre reportaron ganancia comercial. Por añadidura, *La Perinola* denuncia que Alonso Pérez vende mercancía sin calidad: «mesonero de comedias, novelas, chaconas y romances, y no ha vendido cosa que no haya sido la sedición de las buenas costumbres» (p. 483). Disiente de una política comercial que privilegia las novelas y los textos teatrales: «su [de Pérez de Montalbán] padre vende sus novelas pesadas, y *El coche de Madrid* y *El mesón del mundo*, y este libro suyo [*Para todos*] y infinitos de comedias, que son rúbricas para purgar las virtudes y echarlas de los cuerpos con todos los bienes» (p. 483). Si bien *La Perinola* señala lo aburrido y carente de calidad literaria de tales obras, Quevedo firma en agosto de 1631 una lacónica aprobación de *Mesón del mundo* de Rodrigo Fernández de Ribera (Imprenta del Reino a costa de Alonso Pérez)³⁸. Queda por saber si fue el propio don Francisco quien escribió el texto aprobatorio.

Asimismo Quevedo se ocupa con acrimonia de un embate determinado; la ofensiva de los libreros que reivindicaban hacia 1632 que su actividad fuera considerada arte liberal, asunto al que *Para todos* dedica espacio en el «Día sexto». El «Discurso de todos los artes en común y en

³⁶ Los datos están en Moreno Garbayo, 1999, p. 27.

³⁷ Jauralde, 1998, p. 647; Cayuela, 2005, p. 75. Moll, 1994, reconoce que ese error ha durado décadas y piensa que la edición proviene del taller de Francisco de Lyra. No hay testimonios de qué pensaba Quevedo al respecto.

³⁸ Teniendo en cuenta la reducida participación de Quevedo en el mundo de los preliminares legales, su escasa presencia en los paratextos de obras ajenas, esto no deja de ser llamativo. Lope firma la primera aprobación de *Mesón*, más extensa, informativa y halagadora que la quevediana. En el contexto de una endogamia de aprobaciones, *Mesón* incluye además dos poemas preliminares, del propio Lope y de Pérez de Montalbán.

particular» arguye que la librería es arte liberal, fundando el razonamiento en una ambivalencia del término librería, entendiéndola como biblioteca —menciona entre otras, la librería de El Escorial—, no como tienda de mercader³⁹. Quevedo aclara que el librero es mercader de libros, implicado en el mundo comercial de la librería, no es bibliotecario. Aunque el punto de vista de *La Perinola* no desvincula el ataque *ad hominem* a Alonso Pérez (lo acusa de converso, subraya la falta de abolengo del apellido, etc.), las rotundas observaciones hacen hincapié en lo que considera hecho incontrovertible, que la librería es arte meramente mecánica. Soslaya cualquier consideración del influjo de la política comercial del librero, de la importancia de su papel en la producción y circulación de libros impresos, para incidir en la actividad material, manual de la encuadernación, y el trato comercial, el «regateo» o manejo de dinero, y su falta de regulación gremial: «no es forzoso que el librero sepa nada de los libros que vende, ni de las ciencias necesita, sino coser bien y engrudar y estirar las pieles y cabecear y regatear [...] no tienen examen ni cosa que no sea común con hormas y cerote por razón del oficio» (p. 483). Al criticar los defectos de la escritura de la comedia *El segundo Séneca* —incluida en *Para todos*— atribuye las limitaciones del «pobrecito librero» a haberse criado en la tienda de su padre, cuya ocupación manual y actividad mercantil —la dimensión comercial de la circulación de dinero— recalca: «nacido entre el daga y toma de la tienda, y criado en tanto más cuanto, y crecido entre regateos y encuadernaciones» (p. 485).

Así, en lo que considera inaceptable entrecruzamiento entre arte mecánica e intento de ascenso social, reprende lo que percibe como una ambición de Alonso Pérez de ennoblecer —«honrar cuanto puede»— el gremio de los libreros. Pérez de Montalbán aplica el título de don a un mercader, alguien a quien que no le corresponde: «ha honrado a los libreros cuanto ha podido porque en la introducción a la semana pone don y hace caballero a un Francisco de Bonilla, a contemplación de un librero de Zaragoza» (p. 482). Juan de Bonilla era corresponsal de Alonso Pérez en Zaragoza (junto a Sebastián Cormellas en Barcelona), indica en un memorial el mencionado Serrano de Vargas⁴⁰.

Por ende, Alonso Pérez tenía margen para eludir disposiciones de la censura, según afirmaban libreros de menor poder⁴¹. Su hijo Pérez de

³⁹ En *Plaza universal* Suárez de Figueroa refiere *librería* a *biblioteca*, como «la que juntó el duque de Urbino». Covarrubias define *librería*, «la dicha tienda. Cuando es pública, se llama por nombre particular biblioteca». El catálogo de las artes liberales de Pérez de Montalbán dedica más espacio a la librería que a la imprenta. Es interesante la variante tipográfica que la edición de Huesca presenta. Imprime en letra mayúscula la palabra IMPRENTA, actividad que de ese modo resalta en dicho catálogo. Ésta debió ser decisión del impresor Pedro Blusón.

⁴⁰ Plata menciona el error del nombre, 2004a, p. 224; Cayuela, 2005, p. 127.

⁴¹ *Memorial dado por Joan Serrano Bargas Maestro impresor de libros en Sevilla en Julio de 1625 sobre los excesos en materia de libro* (BNM Mss 19704-7, Domínguez Bordona, 1926); Agulló, 1972, publica otro memorial de Serrano Vargas. Blecua, 1977, publica dos memoriales con quejas de libreros, sin fecha y sin firma, que inciden sobre lo excesivo de las cargas fiscales del libro.

Montalbán fue nombrado fiscal de libros por el Consejo de Castilla (Ca-yuela, 2005, pp. 126-127; p. 131). Su negocio soslayaba los controles inquisitoriales que aquejaban a los libreros y lograba zafarse —indica un librero rival— de elaborar los temidos y detallados inventarios de impresos a la venta en su tienda que, implacable, la Inquisición requería anualmente de los mercaderes de libros. Así, subrepticamente en su comercio de la calle Santiago —se denuncia— el librero del rey comercia con obras prohibidas.

El control ideológico del libro era, por una parte, responsabilidad del Consejo Real de Castilla; por otra, estaba en manos de la censura eclesiástica, y de la vigilancia de la Inquisición que una vez impresa una obra podía impedir su circulación o expurgar parte de ella, con «tapabocas de tinta perpetuo» (p. 499) en palabras de don Francisco, o como califica «la aguileña» un pasaje de *Para todos*, «no se ha de borrar sino con un carbón del brasero del santo oficio» (p. 487). Ese año de 1632 en que Quevedo escribe *La Perinola* se publica el *Índice* expurgatorio de Zapata, que condena pasajes del exitoso *Sucesos y prodigios de amor* de Pérez de Montalbán (Madrid, a costa de Alonso Pérez, 1624, reimpreso numerosas veces antes del final del siglo) y también de obras quevedianas⁴². Don Francisco se convierte oficialmente en autor *damnatus*, de los condenados de segunda clase.

La Perinola ironiza sobre la complacencia de censores eclesiásticos como fray Diego Niseno y Joseph de Valdivieso, que firman respectivamente la primera y la segunda aprobación de *Para todos*. Valdivieso no cumplió con su obligación de controlar ideológicamente el texto. Don Blas se sorprende: «¿cómo se ha de defender decir que Cristo habló con cautela, y pasar con dos aprobaciones, y la postrera de un teólogo y provincial tan grave?» (p. 500). El eclesiástico debiera haber censurado algunos pasajes («podiera Valdivieso borrar esto») que según Quevedo resultaban ofensivos a la fe. Irrita a don Francisco que fuera argucia para burlar la suspensión de licencias de imprimir, y tuviera una finalidad de validar a un autor de pésima calidad que, paradójicamente, había conseguido hacerse con el mercado librero. Ninguna de las dos aprobaciones menciona que *Para todos* incluye tres comedias y dos novelas (que indica *La Perinola*, «Cada una es peor que la otra; y siempre hay peor en la que es peor, si se vuelve a leer», p. 498), ámbito en que Montalbán había publicado con éxito. Son años en que no se conceden licencias de impresión para libros de entretenimiento.

Niseno y Valdivieso son dos de los más frecuentes censores madrileños de libros en la primera mitad del siglo XVII. Valdivieso aprueba un total de cuarenta y cinco obras. En esos años sólo el longevo González Dávila (c. 1577-1658) le supera, con cuarenta y ocho aprobacio-

⁴² Véase el «Memorial de don Luis Pacheco de Narváez denunciando al tribunal de la Inquisición cuatro libros de don Francisco de Quevedo», en *Obras completas. Verso*, ed. Astrana Marín, p. 1183. Sobre el *Índice* de Zapata y Quevedo, véase Jauralde, 1998, pp. 523, 620.

nes. Tanto Niseno como Valdivieso gozan de un círculo de influencias en la Corte. Valdivieso es capellán del Cardenal Infante, en torno a quien parece constituirse un núcleo de apoyo a Alonso Pérez. El capellán es censor habitual de obras de entretenimiento costeadas por Alonso Pérez en el periodo de suspensión de licencias⁴³. Niseno, por su parte, además de ser activo en la labor de aprobar —por su censura pasan al menos treinta y siete obras—, intenta desaprobado algunas. Denuncia *El chitón de las tarabillas* a la Inquisición. Interviene intentando que *Juguete de la niñez* no se apruebe⁴⁴.

Años más tarde y ante un texto distinto, Quevedo advierte sobre lo que considera una inefectiva y arriesgada política de aprobaciones. En *Respuesta al manifiesto del duque de Braganza*, que nunca imprime y firma con seudónimo, descalifica reiteradamente al doctor Agustín Barbosa, protonotario y juez apostólico en la Corte y a Gil González Dávila⁴⁵, por haber aprobado *Sucesión del señor rey don Felipe II en la corona de Portugal* de Agustín Manuel de Vasconcelos (Pedro Tazo, Madrid, 1639). Arremete también contra el corrector Murcia de la Llana⁴⁶. El libro cuestionaba, sostiene don Francisco, los derechos de Felipe II a la sucesión de Portugal. Era responsabilidad de los censores evitar su publicación, o haber recomendado enmiendas en el texto. *La Perinola* vaticina que el Consejo recogerá *Para todos* «por escandaloso y lleno de sátiras y vicios» (pp. 483-484). ¿Sería ésta una repetición de alguna crítica de Niseno a *Juguete de la niñez*?

Las estrategias para sortear los trámites legales del Consejo Real y conseguir la aprobación de textos de entretenimiento son variadas⁴⁷. ¿Cómo se organizan autores, librereros e impresores para orientar una política de aprobaciones? ¿Qué alianzas se ponen en juego, qué rivalidades se desatan, qué impresores y librereros empresarios tienen mano para influir en la esfera de decisiones de aprobar una obra? ¿Qué pautas se establecen en el acercamiento a letrados y mecenas clave, a capellanes y

⁴³ Para matizaciones sobre las diferentes etapas de la suspensión y cómo se vieron afectadas la concesión de aprobaciones, véase Moll, 1974, 1979a. Valdivieso es el eclesiástico que más textos de entretenimiento aprueba durante el periodo de suspensión de licencias de imprimir. Por ejemplo, concede la licencia eclesiástica el 2 de junio de 1626 a *Honesto y entretenido sarao* de María de Zayas que, sin embargo no consigue la licencia civil hasta varios años después. La edición *princeps* se publica como *Novelas amorosas y ejemplares* en 1636 (Zaragoza, Hospital de Gracia, a costa de Pedro Escuer); véase Moll, 1982.

⁴⁴ Jauralde, 1998, p. 581 y Plata, 2006, pp. 249-250.

⁴⁵ Véase la edición crítica de Arredondo, 2005. González Dávila había firmado, por comisión de Juan de Mendieta, vicario del Cardenal Infante, una de las cuatro aprobaciones de la edición autorizada de *Política de Dios*.

⁴⁶ Con acusada sensibilidad hacia los matices lingüísticos observa: «Y es más decir “se afirma” que si dijera “se dice” o “hay quien diga”. Insinúa que aún se puede leer la instrucción, y parece que la cita sin nombrar partes. Cuando leí esto al estrenarse el libro, confieso que apelé de su título a Murcia de la Llana, creyendo que estaría por errata *Sucesión del señor rey Felipe II* y por enmienda *del duque de Braganza*; quizá fue descuido de Murcia, como errata de Madrid» (pp. 400-401).

⁴⁷ Véase Moll, 1974, y Cayuela, 1996, para los paratextos del libro en el Siglo de Oro.

predicadores de corte con poder de aprobar o rechazar la concesión de una licencia? Así, ante una censura desfavorable del cronista Antonio de Herrera a *El Embajador* de Juan Antonio de Vera, en la primavera de 1620 el duque de Sessa comenta en una carta al autor, el conde de la Roca, la necesidad de actuar a tiempo: «el Consejo, como no examina, déjase llevar de la opinión, y pudiéramos haberla remediado a los principios»⁴⁸. Sessa promete hacer todas las diligencias posibles para que el Consejo apruebe el texto.

Alonso Pérez fue un librero con astucia para manejarse en el orbe de las aprobaciones, con marcado énfasis en los años críticos entre 1625 y 1634 durante la suspensión de licencias para imprimir comedias y novelas en Castilla. Ante ese Consejo que «no siempre examina» y «se deja llevar por la opinión» el librero supo, en esos años de suspensión de licencias, navegar las aguas procelosas del mundo de las aprobaciones, de los trámites legales del Consejo de Castilla⁴⁹. Le interesaba el beneficio que proporcionaba la impresión de libros de entretenimiento, que constituían una parte central de las publicaciones que financió, de los riesgos que asumió. A lo largo de esos años de suspensión de licencias, costea once ediciones de un total de veintisiete obras de entretenimiento publicadas en Madrid (Cayuela, 2005, pp. 251-254). En plena suspensión, financia la impresión de *Primera parte de comedias* (1628) de Ruiz de Alarcón. Las licencias de Vicente Espinel y Mira de Amescua fechadas en 1622 eran supuestamente anteriores a la suspensión. Disgusta a Lope que él no se hubiera beneficiado de lo que consideraba estratagema para soslayar la prohibición: «Las comedias de Alarcón han salido impresas; sólo para mí no hay licencia» (Cayuela, 2005, p. 92). Cuatro años después costea Alonso Pérez la impresión *princeps* de dos obras de Lope, *Rimas de Tomé de Burguillos* y *La Dorotea. Acción en prosa*, pero no vuelve a imprimir ninguna *Parte de comedias* del autor, que muere en 1635 meses después de terminar la suspensión de licencias⁵⁰. Junto a Jáuregui, Valdivieso y Pérez de Montalbán, Lope era parte de los aprobadores afines, quizá incondicionales, del librero. En ellos confiaba el librero del rey para que se concediera la licencia de impresión, para convencer al Consejo y al vicario madrileño que no eran novelas textos como *La Cintia de Aranjuez* de Gabriel del Corral (Imprenta del Reino, 1628; aprobado por Valdivieso y Jáuregui), *Academias del jardín* de Jacinto Polo de Medina (Imprenta del Reino; 1630, aprobado por Valdi-

⁴⁸ *Epistolario de Lope de Vega*, vol. 4, p. 294.

⁴⁹ En ese periodo se desarrollan diversas configuraciones estratégicas en la presentación de los textos de entretenimiento. Novelas y comedias se integran en un enmarque narrativo. El vocablo *novela* desaparece de los títulos (piénsese en *Honesto y entretenido sarao* de Zayas, publicado después como *Novelas amorosas y ejemplares*). Se incluyen textos prologales; siempre que es posible, también las aprobaciones hacen hincapié sobre el carácter ejemplar de la obra; Moll, 1974, 1979a; Cayuela, 1993.

⁵⁰ El 15 de mayo de 1635 se concede a Lope licencia y privilegio para imprimir dos «partes»: la XXI y un libro de doce comedias, que no llegó a publicarse; véase Moll, 1979a, pp. 10-11.

vieso) o el propio *Para todos* (Cayuela, 2005, p. 73). Significativamente, la mencionada impresión de *Para todos* realizada en Huesca revela cómo interesaba la obra desde el punto de vista comercial. Las tres comedias se imprimen de forma que pudieran venderse sueltas. Las hojas, que no aparecen foliadas, se disponen en cuadernillos tipográficamente independientes del texto que enmarca las comedias⁵¹.

En definitiva, en la década sin imprimirse libros de entretenimiento el éxito en conseguir licencias de impresión se contextualiza en los mecanismos que potenciaban maniobras de diverso calado protagonizadas por autores —con un importante papel de ciertos eclesiásticos cortesanos—, libreros y camarillas con poder para intervenir en los resortes de la concesión de la aprobación, y no exclusivamente en el tipo de texto a aprobar. Por otra parte, al tiempo que determinados grupos podían guiar decisiones del ámbito legal, se desarrollaron estrategias asimismo en la configuración de los títulos del texto a aprobar, en la retórica de los escritos paratextuales, que resaltaban el carácter de honesto enseñamiento contra la corrupción de las virtudes, en línea con lo que esperaba la Junta de Reformación. Contra todo ello se levanta la pluma quevediana en *La Perinola*⁵².

Más allá de su función de censura previa y control ideológico, las aprobaciones podían contribuir a una estrategia de ennoblecimiento de un libro. Si bien requisito legal, mediante un orquestado diálogo con componentes de variada índole, podían integrarse en un dignificador aparato paratextual. Se elaboraban, enmarcadas en una disposición tipográfica celebrativa, enaltecedoras «entradas» al volumen a través de portadas, frontispicios, escudos, árboles genealógicos y retratos grabados; también de aprobaciones, dedicatorias, epístolas, colecciones de citas, acopio de poemas preliminares, con la presencia de nombres ilustres de la nobleza, de emblemáticos gobernantes, poderosos eclesiásticos, predicadores afamados, reputados letrados o acreditados autores. Ese espacio liminar exhibía los orbes de sociabilidad letrada del autor, o en su caso, del librero empresario. El capital social que ostentaba podía modelarse, por una parte, en una elegante apariencia visual del volumen. En efecto, también el plano gráfico e inmediatamente visible aspiraba a proyectar el prestigio del autor o del dedicatario sobre el que se fundaba —y a la vez, confería— el libro. Por otra, tal prestigio se anclaba en la autoridad de un entramado de filiaciones en el que destacaba la presencia de los nombres de ilustres censores (Lope de Vega, Valdivieso, Paravicino, etc.), que ratificaban la inclusión del autor y el librero en una élite cortesano-literaria. Curiosamente, poco inclinado a contribuir

⁵¹ Los autos sacramentales llevan foliación, es decir, Pedro Vergés no esperaba venderlos como «sueatas».

⁵² La estratagema de *Para todos* para imprimir comedias en un periodo de suspensión de las licencias no pasa desapercibida: «y esto porque cuatro comedias y otras tantas novelas hagan mayor volumen, y así disfrazadas salgan a luz contra el prudentísimo decreto que les prohíbe la estampa», Gerónimo de Vera en Cayuela, 1993, p. 56.

con poemas y textos preliminares a obras ajenas, Quevedo sí gustó de redactar dedicatorias y prólogos que satirizan las construcciones retóricas de semejantes aparatos paratextuales⁵³; así, «Dedicatoria a cualquier título», «Prólogo» y «Carta» de *Vida de la corte y capitulaciones matrimoniales*; «Al claro, diáfano, chirle, transparente y meridiano lector de lenguaje tapido y a buenas noches» del licenciado Cantacuzano en *La culta latiniparla* o «Al lector, como Dios me lo deparare, cándido o purpúreo, pío o cruel, benigno o sin sarna» de *El mundo por de dentro*.

El aparato paratextual de *Para todos* es ponderadamente enfático, con notable presencia —«hormigueo» diría don Francisco— de filiaciones de su triunfante autor⁵⁴. Redactadas por figuras de peso en la sociabilidad letrada de la corte, en línea con una retórica cortesana más que legal, usual para cierto tipo de censura, las aprobaciones de *Para todos* no se limitan a ser escuetos textos legales. Sostiene *La Perinola* que Niseno y Valdivieso firmaron aprobaciones que no eran sino hiperbólicas alabanzas. Por otra parte, también su dimensión tipográfica concede relieve a dichas aprobaciones. Se imprimen ambas comenzando el recto de la hoja, con tipografía similar a la de las dedicatorias. El epígrafe de la aprobación destaca el nombre del censor, que se repite en la firma. Consideraciones aparte sobre el uso de los pliegos preliminares, es posible que Alonso Pérez, y no exclusivamente el impresor, contribuyera a decidir la recalcada visibilidad, la deferencia tipográfica con que debían imprimirse esos textos aprobatorios⁵⁵.

Ambos aprobadores ponderan las excelencias de docto humanista de Pérez de Montalbán, la erudición de su libro misceláneo. De forma llamativa se apartaban de la retórica del escrito legal, que se centraba en indicar las razones que fundaban la concesión de la licencia: el mérito del esfuerzo realizado por el autor; la utilidad del tema para el lector, lo adecuado del estilo, etc. *La Perinola* critica una retórica de la heroicidad

⁵³ Quevedo prologa la edición de *La comedia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, que —indica Moll, 1979a, p. 8— es la única comedia que se aprueba en esos años de suspensión de licencias. El 16 de diciembre de 1630 se había concedido la licencia al capitán Fernando Ballesteros y Saavedra y la imprime el año siguiente en Madrid el librero Domingo González (Imprenta del Reino).

⁵⁴ Así, por ejemplo el libro incluye un retrato del autor —reproducido en Plata, 2006, p. 247— y numerosas dedicatorias. Quevedo deplora que *Para todos* se dirija a nueve dedicatarios. Considerado el más importante, Pérez de Montalbán dedica la «Introducción de toda la semana» a don Ramiro de Guzmán, Duque de Medina de las Torres; a siete más, uno por cada *Día*, entre ellos, el Condestable de Castilla y León y don Luis Méndez de Haro y Sotomayor, gentilhombre de la Cámara de su majestad, sin olvidar al licenciado Sebastián de Huerta, secretario de la Inquisición.

⁵⁵ Es arriesgado hacer afirmaciones sobre quién decidía aspectos específicos de la impresión, ya que en la mayoría de los casos carecemos de testimonios al respecto pero sabemos que el impresor de los siglos XVI y XVII estaba a cargo de las formas gráficas, de la ortográficas y de la puntuación. En la forma de imprimirse los preliminares *Para todos* no constituye una excepción, sino que es parte de un género de obras cuyo aparato paratextual se concibe con determinado énfasis también desde el punto de vista tipográfico. La Imprenta del Reino o la viuda de Alonso Martín imprimen un gran número de ese tipo de paratextos enfáticos.

escogida por los aprobadores, que congratulan afectadamente los logros de Pérez de Montalbán⁵⁶: «fuera de mejor seso que escribir *una aprobación muy estudiada de tiquis miquis*, tan graciosamente como decir estas palabras en su aprobación; “Y el doctor Montalbán, con desembarazo bienhechor en beneficio común, a lo sol, se da a todos”»⁵⁷ (p. 465). Para Niseno el autor emula a Clemente Alexandrino y a un catálogo de humanistas, entre ellos ese «Ficino, Marcillo» del que se burla don Francisco («Harto fue conocelle, habiéndole vuelto lo de atrás adelante», p. 481). También Valdivieso incluye un catálogo, asimismo de escritores ajenos a las obras de entretenimiento, autores de varia lección, de florilegios de lugares comunes; «Ateneos, Aulogelios, Crinitos, Cassaneos, Alesandros, Textores, Natales, Condes, Gregorios Tolossanos, y Garzones» (s. f.)⁵⁸.

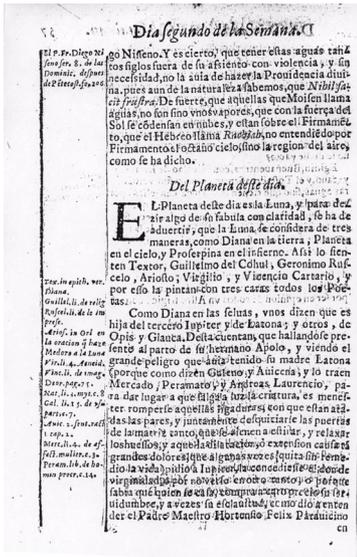


Ilustración 4

Valdivieso el pagar a Montanbanco el citar le y *darle margen de aposento*; y si él viera que está citado con los propios requisitos Roa, Orejuela, Barba-

Por otra parte, Niseno —uno de los autores más veces impreso en Madrid en la primera parte del siglo XVII— había concedido la primera aprobación de una obra cuyo «Día Quinto» le estaba dedicado y a quien se cita en el margen en numerosas ocasiones. Don Francisco ironiza sobre lo exacerbado de la política de la cita, el intercambio de alabanzas que exhibe *Para todos* incluso en su dimensión legal, las censuras del libro. Llama la atención sobre una endogamia aprobatoria⁵⁹. Sin duda, *La Perinola* agita un contencioso de la república de las letras al sugerir que los dos eclesiásticos aprobaron *Para todos* a cambio de verse citados [Ilustración 4]: «Más su paternidad no pagó el verse citado a menos precio (perdone nuestra amistad) que Valdivieso [...] Caro le cuesta al buen Valdivieso [...]

⁵⁶ Dos años después, con diez días de diferencia en agosto de 1634, irónicamente Valdivieso y Quevedo firman las aprobaciones de *Rimas de Tomé de Burguillos* (Imprenta del Reino), que costea Alonso Pérez. También Valdivieso había aprobado la edición quevediana de los poemas de fray Luis de León en 1632.

⁵⁷ Plata señala frecuentes errores de anotación a ese pasaje, 2004a, pp. 219-220.

⁵⁸ Quevedo no es el único que se burla de la retórica aprobatoria que exhibe *Para todos*. También el doctor Jerónimo de Vera redacta una censura manuscrita que la parodia («Carta del Dr. Gerónimo de Vera en que critica el *Para todos* del Dr. Juan Pérez de Montalbán», Salamanca y julio a 8 de 1632; BNM, ms 12964, fol. 52, González de Amezúa, vol. 2, 1951, p. 81, reproducida en Cayuela, 2005, p. 80).

⁵⁹ Simón Díaz se ha ocupado del tráfico de alabanzas y las aprobaciones en el Madrid de esas décadas, 1976, 1977, 1978.

dillo, Jáuregui, Quintana, Pellicer, Blasillo y otros tales autores, él mirara lo que aprobaba y lo que decía» (p. 480). Maliciosamente advierte que a otros autores no les «cuesta tan caro» verse citados: «Más guelgome que va con tantos y más elogios [que Valdivieso] el doctor Felipe de Godínez, y que *hormigüea de letra menuda en las márgenes*, y no aprobó ni *le cuesta locura alguna*» (p. 481). También, ese «Día» incluye con realce tipográfico —Pérez de Montalbán justifica que lo «halló mi cuidado en su celda»⁶⁰— un mediocre soneto del fraile aprobador, una estrategia —sin duda— para dar publicidad a un tipo de composición que no era apropiado imprimir directamente. Maliciosamente observa Quevedo que Niseno se «está lastimando» que «se sacase el Soneto de la celda a pública plaza». Publicarle el soneto en «libro de tabaola» es burla pesada a persona «que escribe contrapuntos predicables»⁶¹.

Texto propicio a divulgarse manuscrito, *La Perinola* se ocupa desde el punto de vista de un grupo de singulares lectores, de los elementos materiales del objeto libresco que formaban parte de los significados de una obra impresa: la fábrica de la página, las elecciones tipográficas, lo desapropiado de unos márgenes que sugieren un tipo de texto diferente del que en realidad es *Para todos*. Don Francisco no circunscribe su afilada sátira al autor y la pésima calidad de su escritura, sino que hace hincapié en las diferentes y necesarias colaboraciones y los varios entramados de la política que rodeaban la producción y circulación de determinado género de libro. «Sin duda, ser autor en el siglo de Oro exigía estar preparado para ofender», observa sagazmente Fernando Bouza (2001, p. 109). Pocos autores entendieron y lograron practicar esa vertiente de la actividad escritora con la rotunda maestría de Quevedo.

BIBLIOGRAFÍA

- Agulló, M., «La inquisición y los libreros españoles en el siglo XVII», *Cuadernos Bibliográficos*, 28, 1972, pp. 143-151.
 Blanco, M., «Quevedo lector de Malvezzi», *La Perinola*, 8, 2004, pp. 77-108.
 Blecua, J. M., «Dos memoriales de libreros a Felipe IV», *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*, Barcelona, Ariel, 1977, pp. 99-117.
 Bouza, F., *Corre manuscrito*, Madrid, Marcial Pons, 2001a.

⁶⁰ Una estratagema común de la política de las aprobaciones consistía en dedicar parte de una obra al aprobador. Entre los numerosos ejemplos de esa endogamia, Ginés Carrillo Cerrón dedica una de sus novelas incluida en *Novelas de varios sucesos, en ocho discursos morales* (Granada, 1635) a Lope, que también fue el censor de la obra; en el caso de *Orfeo* de Pérez de Montalbán (Madrid, 1624 a costa de Alonso Pérez) Lope es aprobador de una obra que incluía un elogio suyo.

⁶¹ Plata comenta que puede tratarse de una agudeza de discordancia (2004a, p. 224). Los «contrapuntos predicables» es una referencia además a la interminable serie de *Asuntos predicables* para los días de la semana de diferentes partes del año litúrgico que el padre Niseno, predicador del Convento de San Basilio, imprimía regularmente con bastante éxito desde 1627.

- Bouza, F., «“Aun en lo material del papel y impresión”. Sobre la cultura escrita en el siglo de Gracián», *Libros libres de Baltasar Gracián*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2001b, pp. 11-50.
- Bouza, F., *El libro y el cetro. La biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*, Madrid-Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2005.
- Cayuela, A., «La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los reinos de Castilla», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29, 2, 1993, pp. 51-76.
- Cayuela, A., *Le paratexte au Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*, Genève, Droz, 1996.
- Cayuela, A., *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2005.
- Chartier, R., *Cultura escrita, literatura e historia*, México, FCE, 1999.
- Chartier, R., «¿Qué es un libro?», en *¿Qué es un texto?*, ed. R. Chartier, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006, pp. 1-35.
- Crosby, J. O., ed. ver Quevedo, F. de, *Política de Dios*, ed. J. O. Crosby, Urbana, University of Illinois Press, 1966, 2 vols.
- Dadson, T., «El autor, al imprenta y la corrección de pruebas en el siglo XVII», *Anuario de Filología Española*, 1, 1984, 1053-1068.
- Del Piero, R., «La Respuesta de Pérez de Montalbán a la *Perinola* de Quevedo», *Publications of the Modern Language Association*, 76, 1, 1961, pp. 40-47.
- Dexeus, M., «Las imprentas de la Corona de Aragón en la difusión de la literatura del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 12, 1993, pp. 71-80.
- Dixon, V., «Juan Pérez de Montalbán's *Para todos*», *Hispanic Review*, 32, 1, 1964, pp. 36-59.
- Domínguez Bordona, J., «Memorial dado por Joan Serrano Bargas Maestro impresor de libros en Sevilla en Julio de 1625 sobre los excesos en materia de libro», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 47, 1926, pp. 224-227.
- Glaser, E., «Quevedo versus Pérez de Montalbán: The Auto del *Polifemo* and the Odyssean Tradition in Golden Age Spain», *Hispanic Review*, 28, 2, 1960, pp. 103-120.
- González de Amezúa, A., «Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro», *Opúsculos históricos-literarios*, Madrid, CSIC, 1946, vol. 1, pp. 331-373.
- González de Amezúa, A., «Las polémicas literarias sobre el *Para todos* del Dr. Juan Pérez de Montalbán», *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, CSIC, 1951, vol. 2, pp. 64-94; reimpresso en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, 1951, 2 vols, pp. 409-443.
- Gutiérrez, C. M., *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literarios y de poder*, West Lafayette, Purdue University Press, 2005.
- Jauralde, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998.
- Medina Barco, I., «Quevedo y la ilustración de portadas: *La vida de Marco Bruto* y *La caída para levantarse*», *La Perinola*, 11, 2007, pp. 115-130.
- Moll, J., «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla», *Boletín de la Real Academia Española*, 54, 1974, pp. 97-103.
- Moll, J., «¿Por qué escribió Lope *La Dorotea*? Contribución de la historia del libro a la historia literaria?», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 2, 1979a, pp. 7-11.
- Moll, J., «Problemas bibliográficos del libro español del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 59, 1979b, pp. 49-107.

- Moll, J., «La primera edición de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 1, 1982, pp. 177-179.
- Moll, J., «Libros para todos», *Edad de Oro*, 12, 1993, pp. 191-201.
- Moll, J., *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Arco Libros, 1994.
- Moreno Garbayo, J., *La imprenta en Madrid 1626-1650. Materiales para su estudio e inventario*, Madrid, Arco, 1999, 2 vols.
- Peraita, C., «*Apacible brevedad de renglones, abreviada vida de monarcas*: Ana Castro de Egas, Francisco de Quevedo y la escritura del panegírico regio», *La Perinola*, 9, 2005, pp. 151-170.
- Peraita, C., «Teatro tipográfico, libro de espacios cortesanos: el *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid* de Gil Gómez de Ávila», Salamanca, Smyr, (en prensa).
- Pérez de Montalbán, J., *Para todos*, en *Obras dramáticas*, ed. J. E. Laplana Gil, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, pp. 461-889.
- Plata, F., «Dificultades en la edición y anotación de la *Perinola* de Quevedo», *Quevedo en Manhattan*, eds. I. Arellano y V. Roncero, Madrid, Visor, 2004a, pp. 217-229.
- Plata, F., «Prolegómenos a una edición crítica de *La Perinola*: una nueva recensión de los manuscritos», *Studies in Honor of James O. Crosby*, ed. L. Schwartz, Newark, Juan de la Cuesta, 2004b, pp. 311-322.
- Plata, F., «La polémica en torno a *La Perinola* de Quevedo con un texto inédito», *La Perinola*, 10, 2006, pp. 245-255.
- Profeti, M. G., *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán*, Verona, Università degli Studi di Padova, 1976.
- Profeti, M. G., «Juan Pérez de Montalbán: entre la amistad de Lope de Vega y la manera de Calderón», *Parainfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, ed. I. Arellano, Madrid, Anthropos, 2004, pp. 139-145.
- Quevedo, F. de, *Carta al serenísimo, muy alto y muy poderoso Luis XIII rey cristianísimo de Francia*, ed. C. Peraita, en *Obras completas*, vol. III, coord. A. Rey, Madrid, Castalia, 2005, pp. 251-305.
- Quevedo, F. de, *Cartas, documentos y escrituras de Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (1580-1645)*, ed. K. Sliwa, Pamplona, Eunsa, 2005.
- Quevedo, F. de, *Obras completas. Verso*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.
- Quevedo, F. de, *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas*, ed. A. Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Atlas, 1946, BAE, vol. 23.
- Quevedo, F. de, *Poesía selecta*, eds. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, PPU, 1989.
- Quevedo, F. de, *Polimnia. Poesía moral*, ed. A. Rey, Londres, Tamesis, 1999.
- Quevedo, F. de, *Política de Dios*, ed. J. O. Crosby, Urbana, University of Illinois Press, 1966, 2 vols.
- Quevedo, F. de, *Prosa festiva completa*, ed. C. C. García-Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.
- Quevedo, F. de, *Respuesta al manifiesto del duque de Braganza*, ed. S. Arredondo, en *Obras completas*, vol. III, coord. A. Rey, Madrid, Castalia, 2005, pp. 392-431.
- Rico, F., *El texto del Quijote. Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 2005.

- Simón Díaz, J., «Índice de aprobaciones de libros del Siglo de Oro», *Revista de Literatura*, 37, 1974, pp. 177-232; 38, 1976, pp. 177-187; 39, 1978, pp. 131-148.
- Simón Díaz, J., «Tráfico de alabanzas en el Madrid literario del Siglo de Oro», *Anales del Instituto de estudios madrileños*, 12, 1976, pp. 65-75; 14, 1977, pp. 197-204.
- Vega, L. de, *Epistolario*, ed. A. González de Amezúa, Madrid, RAE, 1943, 4 vols.
- Vega, L. de, *Obras poéticas*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983.
- Vivar, F., «El poder y la competencia en la disputa literaria: *La Perinola* frente al *Para todos*», *Hispanic Review*, 68, 3, 2000, pp. 279-293.