

*Para qué imprimir. De autores, público, impresores y manuscritos en el Siglo de Oro*¹

FERNANDO BOUZA

IMPRIMÉ: On doit croire tout ce qui est imprimé. Voir son nom imprimé! Il y en a qui commettent des crimes rien que pour ça.

Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*.

Siempre feroz en su volteriana inocencia, Cándido organizó en las costas de Surinam un insólito concurso: quien demostrara ser el más desgraciado de los allí presentes ganaría un premio de dos mil piastras y lo acompañaría en su viaje de vuelta a Europa. Tras largas horas de examen en la taberna del puerto, de entre la muchedumbre que se presentó a su convocatoria Cándido eligió al sabio Martín, cuyo mayor mérito en la desgracia consistía en haber trabajado durante diez años para los libreros-editores de Amsterdam. A juicio de Cándido, tan aciaga circunstancia lo convertía en el más desdichado de los hombres, puesto que no se podría encontrar en todo el mundo oficio peor que aquél y en lugar menos adecuado².

Este pasaje de Voltaire merecería formar parte de una antología de invectivas de los escritores contra quienes editan o venden sus obras, un motivo que aparece con frecuencia en la historia del *autor* como tipo intelectual. Por supuesto, tal cosa es compatible con los elogios que los mismos autores entonan en honor de la imprenta³.

¹ El presente texto es refundición de una conferencia pronunciada en el III Seminario de Historia del Libro de la Fundación Duques de Soria, «El libro: de la imprenta al lector. III. Del manuscrito al impreso», Salamanca, 1996.

² «Il jugea qu'il n'y avait point de métier au monde dont on dût être plus dégoûté», *Candide ou l'optimisme*, Paris, Armand Colin, 1957, pp. 70-71. Por supuesto, sus obras se habían publicado muchas veces en Amsterdam. Cfr: Robert Iliffe, «Author-mongering. The editor between producer and consumer», en A. Bermingham y J. Brewer (eds.), *The consumption of culture, 1600-1800. Image, object, text*, London, Routledge, 1995, pp. 166-192.

³ Tales *laudes* no distan tampoco mucho de la autocomplacencia del creador. Por ejemplo, Gerolamo Cardano se preguntaba «¿quién pone en duda el hecho de que ni a Galeno ni a Aristó-

Quizá el honor de abrir la hipotética colección de vejámenes se le deba reservar al «Dios creó al poeta para el librero, como el ratón para el gato» del *Pobrecito hablador* Mariano José de Larra⁴ —que podría usarse muy bien como lema de todo el conjunto. Lugar especialísimo le cabría, por supuesto, al diálogo que en la *emprenta* de Barcelona mantienen Don Quijote y el desconocido que ha trasladado al castellano *Le bagatele*: si aquél recuerda «las entradas y salidas de los impresores y las correspondencias que hay de unos a otros», éste se queja de los abusos que cometen los libreros con los autores cuando les han comprado el privilegio de impresión de sus obras⁵.

Su presencia en la imprenta se justifica porque era frecuente que los autores, si no vendían el privilegio de impresión, como era el caso, supervisasen la edición de su original, corrigiendo pruebas personalmente o comprobando la corrección que tenía que hacer un oficial de la imprenta. Así se hace constar, por ejemplo, en las *Condiciones que se pueden poner cuando se da a imprimir un libro* que recopiló el corrector del Consejo de Castilla Juan Vázquez de Mármol. Tres de sus puntos indican:

- «6. Que [el impresor] a de tener buen corrector que corrija las probas a gusto del autor.
7. Que a de sacar dos o tres probas las que se concertaren si el autor quisiere corregirlas.
8. Que en este caso embíe las probas al autor a tiempos acomodados que tenga lugar de corregirlas»⁶.

Esos momentos finales de la impresión eran propicios para que surgiesen discrepancias entre autores e impresores, que podían llegar a ser bastante ruidosas si creemos a Cristóbal Suárez de Figueroa. En el célebre discurso que en su *Plaza universal de todas ciencias y artes* dedica a los impresores leemos:

«La fatiga de todos sus oficiales es increíble, y no menor que la de los autores mientras duran las impresiones de sus libros. Entre unos y otros suele auer no pocas diferencias, y vozes, nacidas assí de las prolixidades de los primeros, como de las remisiones de los últimos»⁷.

teles les tocó en vida ser citados en apenas tantos libros como yo? Claro que quizá debo este privilegio a la invención de la imprenta», *Mi vida*, trad. de F. Socas. Madrid, Alianza, 1991, p. 291.

⁴ «Teatros. ¿Quién es por acá el autor de una comedia? Artículo segundo. El derecho de propiedad», en *Obras*, ed. de C. Seco. Madrid, Atlas, 1960, I, p. 98. Resumía así en el *Pobrecito hablador* de 1832 [10/10] las desventuras del joven autor con comedia nueva a quien: «Algún librero de... de donde no es justo decir, le ha hecho el obsequio de imprimírsela en muy mal papel, con pésimo carácter de letra, estropeado el texto original y sin pedirle licencia».

⁵ *Quijote*, II, 62, M. de Riquer (ed.). Barcelona, Planeta, 1975, p. 1065.

⁶ Biblioteca Nacional de Madrid [BNM], Ms/9226, Juan Vázquez de Mármol, *Notata quaedam ex libris quos ad vnguem perlegi*.

⁷ Madrid, Por Luis Sánchez, 1615. «De los impressores. Discurso CXI».

Pero volviendo a las burlas y las iras de los escritores contra impresores y, ante todo, contra libreros, rescatemos del *Sueño del infierno* también a aquél otro cuya tienda, dice Quevedo, era «el burdel de los libros» y a quien dos demonios atormentan «con humazos de hojas de sus libros» y con la lectura de algunos de ellos⁸. Y es que, en suma, dar *matraca* a los libreros y libreros-editores era un pasatiempo habitual de los escritores, quienes, de hecho y con toda naturalidad, parecen haber sumado las *lacerías*⁹ que éstos les causaban al pavoroso cuadro de penalidades que debían atravesar, decían, quienes dedicaban su vida al conocimiento y a la creación.

El tópico de las *radices amarae* del saber era antiquísimo y el autor moderno gustó de recrearlo una y otra vez, incluso en el tono algo cómico con el que Francisco Cascales, gramático y retórico, pinta en sus *Cartas Filológicas* los devastadores efectos del estudio:

«...i a los estudiosos los veréis cabizcaídos, los ojos encarnizados, la frente rugosa, el cabello intonso, los carrillos chupados, las cejas encapotadas, la barba selvagina: no diréis no que son gente política i urbana, sino Cíclopes, Paniscos, Sátyros, Egípanes i Sylvanos»¹⁰.

Partiendo de esta ascesis retórica de su propio oficio, se entenderá por qué Bartoli en *El hombre de letras* nos presenta al *sabio* en cuatro grandes capítulos que, por este orden, lo describen *pobre, en destierro, prisionero y enfermo*¹¹. La obra de este jesuita ferrarés constituye, sin duda, un texto básico para comprender la idea moderna de autor a mediados del siglo xvii, cuando, dos siglos después de su irrupción en el panorama europeo, la difusión tipográfica resulta indisoluble tanto de la *república* como del *hombre de letras* que ella misma ha ayudado a crear¹².

Como se sabe, la llegada de la copia tipográfica supuso la conversión del libro en un producto de consumo mucho más amplio que el que hasta entonces había podido alcanzar mediante la copia manuscrita¹³. Sin duda, uno de los primeros resultados de la mecánica multiplicadora de las prensas era el incremento de la fama que un autor podía alcanzar entre sus coetáneos y, así, tenía razón Gerolamo Cardano cuando se jactaba de que ni Galeno ni Aristóteles habían sido tan citados en vida como él lo estaba siendo en la suya¹⁴. De esta forma, puede

⁸ *Sueños y discursos*, F. C. R. Maldonado (ed.), Madrid, Castalia, 1972, pp. 115-116.

⁹ La expresión es de Larra, *op. cit.*, p. 99.

¹⁰ En Murcia, Por Luis Verós, 1634, Década I, Carta 2.

¹¹ En Madrid, Por Andrés García de la Iglesia, 1676.

¹² Cfr. Roger Chartier, «Figuras del autor», en *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XVI y XVIII*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1994, pp. 41-67.

¹³ Vid. Elizabeth Eisenstein, *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*, Madrid, Akal, 1994.

¹⁴ Loc. cit. *supra* n.º 3.

afirmarse que la imprenta propició el incremento del número de autores, así como su progresiva definición como creadores individuales en busca de la atención del público más amplio.

Además, la mecánica masiva del impreso suponía la conversión del libro en un producto cuyo precio tendía a disminuir en términos relativos, una circunstancia que fue observada con satisfacción en numerosas ocasiones y desde ámbitos bien distintos. Así, el publicista protestante John Foxe consideró providencial, *strictu sensu*, el descenso del precio de los libros religiosos producido gracias a la imprenta, calculando que, a mediados del siglo XVI, era posible hacerse con cuarenta copias impresas del Nuevo Testamento pagando por todas ellas la misma cantidad que el wyclifita Nicholas Belward había tenido que desembolsar por una sola copia manuscrita en el Londres de 1430¹⁵. Y en la *Plaza universal* se lee que:

«...antes de su invención se hallaban en comparación con ahora muy pocos letrados. Esto procedía del intolerable gasto de los libros, supuesto podía sólo estudiar el rico y facultoso, cuya hacienda resistía a tan crecido interés como el de entonces, causa de quedar muchos pobres mal su grado ignorantes. Ahora todos pueden aprender y darse a virtud, por haber cobrado los libros moderados precios»¹⁶.

Por último, la imprenta permitía una aceleración en el proceso de reproducción de textos escritos, reduciendo de forma muy considerable el tiempo necesario para obtener no ya una copia, sino cientos. Si las prensas ya eran de por sí rápidas, la ocasión podía hacer que lo fueran mucho más, como parece que sucedió en la edición de la *Corona virtuosa y virtud coronada* del Padre Niéremberg, una obra que por fuerza tenía que llegar a manos de Felipe IV antes de que cayese don Gaspar de Guzmán. El propio Niéremberg relata satisfecho que así había sido, aunque para explicar la rapidez de la imprenta de Francisco Maroto no acude al interés, sino al milagro:

«Yo me maravillaua como se dauan tanta prissa los impressores a imprimirlo que sin decírselo yo imprimían cada día dos pliegos y era que quería Dios saliesse a tiempo porque ocho días antes que caiesse el Conde Duque le tuvo Su Magestad en sus manos»¹⁷.

El incremento absoluto del número de libros, la reducción del tiempo necesario para reproducirlos y la moderación relativa de su precio fueron muy bien

¹⁵ *The acts and monuments...* London. 1837-1841, 8 v., III, p. 721.

¹⁶ Suárez de Figueroa, *ut supra* cit.

¹⁷ *Carta de Juan Eusebio Niéremberg a Miguel Bautista Lanuza*, Madrid, 31/1/1643. Archivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Casa de Cadaval, 20. La obra se imprimió en Madrid, Por Francisco Maroto, 1643.

recibidos por los autores que, en consonancia, no dudan en alabar a la tipografía. No hay que olvidar que el tópico de las *radices amarae* del saber se complementaba con otro, tan bien extendido y tan antiguo como aquél: el de sus *fructus dulces*. La imprenta llenaba de *dulzura* y de *placeres* al autor por medio de esa suerte de ansiada inmortalidad que le ofrecía con sus muchas copias a buen precio. Pero no todo iba a resultar tan halagüeño cuando entraron en acción otras circunstancias que también se derivaban de la transformación del libro en un producto de consumo más general.

Su conversión en una auténtica mercancía hará que el libro sea tratado dentro de los parámetros de lo mercantil a una escala nunca antes imaginada; *i.e.*, libreros e impresores buscarán la obtención del máximo provecho económico. Para ello, lo que harán no será otra cosa que llevar a sus últimos extremos las posibilidades que son inherentes a la mecánica tipográfica: aumento de tiradas y descenso de la calidad de los materiales empleados en aquellas obras para las que se registre una demanda masiva¹⁸.

La imprenta permite alcanzar la fama, pero, en primerísimo lugar, puede llegar a ser un más que rentable negocio, cuyos *fructus dulces* libreros e impresores querrán disputar a los autores. El mismísimo Juan Luis Vives se queja a Erasmo de la imposibilidad de escribir sin pagar tributo al lucro de los libreros e impresores, en una carta llena de referencias a Frobenius:

«Me avergüenza mi condición de escritor, si no ha de publicarse libro alguno que no cuente con la aprobación de la avaricia de los libreros, de suerte que estén las librerías llenas de Kempones, de Brechtones y de Torrentinos, y apenas se encuentre un solo Cicerón»¹⁹.

Por supuesto, la relación de los autores con los editores venía regulada por un sistema contractual que obligaba a éstos a respetar ciertas condiciones en cuanto al volumen de tirada y a la calidad de los ejemplares. Esto ponía a los autores al resguardo de los intereses desmedidos de los editores, pero, eso sí y no siempre, si conservaban en su poder el privilegio de impresión del original que concedía la Corona, lo que en tantas ocasiones no sucedía, teniendo en cuenta que ese privilegio era, acaso, lo único que el autor podía ofrecer para conseguir que su obra llegase a publicarse²⁰.

¹⁸ Vid. los cálculos y gráficas de Carlo M. Cipolla, *Educación y desarrollo en Occidente*, Barcelona, Ariel, 1970.

¹⁹ Brujas, 10/5/1523, *Epistolario*, ed. de J. Jiménez Delgado, Madrid, Editora Nacional, p. 311.

²⁰ Vid., el clásico Agustín González de Amezúa y Mayo, *Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro*, Madrid, 1946. Cfr. Valentín Moreno Gallego, «*Nescit vox missa reverti*: cuatro palabras sobre el control de la escritura en la modernidad española», en *La investigación y las fuentes documentales de los archivos*, Guadalajara, Anabad Castilla-La Mancha, 1996, pp. 1155-1174.

El traductor de *Le bagatele* es tan consciente del negocio que le dice a Don Quijote:

«Yo no imprimo mis libros para alcanzar fama en el mundo, que ya en él soy conocido por mis obras; provecho quiero, que sin él no vale un cuatrín la buena fama.»

Provecho quiere, y no poco. Imprimiendo el libro a sus propias expensas piensan ganar nada menos que mil ducados «con esta primera impresión, que ha de ser de dos mil cuerpos, y se han de despachar a seis reales cada uno»²¹.

He aquí, pues, el origen de varias *lacerías* —«muy mal papel, con pésimo carácter de letra, estropeado el texto original y sin pedirle licencia»— que a los hombres de ingenio, poetas y sabios, hacían padecer quienes, dice Larra, ponían en movimiento sus prensas haciendo *rechinar* a un pobre autor²². Pero no eran las únicas.

Con toda razón, los estudiosos de la imprenta han destacado que uno de sus más importantes efectos, y una de las razones de su rápida implantación, tuvo que ver con la posibilidad de fijar los textos. La propia mecánica de reproducción tipográfica permite obtener una serie de copias idénticas, o casi, a partir de un único molde o forma que, una vez compuesto, es *tirado* en las prensas cuantas veces se desee. De esta manera, se habría reducido técnicamente la posibilidad de cometer los muchos errores que eran característicos de la transmisión manuscrita. En ésta, los *actos de copia* son continuos, incrementándose, así, las ocasiones de deturpar el original.

A comienzos del siglo xvii, Suárez de Figueroa comprendió lo que suponía la mecánica tipográfica para la normalización textual, hasta el punto de afirmar que la imprenta había ayudado a *fijar* la mudable ortografía castellana. En su *Plaza universal* afirma que:

«Quanto a la Ortografía Castellana, se hallan diferentes opiniones, particularmente sobre las letras vocales y consonantes: mas comúnmente se sigue la de las Imprentas de Madrid, como entre otras la de Luis Sánchez, donde asiste por corrector Gonzalo de Ayala, sujeto no menos culto que ingenioso²³».

En esta misma obra, describió con detalle la operación de *componer* o *sacar* el texto de un original manuscrito de la que se encargaban los *componedores*. Los errores cometidos eran solventados en sucesivas correcciones a que se sometían, primero, las *muestras* y, después, las *pruebas*. De una última revisión por cuenta del corrector del Consejo Real surgía el definitivo testimonio de fe de erratas que era añadido al cuerpo de la obra.

²¹ *Quijote*, II, 62, cit. p. 1065.

²² «Teatros...», cit. p. 99: «... y rechine con ella la prensa y rechine el autor!»

²³ *Plaza...*, cit. «Del arte de escriuir de cifras, geroglíficos, ortografía, y correctores», p. 119.

La responsabilidad de estos correctores era inmensa, puesto que a ellos les tocaba comprobar que lo impreso correspondía con el manuscrito original para el que se habían concedido la licencia y las aprobaciones. Tanto los autores como, ante todo, los libreros-editores los presionaban para que aceleraran al máximo su labor, de forma que el libro pudiera pasar a ser tasado por uno de los escribanos de cámara y, así, ser puesto a la venta. Por ejemplo, véase esta carta de un libreiro madrileño a Vázquez de Mármol:

«Ay enbío a v.m. las 4, el martes, placiendo a Dios, se acabará de todo este 4º tomo, dígolo para las erratas, porque no me diga v.m. después que le ahogo, por eso téngamelas para el miércoles sacada, que por no darme las de Inglaterra como suplicaua, oy será bentura que se tasse. según el secretario mármol me dijo. Enbío los ocho reales y un quartillo que falta para lo de Inglaterra, si más fuere quedo en la misma obligación y cuántas, etc. Christóual López [rubricado]»²⁴.

Los libreros y autores no sólo *ahogaban* con prisas y ruegos al corrector, también podían intentar que fuera benévolo con los cambios que se hacían sobre el manuscrito originalmente aprobado.

A Vázquez de Mármol le escribió El Brocense para informarle de que no había resultado elegido corrector de libros por el claustro salmantino como era su pretensión²⁵. En 1588, se nombró para este oficio a Manuel Correa de Montenegro, a quien un desairado Francisco Sánchez de las Brozas descalifica así:

«Yo dije allí que este oficio no se había de dar sino a hombre de confianza, y que lo que menos cumplía era darse a hombre que es familiar de los libreros, y mucho menos corrector de empressas, porque pueden trocar, mudar, enmedar, trasponer, añadir, quitar de lo que viene refrendado de corte, y con un hombre de suerte y autoridad no se atraverán los libreros o autores de libros a mudar cosa de como viene de corte»²⁶.

Este testimonio no deja lugar a dudas respecto a los muchos cambios —trueques, mudanzas, enmiendas, trasposiciones, añadiduras, quitas— que los originales debieron padecer en las imprentas por iniciativa de los propios autores y, parece que en mayor medida, de libreros que editaban obras a sus expensas. Sólo después de haber procedido a la comparación entre un número suficiente de

²⁴ BNM, *Notata quaedam...*, fol. 329 v. No hemos podido identificar con seguridad las obras mencionadas en el texto, aunque quizá se trate de los escritos del Padre Ribadeneira impresos por cuenta de Pedro de Madrigal.

²⁵ La Universidad gozaba del privilegio de nombrar un oficial corrector para evitar las demoras que padecían las impresiones al tener que ir a la corte para cumplir con la preceptiva presentación ante el Consejo. *Vid.* Moreno, *op. cit.*, p. 1163.

²⁶ Salamanca, 19/6/ 1588, en Eugenio Ochoa (ed.), *Epistolario español*, Madrid, Rivadeneira, 1870, II, p. 35.

manuscritos originales y sus versiones impresas se podrá llegar a estimar el verdadero papel que a impresores y a libreros les cupo en la edición de aquellas obras²⁷. Sin duda, no fueron tan *transparentes*²⁸ a la hora de trasladar los textos del manuscrito al impreso como se cree al darles una función meramente mecánica.

Impresores y libreros modificaron no sólo el aspecto *gráfico* del texto (*mise en page*, ilustraciones, tablas, etc.), sino que llegaron incluso a variar algo, en principio, tan propio del autor como la elección de un título. Así, por ejemplo, Vives se quejaba de la mala suerte que tenía con los títulos que los impresores daban a sus obras, pues le parecía que no reflejaban exactamente el contenido de sus escritos. Porque, aun a riesgo de crear expectativas que se verían frustradas, eran los libreros quienes decidían el título para captar la atención del público:

«Mis tres libros Sobre la educación de la mujer cristiana —escribe Vives— el impresor los tiene a punto de sacar al público. Con todo no hay cosa que más me desagrade que el título tan mal visto de la obra. En este particular, un mal hado me rodea, de suerte que mis libros siempre llevan títulos semejantes, que no me hacen nada recomendable a mis amigos; me hacen más abominable a mis enemigos y más despreciable a los indiferentes, pues incitados a una estimación de mi talento por el título de la obra, metidos en ella, lo encuentran todo tan distante de lo que el título prometía. Los libreros sólo buscan su interés y tal vez el libro tenga más venta por el señuelo de su título; pero las más de las veces lo encuentra más ruin una vez que lo han leído, y yo quedo en peor situación»²⁹.

Sin duda, uno de los hitos de la fortuna de Vives es esta *Institutio foeminae christiana*, cuyo título a la postre no fue *inventado* por el humanista, sino por sus primeros editores Hillen y Byrckmann³⁰. Pero cuando un impresor modifica de veras el original, ahora a su pesar, es en el momento en el que aparecen las erratas. Entonces, la rápida, barata y eficazísima imprenta multiplica la transmisión de errores si lo que se reproduce en sus prensas una y otra vez es una forma mal compuesta y mal corregida.

En 1595, por poner un ejemplo entre los muchos posibles, un primer censor negó la aprobación para imprimir en los Reinos de Aragón la obra *Tratado de la excelencia del sacrificio de la ley evangélica* del Padre Diego de Guzmán. La concesión de la licencia, sin embargo, fue recomendada por fray Juan de las Cue-

²⁷ Véase el exhaustivo análisis que se ha realizado sobre el fondo de manuscritos para la imprenta de BNM y AHN de Pablo Andrés, Elena Delgado, Arantxa Domingo, y José Luis Rodríguez Montederramo, «Del manuscrito al impreso: estudio técnico», en el volumen colectivo dirigido por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, en prensa.

²⁸ Tomo la expresión de un contexto bien distinto, el relativo a los copistas medievales, del que se ocupa Pamela S. Gehrke, *Saints and scribes. Medieval hagiography in its manuscript context*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 1.

²⁹ «Vives a Cranevelt», Oxford, 25/1/1524, *Epistolario...*, cit., p. 344.

³⁰ Véase, *Vives. Edicions princeps*. València. Universitat, 1992.

vas, al darse cuenta de que una de las proposiciones inadmisibles de la obra no era otra cosa que una errata:

«...lo que en la foja 238 el autor del libro dice en aquellas palabras *de que resulta la confusión admirable de la fe* está claro que a de decir confesión de la fe y es evidente que fue error de la impresión como consta de la palabra admirable y este yerro se puede emendar en la ynpresión que se hiciere»³¹.

Que sepamos, la obra no llegó a imprimirse en la Corona de Aragón, pero lo seguro es que había superado todas las revisiones para ser publicada en Madrid por Luis Sánchez en 1594 con la composición errónea, sin que el oficial corrector de la imprenta ni tampoco Vázquez de Mármol por el Consejo Real se dieran cuenta de que se había deslizado tan inconfesable confusión³².

En este nuevo mundo de mecánica tipográfica, el peso de los errores textuales venía a recaer sobre los autores en grado mayor que lo había hecho en los tiempos anteriores donde sólo existía el sistema de copia manuscrita. Valdría decir que una de las diferencias más importantes entre el mundo impreso y el manuscrito es que en éste se jugaba con la diferencia entre las distintas copias en circulación de una misma obra, sabiendo que no existían copias idénticas y que unas tenían mayor calidad que otras según se acercasen más o menos al original único que se tenía por canónico. Por el contrario, la imprenta elimina sustancialmente esa noción de variabilidad y todas las copias impresas de un texto dado merecerán estimación idéntica en cuanto a la transmisión de sus partes componentes si éstas son estrictamente las mismas. Por supuesto, desde muy pronto aparece también una voluntad de bibliófilo que puede llevar a preferir, por ejemplo, ediciones más antiguas frente a las recientes, pero no en función del texto, sino de su rareza o de su riqueza.

En suma, el autor moderno tendrá que cuidarse de que las copias que de sus textos circulan estén limpias de esos intrusos que son las erratas. A su busca, preocupados por la buena marcha de la edición de sus originales, visitarán las imprentas y revisarán las pruebas. Por ejemplo, una carta de Cristóbal Salazar de Mardones a Andrés de Uztarroz da cuenta de cómo acompañó a Quevedo a una imprenta de Madrid en los momentos finales de la impresión de su *Marco Bruto*:

«Ayer muy acaso me lleuó Don Francisco de Queuedo Villegas a la emprenta de Diego Díaz de la Carrera a ver su versión de la vida de Marco Bruto ilustrada por él

³¹ Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona, *Consejo de Aragón*, leg. 131, fol. 365. La censura está fechada en Madrid, 13/2/1595. El primer censor había sido fray Juan de Santisteban, del valenciano San Miguel de los Reyes.

³² En el *Tratado...* (pp. 238-239) se lee: «De lo qual resultó esta confusión admirable de la Fe en la qual se sumó todo lo que en otras partes muy a la larga se enseña». La obra fue reeditada en Burgos (Felipe de Junta, 1599) con una nueva fe de erratas (Alonso Vaca de Santiago) y enmendado el texto «confesión admirable de la fe».

mismo, y mientras Don Francisco se entretenía con su libro, yo lo hazía con las pruebas del comento que haze mi amigo Don García de Salcedo Coronel a los sonetos de Don Luis de Góngora...»³³.

La visita de Quevedo se producía el 5 de agosto de 1644 y lo más probable es que ésta tuviera que ver con la entrega del texto de la dedicatoria de su *Vida de Marco Bruto* a Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, Duque del Infantado, ya que la fechó el día inmediatamente anterior. Poco después la obra empezó a circular —la fe de erratas es del 8 de agosto y la tasa del 11—, obteniendo un gran éxito, como el mismo autor le escribe a Sancho de Sandoval: «no se ha visto jamás tal estimación de libro, ni tan gran venta»³⁴.

Además del propio autor, sin duda, se sentiría muy satisfecho por el buen recibimiento que se dispensaba a la obra Pedro Coello, a cuya costa se había editado, y que con celeridad hizo tirar una segunda impresión³⁵. Sin embargo, el de Infantado no pareció recibir con especial agrado la dedicatoria que le había ofrecido Quevedo:

«Yo no sé —escribe— qué le da cuidado al señor Duque del Infantado de la impresión de mis obras, pues aun una que le dirigí razonable no la leyó ni me dijo nada, si era buena o mala: cosa de que yo no me quejé ni me quejaré»³⁶.

Pese a esta frialdad del Mendoza ante el ofrecimiento que se le hacía, lo cierto es que la historia de la imprenta no podría entenderse sin las dedicatorias, explicables unas como un halago al poder o una demostración de fuerza por parte de éste, otras como una fórmula resolutive de financiar una impresión. Los nombres y escudos de armas de los poderosos a quienes se dedican las obras menudean en los impresos³⁷ tanto como los rostros de los autores, en una relación que resultaba beneficiosa tanto para los unos como para los otros³⁸.

³³ Madrid, 6/8/1644, BNM, Ms/8391, *Cartas de hombres eruditos para el coronista Andrés*. Fue publicada por Ricardo del Arco y Garay, *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Andrés de Uztarroz*, Madrid, CSIC, 1950, 2 v. I, p. 355. La obra de Quevedo era su *Primera parte de la vida de Marco Bruto*... En Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, A costa de Pedro Coello, 1644; la que iba a ver Salazar, *Obras de D. Luis de Góngora... tomo II*. En Madrid, por Diego Diego Díaz de la Carrera, A costa de Pedro Laso, mercader de libros, 1644.

³⁴ Torre de Juan Abad, 21/11/1644, Luis Astrana Marín (ed.), *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo Villegas*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946, p. 473.

³⁵ Jaime Moll, «Quevedo y la imprenta», en *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Arco/Libros, 1994, pp. 7-20.

³⁶ «A Francisco de Oviedo», Villanueva de los Infantes, 21/8/1645, en *Epistolario...*, p. 503.

³⁷ Vid. Dálmiro de la Válgoma y Díaz Varela, *Mecenas de libros. Su heráldica y nobleza*, Burgos, 1966.

³⁸ Sobre la dedicatoria a los príncipes, vid. Roger Chartier, «Le prince, la bibliothèque et la dedicace au XVIe et XVIIe siècles», en M.^a L. López-Vidriero y Pedro M. Cátedra (eds.), *El libro antiguo español. III. El libro en palacio y otros estudios bibliográficos*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional, Sociedad Española de Historia del Libro, pp. 81-100.

Sin embargo, la dedicatoria podía convertirse en un camino abierto, afirman otros, a la difusión de la mentira. Al hablar de la forma de escribir historia en su tiempo, António de Sousa de Macedo observó que la lisonja de los poderosos había terminado por convertirse en un obstáculo para la narración de la verdad, culpando de esta desnaturalización de la historia a la difusión de los textos que suponía la tipografía y estableciendo una equiparación entre grado de divulgación y grado de verdad. En su *Eva e Ave* el portugués habla de una tipografía mendaz:

«A impressão, que foi beneficio para os escritos mais se divulgarem, augmentou estes inconvenientes... por assy vemos que nas histórias antigas, como mais seguras por menos divulgadas, não calhou a verdade o vituperio dos muitos; & nas modernas sô se achão louvores, como se não ouvera peccados»³⁹.

La primera forma de *engaño* se encontraba ya en las portadas y epístolas con las que se abrían los impresos, en las que los autores «hacen por extremo sabio al ignorante, al plebeyo por nacimiento semidiós en nobleza»⁴⁰. En cuanto a dedicatorias no deben abundar casos como el de Hernán Pérez de la Fuente que rechazó por excesivos los elogios que de su persona hacía Marcos Felipe al dedicarle uno de sus tratados y que estaba dispuesto a poner remedio a aquella situación «con cortar las primeras hojas de vuestro libro, donde esto tractáis, porque no parescan»⁴¹.

El licenciado Felipe redactó, entonces, una *Apología*, también dirigida a Hernán Pérez de la Fuente, en la que desarrolla el tema de la alabanza y la adulación con ocasión de la dedicatoria, comenzando con un estupendo relato de las iras con la que el oidor había recibido su tratado. Con su argucia de jurista, Marcos Felipe termina por hacer de la necesidad virtud y encuentra que aquel gesto del oidor no era más que la prueba fehaciente de las virtudes y grandeza a las que él se refería en la dedicatoria enviada.

Marcos Felipe imprimió otra *Apología*, esta vez en defensa de los gastos que la ciudad de Sevilla había hecho en las exequias de María de Portugal, la primera esposa del futuro rey Felipe II muerta en 1545. En este caso, dedicó su obra al mariscal Pedro de Navarra, Marqués de Cortes, cuyo escudo de armas se enseña triunfante sobre más de la mitad de la portada⁴².

La celebración de las exequias provocó más de una crítica por parte de quienes opinaban que hubiera sido mejor dedicar a la asistencia de pobres las

³⁹ António de Sousa de Macedo, *Eva e Ave ou Maria Triumphante. Theatro da erudição, da philosophia chrystam...*, Lisboa, 1676, I, XXX.17.

⁴⁰ *Plaza Universal...*, Discurso XXXII.

⁴¹ Marcos Felipe, *Apología a Hernán Pérez de la Fuente* [Sevilla] c. 1550. Real Biblioteca [RB], II/663, f. 3 r. Preparamos una edición comentada de esta *Apología*, en la que nos ocuparemos tanto del autor como de su destinatario.

⁴² [Sevilla, Domenico de Robertis, 1545].

sumas de dinero que se habían empleado en ellas. Pedro de Navarra ocupaba el cargo de Asistente que presidía el cabildo sevillano, con lo cual el escrito apologético a él dirigido se torna, así, de un evidente tono propagandístico en el que la imprenta se comporta como el útil y rápido instrumento de difusión y polémica que podía llegar a ser.

El último grado de difusión y polémica se halla en los panfletos y en la lucha publicística a la que sirvieron las imprentas de media Europa desde la Reforma a las Guerras Napoleónicas, pasando por los grandes conflictos de mediados del siglo xvii y sus revueltas de papel y de tinta⁴³. Así, por ejemplo, desde diciembre de 1640, la Monarquía Hispánica se enfrentó a la secesión portuguesa, movimiento que supo sacar todo el partido posible a la imprenta, hasta el punto de publicar «oy un manifiesto, mañana una historia, otro día un libro, otro un volumen, y en movimiento continuo esta ocupación, girando sin sosiego», como escribió Nicolás Fernández de Castro⁴⁴.

Sus palabras muestran el asombro ante la capacidad de los portugueses para «esparzir universalmente por todas las plazas del mundo unos y otros escritos, traducidos en todas lenguas, creyendo que... assí los sytuos destas serpientes con la destemplada loquacidad pueden influir voçes de iusticia a una causa muerta»⁴⁵. Si Macedo, ardiente polemista a favor de Juan IV, afirmaba que las historias de su tiempo se escribían desde la lisonja por culpa de la imprenta, Fernández de Castro juzga que ésta es un instrumento que, puesto al servicio de la sedición, sirve a la mentira y al engaño.

Hay un pasaje de la *Apología a Pérez de la Fuente* en el que Marcos Felipe asegura que la pretensión del consejero de Indias de arrancar aquellas hojas de elogios sería un trabajo propio de Hércules, porque «si v.m. rompía aquellas ojas le acontecería lo que acontecía, según dizen, a la serpiente hydra, a la qual cortándole una de sus cabeças que tenía le nascían tres»⁴⁶. Esa sensación de luchar contra una hidra debía ser la que tenían los defensores de Felipe IV durante la larga polémica que los enfrentó a los restauradores y sus sibilantes *serpientes* tipográficas.

La tipografía podía ser utilizada para engañar, bien haciendo de plebeyos semidioses, bien propalando justificaciones de sediciosos, porque sus *ciegas* prensas se movían por el interés de los poderosos y de los rebeldes. Pero aún había un campo más en el que la imprenta se unía al engaño y a la mentira: dar a conocer *malos libros*. Entonces, además de ser mendaz, era inútil.

Las citas que hasta ahora hemos hecho de la *Plaza universal* de Suárez de Figueroa las tomamos de su primera edición de 1615, pero conviene recordar que

⁴³ Cfr. Ch. Jouhaud, *Mazarinades: la Fronde des mots*, Paris, Aubier, 1985.

⁴⁴ *Portugal convezida con la razón para ser vencida con las Cathólicas potentísimas armas...* Milán, Por los hermanos Malatestas, 1647, p. 5.

⁴⁵ *Idem.*, p. 4.

⁴⁶ *Apología...*, RB, f. 3 r.

tuvo una segunda porque al final de su Discurso «De los libreros» figura un jugoso pasaje no incluido hasta entonces:

«Por de buenos colores que se quieran pintar los libreros no dexan también de padecer sus defetos y vicos (*sic*). Quanto a lo primero sin los descuydos en las obras, y costumbres de mentir que ya son hábito de ellos, les atribuyen principalmente los daños que se siguen en la República de libros legos y escandalosos. Porque como quiera que consigan ganancia (blanco en que siempre ponen la mira) no reparan en esparcir por el mundo tan mala semilla. Encárganse con particular ansia de su impresión, comprando a vezes a subido precio lo que de balde sería carísimo. Sólo eligen lo que les puede ser útil, y lo que como dizen se halla guisado para el gusto del público, cuyo talento en cosas de ingenio descubre quilates de plomo pesado y vil. Mas no passo adelante supuesto son amigos y no es bien los irrite siquiera porque no se muestren poco favorables en el despacho deste libro»⁴⁷.

En toda Europa, los testimonios que hablan del exceso de malos libros y de una plaga de lecturas inútiles son tan numerosos o incluso más que las críticas contra los libreros, a las que se añade, además, esta última de publicar sólo lo «guisado para el gusto del público». La elaboración literaria y doctrinal de esta nueva invectiva resulta conocida y sólo traeremos aquí una expresiva cita de *The anatomy of melancholy* de Robert Burton:

«... such inamoratoes as read nothing but play-books, idle poems, jests, Amadis de Gaul, the Knight of the Sun, the Seven Champions, Palmerin de Oliva, Huon of Burdeaux, &c. Such many times prove in the end as mad as Don Quixot»⁴⁸.

Pero volvamos al librero del *Sueño* de Quevedo y recordemos el pecado cometido en *el burdel de los libros* que era su tienda:

«... yo y todos los libreros nos condenamos por las obras malas que hacen los otros y porque hicimos barato de los libros en romance y traducidos de latín, sabiendo ya con ellos los tontos lo que encarecían en otros tiempos los sabios; que ya hasta el lacayo latiniza y hallarán a Horacio en castellano en la caballeriza»⁴⁹.

Es importante señalar que en las críticas contra los libreros e impresores por divulgar *lo guisado a gusto del público*, como dijo Suárez de Figueroa, no sólo hay una preocupación por la calificación moral de las lecturas, que, sin duda, es preponderante. Hay, también, el rechazo a que la tipografía, de un lado, esté sirviendo para que se lea lo que no merece serlo —textos cercanos a la cultura

⁴⁷ En la fidelísima Villa de Perpiñán. Por Luys Roure, librero y a su costa, 1629 [1630]. Agradezco al Profesor Pedro M. Cátedra la amable indicación de la existencia de esta versión modificada del Discurso «De los libreros».

⁴⁸ [1651]. Oxford, Thornton's, 1993, p. 355.

⁴⁹ *Sueño...*, cit. p. 116.

popular, por ejemplo— y que, de otro, ofrezca textos autorizados a quien no merece leerlos —versiones en romance de clásicos, por ejemplo⁵⁰.

De hecho, gracias a la imprenta se conservó una parte de la cultura popular europea de la Edad Moderna⁵¹ y lo hizo formando parte de bibliotecas de letrados, como la de Hernando Colón, quien mostró especial interés en que las «coplas e refranes e otras cosyllas» ingresasen en su fabulosa librería sevillana⁵².

En su *Bibliotheca Universalis*, Conrad Gesner hizo balance del primer siglo de tipografía y su juicio no fue del todo positivo, pues encontraba lamentable que la imprenta hubiera servido para que «se conozcan los inútiles escritos de nuestros contemporáneos» y, en cambio, quedasen «abandonados los más viejos y mejores» que antes eran los verdaderamente estimados⁵³. Muy lejos del espíritu de Gesner en tantas cosas, el Lope de *Fuente Ovejuna* nos ofrece una curiosa diatriba sobre el abuso que hacen de la imprenta ignorantes y envidiosos. Así, se duda que su invención haya servido para mucho porque, al Barrildo que afirma «la impresión es importante», Leonelo le responde «Sin ella muchos siglos se ha pasado / y no vemos que en este se levante / un Jerónimo santo, un Agustino»⁵⁴.

Parecida evocación casi nostálgica del pasado pretipográfico podemos encontrar en *El hombre de letras* del jesuita Bartoli, quien llega a preguntarse: «Adónde se avrá ido aquella preciosa costumbre, y edad dichosa, quando la miel de las ciencias se labraba en las blandas ceras, sobre las quales se escribía con un estilo de azero?»⁵⁵. Pero esa *edad dichosa* no se había ido del todo. ¿No estaba ahí todavía presente el mundo del manuscrito?

Dos cartas manuscritas ocupan al moribundo Leriano en el final de la *Cárcel de amor*. Qué debía hacer con aquellas dos cartas de Laureola que conservaba: romperlas le resultaba indecoroso, algún peligro podía suponer confiárselas a otra persona. Así es que «hizo traer una copa de agua, y hechas las cartas pedaços, echólas en ella, y... bevióselas en el agua y así quedo contenta su voluntad»⁵⁶. Sin entrar en su simbolismo eucarístico, la *libación* era «lo más seguro» porque garantizaba la destrucción de las cartas de su amada.

⁵⁰ Cfr., entre otros, Natalie Zemon Davis, «La imprenta y el pueblo», *Sociedad y cultura en la Francia moderna*, Barcelona, Crítica, 1993, pp. 186-224.

⁵¹ Véase, por ejemplo, Richard Mackenney, *La Europa del siglo XVI. Expansión y conflicto*, Madrid, Akal, 1996, p. 166.

⁵² Klaus Wagner, «Hernando Colón: semblanza de un bibliófilo y de su biblioteca en el quinientos aniversario de su nacimiento», en López-Vidriero, y Pedro M. Cátedra, *El libro antiguo español. Actas del segundo Coloquio Internacional (Madrid)*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional de Madrid, Sociedad Española de Historia del Libro, 1992, p. 490.

⁵³ Vid. nuestro, *Del escribano a la biblioteca. La civilización escrita europea en la alta Edad Moderna (siglos XV-XVII)*, Madrid, Síntesis, 1992, p. 101.

⁵⁴ Acto II, escena 2. Comedias escogidas, ed. de J. E. Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, 1857.

⁵⁵ *El hombre de letras...*, p. 208.

⁵⁶ Ed. de C. Parrilla, Barcelona, Crítica, 1995, p. 79.

En Lisboa, poco después de la revuelta de 1640, asistimos a un episodio similar al narrado por Diego de San Pedro, aunque, claro, en contexto bien distinto. A la Marquesa de Montalvão le enseñaron una carta en la que su familia era infamada y «en leyendo la carta y conoziendo la sustancia, se la haufa comido, la carta»⁵⁷. Si Leriano había bebido las únicas pruebas de su amor, la Marquesa había destruido las de una afrenta a su casa.

El autor de la carta era Diogo Soares y su destinatario Miguel de Vasconcelos, figuras centrales de la política portuguesa de Olivares contra quienes se dirigió la furia de los *fidalgos* en 1640. El testimonio de la extraña conducta de la Marquesa de Montalvão lo ofrece su propio hijo, Pedro de Mascarenhas, en la declaración contra el secretario Soares que presentó en Madrid después de su huida de Portugal. Gracias a ella, podemos saber que el *cartório* de Vasconcelos había caído en manos de los rebeldes y que éstos hacían un uso muy selectivo de su contenido. En vez de imprimir las cartas, como algunos habían querido, las enseñaban sólo a aquéllos de quienes Soares se burlaba. Declara Mascarenhas:

«... y que auiedo querido imprimir muchas de las cartas que diego suárez avía escrito a Miguel de Vasconcelos su cuñado para que se viesse en ellas las cosas que dezía para dezolación del Reyno de Portugal, dixo al testigo el tirano de Verganza y Alfonso de Lucena y era voz pública entre todos los rebeldes que no convenía se imprimiessen porque si llegavan a entendimiento de su Majestad y de sus ministros era fuerza resultar dellas el castigo de Diego Suárez y que no les convenía sino que estuviесе vivo y se conservare...»⁵⁸.

Ya hemos señalado anteriormente cómo los portugueses hicieron un uso ágil y masivo de las posibilidades que ofrecía la tipografía para dar a conocer y justificar su actitud en 1640. Ahora, sin embargo, el manuscrito era mucho más útil a sus objetivos, pues, frente a la difusión que suponía la imprenta con sus múltiples copias, garantizaba el control de información tan delicada.

En términos generales, el manuscrito supone, frente al impreso, la posibilidad de controlar en mayor grado la difusión de un texto por parte de su autor o de su poseedor. Su propia escasez frente a los impresos les otorga una primera condición de solemnidad y rareza; cabe decir que su carácter extra-ordinario casi los convierte en objetos, dignos de ser atesorados en algunos casos como *reserva preciosa* sólo abierta a manuscritos antiguos, iluminados o raros.

Esa condición de la rareza de lo único abarca también a textos mucho más humildes, pero que se convierten en no comunes por su carácter personal de hológrafos o de cifrados que sólo son capaces de leer quienes conocen una clave determinada. Así, contra lo declaradamente público de la tipografía, el

⁵⁷ Archivo de los Condes de Bornos, Madrid, *Visita de Diogo Soares*, leg. 1, Testimonio del Conde de Castelново.

⁵⁸ *Ibidem*.

manuscrito es un campo abierto a la individualidad, a lo irrepetible de lo personal, en especial en la literatura epistolar⁵⁹.

Sin embargo, la mayor privacidad que permitía el manuscrito no supone que no hubiera difusión de textos no impresos; ahí están para ratificarlo la circulación de poemas y libelos satíricos, por poner dos ejemplos harto probados. Se sabe que podían ser conocidos incluso los escritos de memorias considerados más personales, como el emblemático *Memorial* de Pero Roiz Soares, que es posible que fuera usado para redactar una crónica de Sebastián de Portugal⁶⁰.

Para el ámbito ibérico no se dispone todavía de monografías como las que le han dedicado Harold Love o H.R. Woudhuysen al mercado de la reproducción y circulación de manuscritos en la Inglaterra de los siglos xvi y xvii⁶¹. Sin embargo, es evidente que la abundancia de testimonios sobre *traslados y escritores* lleva a pensar que en España y Portugal debió existir también una estructura de cierta coherencia puesta al servicio de la copia manuscrita, no sólo de libros de rezo o de escrituras griegas, sino también de otro tipo de textos, en la cual participarían desde secretarios a estudiantes, pasando por pendolistas, calígrafos, escribanos y, quizá, algún librero.

José Luis Rodríguez de Diego ha avanzado en la biografía del *escritor* madrileño Francisco Aguado, un copista profesional que trabajó para el secretario Vázquez de Salazar y para García de Loaysa, maestro del futuro Felipe III, antes de llegar a Simancas en 1587, donde coincidió con Pedro de Gaona y Baltasar Ordóñez, los cuales se dedicaban al mismo oficio asalariado de la copia de escrituras⁶². A buen seguro, la investigación sobre los manuscritos de la grandes bibliotecas y los del medio universitario habrán de reportar un buen número de noticias al respecto.

Por ejemplo, la vida universitaria en Salamanca no parece poder entenderse sin el manuscrito y su copia. No sólo ya porque, como refiere Juan Méndez Nieto en sus *Discursos*, hubo estudiantes que no llegaron a leer libro impreso alguno —«que con sólo los cartapaços les basta y se pasan y salen a veces más bachilleres que los demás»⁶³—, sino porque la ciudad asistía a un continuo movimiento de textos copiados a mano. Revisando el célebre *Diario* de Girolamo da

⁵⁹ Cfr. Lois Potter, *Secret rites and secret writing. Royalist literature, 1641-1660*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

⁶⁰ Aparece citado en *Várias relações para a chronica*, una colección de apuntes y notas para la historia de Sebastián I que preparaba J. B. Lavanha. Bibliothèque Nationale, París, Port. 8. El original se encuentra en la Biblioteca Nacional de Lisboa [BNL] y no fue publicado hasta 1953 por M. Lopes de Almeida en Coimbra (Acta Universitatis Conimbrigensis).

⁶¹ Harold Love, *Scribal publication in Seventeenth-Century England*, Oxford, Clarendon Press, 1993; H. R. Woudhuysen, *Sir Philip Sidney and the circulation of manuscripts. 1558-1640*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

⁶² J. L. Rodríguez de Diego, «Formación del Archivo de Simancas en el siglo xvi. Función y orden interno», en *El libro antiguo español. IV*, en prensa.

⁶³ *Discursos medicinales*. Salamanca, Universidad, Junta de Castilla y León, 1989, p. 17.

Sommaia encontramos que, en los primeros años del xvii, circulaban por ella desde «2 tomi di Tacito in penna» a unas «Coplas de Don Luys de Góngora», sin olvidar «la Gazzetta di Roma» o «una lettera d' Antonio Pérez»⁶⁴. Atendiendo a las notas de Haley, parece que Da Sommaia recurría para sus copias a varios estudiantes pobres, además de emplearse en ellas él mismo y su criado⁶⁵.

Un género en el que fueron especialmente numerosas las copias, y no de un *aviso* o un *lugar*, sino de códices completos, es el de las genealogías. Su difusión fue tan grande que, en el caso del famoso Conde de Barcelos, uno de los textos que abría su edición madrileña de 1646 no dudaba en afirmar que «queda este libro más vulgarizado en andar manuscrito que otros muchos por andar impressos»⁶⁶.

Junto a la pasión linajuda, la razón última de esa proliferación de textos genealógicos se encontraba en la posibilidad de falsificar linajes, puesto que las enmiendas o añadidos son mucho más fáciles de hacer sobre el espacio abierto de un códice que en un impreso, cuyo texto, como vimos, está fijado gracias a su mecánica y a la proliferación de las copias que servían como testimonio. Las falsificaciones en libros de linajes eran tan frecuentes que, hacia 1621, Luís Lobo de Silveira, autor de unas Familias Reales de Portugal, advertía a sus lectores que no «hago casso de escrituras o copias dellas porque una y otra cosa se falsifica por aquéllos a quien toca o por quien los quiere adular, ni menos letreros de sepultura que muchos están falsificados»⁶⁷.

La edición madrileña del *Nobiliario* del Conde Don Pedro pretendía poner freno a estas falsificaciones, haciendo que el texto genealógico quedase definitivamente fijado y bien establecido merced a las notas de Manuel de Faria e Sousa, Álvaro Ferreira de Vera y Félix Machado de Castro, Marqués de Montebelo. Sin embargo, su principal objetivo no eran los códices que circulaban, sino el impreso que hacía apenas seis años se había publicado en Roma con la lectura de João Baptista Lavanha⁶⁸.

Este cronista había utilizado para su edición una copia del original que Manuel de Moura, Marqués de Castelo Rodrigo, había hecho trasladar en la Torre do Tombo. También será él quien financie la impresión de 1640 en Roma, donde se encontraba como embajador católico. Los responsables de la edición de 1646 no dudaban de que el Marqués había utilizado el *Nobiliario* para falsificar su linaje, aunque hay que recordar que tanto Montebelo como Faria e Sousa eran muy poco proclives a Castelo Rodrigo.

⁶⁴ *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, ed. de George Haley. Salamanca, Universidad, 1977, pp. 150, 153, 155, 185.

⁶⁵ *Diario...*, p. 65.

⁶⁶ *Nobiliario del Conde de Barcelos Don Pedro*, Madrid. Alonso de Paredes, 1646, Aprobación de Jerónimo Mascarenhas.

⁶⁷ BNM, Ms/3056, «Advertencia a los letores».

⁶⁸ *Nobiliario de D. Pedro Conde de Bracelos hijo del Rey D. Dionís de Portugal*. Roma, Por Estevan Paolino, 1640.

Además de genealogista y pintor, Montebelo es autor de la *Tercera parte de Guzmán de Alfarache*, que quedó inédita hasta 1927, y en uno de sus pasaje hace una alusión que resultaría evidente para quien la leyera en la época. El Marqués escribe:

«Que en los libros que no se dan a la estampa, quando son de jstoria que quieren que tengamos por verdadera, se deslice la pluma con alguna desatención, puede perdonarse a los autores dellos mientras no los emprimen ni salen a luz para que todos los vean; pero en aquéllos que la malicia de unos y la embidia de otros quiso quitar a éstos y añadir a esóttros lo que les pareció por quienta del que los publica corre sus defectos, y de los que los leyen el hazer reparos en lo que tocan; que al que la pica la avisa pica: *la mancha de la mora*, la verde la descolora»⁶⁹.

Dejando a un lado la enemiga de Montebelo hacia Moura, así como su comprensión por los que *desatienden* algo la veracidad del pasado en el manuscrito y su cólera contra los que lo hacen en un impreso, atendamos a aquellos manuscritos que circulaban de mano en mano durante un tiempo, pero que terminaban por llegar a las prensas.

Uno de los preceptos de la clásica *Arte poética* de Horacio era el de esperar nueve años —*nonumque prematur in annum*— para dar a conocer una nueva obra, dedicando ese tiempo a pulirla y someterla a la censura de personas de confianza. Con la llegada de la tipografía, tal advertencia se transforma en mantener manuscrita una obra durante un tiempo suficiente para que sea leída por amigos o estudiosos antes de darla a la imprenta.

A este tópico de lo perfectible de una obra cuando quedaba manuscrita, se refería Silveira en la dedicatoria a Gaspar de Guzmán que abre sus *Familias Reales*. Él había esperado nada menos que catorce años desde que había concluido aquel y otros libros, pero, dice, se encontraba «con tan poca gana de imprimirlos» que no se había decidido a hacerlo hasta entonces⁷⁰.

Hay un número muy notable de autores que incluyen en sus prólogos, dedicatorias, advertencias y saludos a lectores alusiones a una *desganada* pereza de imprimir sus obras, proclamando que éstas han llegado a las prensas sin mediar su conocimiento, porque, por ejemplo, algún criado ha proporcionado una copia a escondidas de su amo⁷¹, o sólo debido a la insistencia de sus amigos⁷².

⁶⁹ Ed. de Gerhard Moldenhauer, *Revue Hispanique*. (New York-París) LXIX (1927), p. 286. La cursiva es nuestra.

⁷⁰ *Familias reales de Portugal*, cit. Contra lo que afirma Silveira, ya había intentado publicar esta misma obra anteriormente, pues se conserva una censura de Lavanha contrario a su impresión, fechada en Madrid, el 27/8/1618, BNL, Pombalina 196, f. 147 r. 148 v.

⁷¹ Tomamos el caso del criado de la *Hispaniola* de Juan de Maldonado. M.^a Ángeles Durán (ed.). Barcelona, Bosch, 1983, p. 55.

⁷² A este respecto, es bien conocido el ejemplo de Lutero, quien finge sorprenderse ante la difusión que están alcanzando sus tesis, aunque se sabe que él mismo la había propiciado. Véase Mark U. Edwards, *Printing, propaganda and Martin Luther*, Berkeley, University of California Press, 1994.

Sin duda, todo esto formaba parte del recurso retórico de captar la benevolencia del público mostrándose tan modestos como faltos de interés en la búsqueda de la fama porque el saber es ya un premio en sí mismo. Lo que nos interesa mostrar ahora es un grupo especial de excusas para la impresión, aquéllas que tienen que ver con el reconocimiento de una anterior circulación manuscrita de las obras. Presentemos tres ejemplos de la segunda mitad del siglo xvii.

Así, ya en el título de su colección de poemas y opúsculos, Juan Gaspar Enríquez, Almirante de Castilla, deja bien claro que se trata de unos *Fragmentos del ocio que recogió una templada afición, sin más fin que apartar estos escritos del desaliño porque no los empeorasse el descuido ordinario de la pluma en los traslados*⁷³. Algo similar se puede leer en una de las epístolas que abre los *Opúsculos* de Gaspare Squarzafacigo, Marqués de Buscayolo:

«... desengañado el Marqués y conociendo que era imposible recoger los traslados que cada día más se esparcían y llenaban de errores tuvo por bien permitir que llegasen a mis manos los exemplares enteros...»⁷⁴.

Y en *El hombre práctico* del Conde de Fernán Núñez se indica que:

«La precisión de dar a personas de respeto y obligación copias de aquestos discursos, después de haverlos juntado y enquadernado ha obligado (para evitar las erratas) a valerme de la Imprenta»⁷⁵.

Las tres citas coinciden en la decisión de dar un texto a la imprenta para evitar que se *desaliñen*, diría Enríquez, al pasar de mano en mano. Sin embargo, los tres autores y sus pretensiones son muy distintas. Las coplas, sátiras y papeles políticos del Almirante sí que habían corrido manuscritas por la corte de Carlos II, en la que ocupaba un lugar destacado en la lucha de facciones, al tiempo que su círculo de poetas y pintores recreaba el antiguo mundo cortesano de la oralidad y la epístola manuscrita. Sin embargo, el advenedizo Marqués de Buscayolo era un personaje bien distinto y con la pretensión de que aquellos opúsculos suyos gozaban de tanta estimación que había sido preciso recurrir a la imprenta para salvarlos de los errores parece querer beneficiarse del prestigio indudable que tal cosa podía suponerle. Por último, Fernán Núñez da a la imprenta un uso diferente, recurriendo a ella para presentar y dar a conocer sus teorías sobre la educación y el papel de la nobleza en el gobierno del país, razones por las que será tan estimado en el siglo siguiente.

⁷³ S.I. [Madrid], s.i., 1683.

⁷⁴ Valencia, 1669, «El impressor a quien leyere».

⁷⁵ Francisco Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, *El hombre práctico o discursos varios sobre su conocimiento y enseñanzas*, Bruselas, 1686, «Proemio».

Pese a sus imposturas, hay que reconocer que Squarzafacigo nos ha dejado una ingeniosa alegoría de la impresión de libros como una forma de emancipación de los textos. Reelaborando el tópico que quiere que los autores sean padres de sus obras, imagina que una vez redactados, habían sido los opúsculos mismos los que desearon abandonar su custodia y que, para hacerlo, habían decidido hacerse públicos, lo que exigía que su padre los hiciera pasar por la imprenta, pues la difusión manuscrita estaba llena de peligros:

«Por menos mal y porque no salgan furtivamente a la calle mútilos, informes, infectos y supuestos los he reconocido por míos y emancipado»⁷⁶.

Parafraseando a Buscayolo, podemos decir que *correr impreso* favorece la publicidad de un texto reconocible, completo, idéntico, autorizado. Si los autores se podían beneficiar de un medio que ofrecía estas posibilidades, lograr dichas condiciones era una exigencia para los poderes públicos en algunas de sus actividades. *Administración, propaganda interior y exterior, censura religiosa, control ideológico...*, encontraron en la mecánica tipográfica un magnífico aliado⁷⁷.

Para todo esto imprimir en el Siglo de Oro. Así, buscando saber para qué hacerlo, hemos recorrido un camino circular, que nos ha llevado de las críticas de los autores a libreros e impresores a la posibilidad de recurrir al manuscrito. Pero, al mismo tiempo, hemos visto que el impreso acaba por demostrar que es insustituible por su capacidad de difusión, su celeridad, su moderación de precios y, sobre todo, la fijación textual que permite la tipografía. Pese a las críticas que generan las erratas, las dedicatorias, las prácticas abusivas de los editores, el impreso es el instrumento tanto del triunfo del autor como del poder modernos.

Pese a ello, todavía habrá muchos autores que se entreguen a ese delicioso ejercicio de quejarse de la edición de sus obras, a la que se enfrentan con tan *pocas ganas*. Ya en este siglo, Francisco Rodríguez Marín le propuso a Alejandro Moreno y Gil de Borja la publicación en la *Ilustración Española y Americana* de una de sus cartas histórico-literarias. Iba a ser la más peregrina, pues su título era «¡No imprimas tu libro!» y su materia «Sobre los tramojos que pasa todo autor, entre ellos, el dedicar obras literarias y el regalar dedicadas o sin dedicar, de grado o por fuerza, ejemplares de ellas»⁷⁸. La iba a firmar como el Bachiller de Osuna y parecería que nada había cambiado desde el Siglo de Oro.

⁷⁶ *Opúsculos...*, Carta dedicatoria al Almirante de Castilla.

⁷⁷ Nos ocupamos de esta materia en «Monarchie en lettres d'imprimerie. Typographie et propagande au temps de Philippe II», *Revue d'histoire moderne et contemporaine* (Paris) 41-2 (1994), pp. 207-220.

⁷⁸ Sevilla, 21/5/1902. BNM, Ms/20408.