Inventarios vacíos. Circulación manuscrita y formación del canon en las primeras colecciones impresas de Quevedo

Carmen Peraita
Vilanova University

[La Perinola (ISSN: 1138-6363), 14, 2010, pp. 129-150]

Maltrecho pero con jocoso entusiasmo, desde su encarcelamiento en León Quevedo comenta a su asiduo corresponsal el jesuita Juan Antonio Velázquez que «no hay Pitágoras, como la imprenta»[1]. Al modo que el filósofo griego imaginó la transmigración de las almas a través de diversos cuerpos, la letra de molde —explica el autor— desliza el alma trazada por la pluma hacia los cuerpos de libros impresos. Además de llamar la atención sobre la materialidad, la sucesiva corporeidad de los textos, la extravagante analogía tipográfica imaginada por Quevedo manifiesta una inevitable inquietud de autor, que siente sus escritos tomar andadura y curso propio, evadirse de la tutela de su creador. Esa trasmigración, *proceso de desposesión* —o quizá *carrera* más que *proceso*, podría afirmarse, en un escritor tan exitoso como Quevedo—, en el que a medida que se ponen en circulación las obras y llegan a manos del lector, dejan de pertenecer al autor, debe contextualizarse en las diferentes tipologías de publicación que ofrece el siglo XVII. Eran diversas las modalidades de cómo podía circular un escrito, varias las formas de publicar al alcance de un autor altomoderno. La imprenta no era el sólo Pitágoras, el único medio, el más prestigioso o provechoso siempre —ni el de recto decoro— de publicar una obra.

La actitud de Quevedo con respecto a cómo y cuándo publicar sus escritos se revela matizada en sus entusiasmos y compleja en sus decisiones. En qué circunstancias descartó o propició una publicación impresa; para qué género de obra y con qué lector en mente; cuáles destinó a la circulación manuscrita, en qué ámbitos dio a circular o per-

[1] Quevedo efectúa el comentario en relación a su lectura de *Epistola ad Philipenses*. La carta se encuentra en el manuscrito Aobar (Crosby, 2005, núm. 21, 95).

RECIBIDO: 22-9-2009 / ACEPTADO: 17-10-2009

mitió que circulasen, para quién, con qué objetivos, son aspectos que importa dilucidar, pero quedan fuera del ámbito del presente estudio. Este trabajo examina, en cambio, una instancia algo distinta de la compleja red de modalidades de circulación de lo escrito que atrapaba a don Francisco. Estudio aquí el proceso de reunir, ordenar e imprimir en el siglo XVII las primeras colecciones en prosa de Quevedo, efectuadas todas tras la muerte del autor.

Jaime Moll (1988) ha publicado un estudio indispensable sobre las pautas de impresión —que denomina «estructuración de las obras completas»— a lo largo de los siglos XVII y XVIII, de las colecciones de textos de Quevedo. Fundamentado en la erudita y pionera investigación de Moll, mi trabajo retoma y complementa aspectos de dicha «estructuración». Basándome en las primeras compilaciones quevedianas, reflexiono sobre el concepto de colección en prosa que tiene el siglo XVII —sus prácticas, propósitos, reformulaciones y estrategias comerciales—, muy alejado de la noción de *obra completa* desarrollada posteriormente. Las características de las colecciones impresas en la segunda mitad del siglo XVII y los objetivos que se propone ese incipiente género editorial son diversos, pero ninguna se acerca, en su órbita conceptual, en la lógica que les da forma, en las estrategias a las que responden y en las dimensiones materiales sobre las que se configuran, a lo que plantea una edición de *obras completas* al modo en que se conciben dichos proyectos a partir del siglo XVIII [2].

La complejidad de la relación de don Francisco con sus textos —patente en los múltiples procesos redaccionales y las modalidades de circulación de obras como, entre otras, *El Buscón* o *Los Sueños*— es un factor adicional que determinó la forma en que el autor concebía la trasmisión, el modo de circulación que ciertos textos adoptaron, o sufrieron. La tensión entre control autorial de la trasmisión y *circulación real* del texto es característicamente intrincada en Quevedo. Aunque manifestara reticencias ante la idea de imprimir una mayoría de sus escritos (hasta 1620 no

[2] La concepción de las obras de un autor como *obra completa* conlleva una aspiración, una pretensión de constituir una representación nueva de todo un *corpus*, y no de ser mero aumento de las ediciones anteriores. Es importante llamar la atención sobre las diferencias de las colecciones de *obras selectas, obras escogidas* —como explica Zaid— y las *obras completas* que «son un conjunto de otro nivel, distinto del que tienen las obras que la integran» (33). Este último género editorial, desconocido en el siglo XVII, tiene un ámbito, un propósito y un significado distinto, una dimensión material y una práctica editorial diferente. Conlleva un modo específico de imprimirse. Además, se sitúa en un momento histórico determinado; ver Zaid y Dongelmans. El Renacimiento concibe *Opera omnia* de autores clásicos de la Antigüedad, pero sin ofrecer para los autores modernos una alternativa similar de *obra completa*. Se imprimen *Opera omnia* en latín inmediatamente tras la invención de la imprenta, pero no se imprimen *obras completas* en lenguas vernáculas hasta avanzado el siglo XVIII, cuando florece ese tipo de proyecto editorial con las *obras completas* de autores contemporáneos. Curiosamente, *Opera omnia* no se encuentra en la Antigüedad aplicada a obras literarias. No figura en Cicerón ni Quintiliano, pero sí en Séneca, que lo aplica al referirse a «todas las obras» del escultor y arquitecto griego Fidias; para este aspecto, ver Létoublon.

imprime una obra en prosa, y ésta la escribe por encargo, para imprimirse inmediatamente), no por ello don Francisco dejó de recurrir a otras modalidades de publicar. Optó por formas de circulación manuscrita que con inmediatez en una circunstancia propicia, situaban escogidas obras en un dominio de lectura delimitado y restringido, aristocrático, personalizado. Paradójicamente, Quevedo fue un autor inmerso en la labor de dar a conocer sus obras, permitir que determinados textos circularan por ciertas vías, llegaran a manos de lectores escogidos, se leyeran y comentaran en círculos concretos. No en vano se decía en el entorno de Quevedo, que dejaba trasladar sus textos sin excesivas reservas. De hecho, en el siglo xvii pocos textos como los de don Francisco circulan manuscritos con tal profusión, despiertan semejante curiosidad, gozan de tanto éxito y en muchos casos puede el lector leerlos con una sensación tan definida de transgresión, lo que sin duda añadía atracción e intensificaba a su vez la copia, el traslado, la diseminación de los escritos.

Don Francisco escribe numerosos textos e incontables poemas que circulan *de mano* entre lectores determinados, pero las obras manuscritas no están todas abocadas a circular de igual modo. La singularidad que podía proporcionar el encuentro del lector con cada artefacto manuscrito, también el modo específico de inscripción de cada texto –la elegancia del pliego manuscrito, o del volumen (como el manuscrito Bueno de *El Buscón*); la calidad del papel y el formato del volumen, la distinción de la caligrafía, eran ventajas de ese tipo de circulación, de las que don Francisco supo sacar partido. El autor no propone que sus diversos textos lleguen a la mano de un mismo género de lector. Encaminados a alcanzar un objetivo bien perfilado, marcados con una temporalidad y un contexto definidos, destinados a una circulación restringida, una sociabilidad circunscrita, se dirigían con frecuencia a lectores «con nombre»: un aristócrata en auge en la corte; un (posible) mecenas, el propio monarca. En ciertos casos, escribe textos *para* sus enemigos; así, *La Perinola,* sátira dirigida a la camarilla literaria en torno Pérez de Montalbán y su padre, el librero Alonso Pérez[3]. En su circulación manuscrita, determinadas obras se proponen sentar testimonio de la agudeza del autor, la capacidad de su ingenio, el calibre de su sociabilidad, sus reivindicaciones estéticas, su osadía, brillantez, saber y méritos. Algunas tienen el fin de ayudarle a conseguir o conservar el favor de algún cortesano; otras, a realzar su pertenencia a un círculo determinado, solazar a una *coterie* o academia literaria, aconsejar a un gobernante, celebrar un encuentro, solemnizar un acontecimiento. Se necesitaría de estudios pormenorizados que obra por obra en la producción de don Francisco, examinasen la circunstancia manuscrita[4].

No debe considerarse propiamente inédita la serie de escritos que no habían sido impresos al morir don Francisco. Si bien en forma ma-

[3] Ver Plata, 2006, y Peraita, 2008.

[4] Gutiérrez estudia la dimensión cortesana, la interacción con el poder, de una parte central de la producción de Quevedo.

nuscrita, muchos de ellos habían sido puestos en circulación, en momentos y circunstancias diversas. Circulaban *escritos de mano,* «corrían manuscritos», valga la expresión de Fernando Bouza. Se habían difundido en vida del autor, y muerto Quevedo, seguían *corriendo escritos de mano*. Puede considerarse que en consecuencia, se trataba de textos «publicados»[5]; así, numerosos poemas, *Grandes anales de quince días* o *La Perinola,* por aducir escritos de índole diferente. Buscados, trasladados y leídos por los «curiosos», comentados por los amigos, censurados por los maliciosos, fueron *textos circuladores* que si bien en forma restringida, selectiva, formaban parte del dominio público. Por el contrario, también hay obras manuscritas —por ejemplo, el memorial a Felipe IV *Lince de Italia, La rebelión de Barcelona* o *Breve compendio del duque de Lerma*— que casi no circularon en el dominio público[6]. En ese caso, es más problemático considerar que tuvieran una publicación manuscrita. Finalmente, algunos textos en los que trabajaba don Francisco al morir no parece que circularan en ningún modo.

Experto conocedor de los entresijos del comercio librero, del riesgo y beneficios que imprimir un texto suyo conllevaba, sólo en sus años finales don Francisco se embarca en un proyecto de dar a la estampa algunas de sus obras en prosa inéditas, como *Vida de Marco Bruto* (1644, reedición en 1645) y *La caída para levantarse* (1644). Tanto como por las razones por las que decidiera imprimir, cabe preguntarse por las ausencias en la imprenta de otros textos suyos en esos últimos años, y conjeturar sobre la variedad de hipótesis posibles para esa circunstancia. ¿Por qué en esos años en que decide imprimir, no imprime don Francisco asimismo otras obras? ¿Cuál es el criterio que lleva a *Marco Bruto* y *La caída* a la imprenta pero deja inéditos otros textos? ¿Fue una decisión basada únicamente en la condición de «texto concluido» de *Marco Bruto* y *La caída*? ¿Qué ocurrió con *Virtud militante* (1651), la segunda parte de *Política de Dios* (1655), *La hora de todos* (1650) o *Providencia de Dios* (1700), textos inéditos a la muerte del autor? ¿Las consideraba don Francisco obras inacabadas, no apropiadas todavía para la *fijación* que confería la letra de molde? ¿Algunas, por sus características, eran acaso obras no destinadas, ni *destinables,* a una circulación impresa, sino destinadas a una circulación manuscrita? En la decisión, su último año de vida, de imprimir algunas de sus obras, ¿influyeron en alguna medida los contratos del librero Pedro Coello? ¿Jugaron algún papel aspectos como el deseo de dedicar *Marco Bruto* al duque del Infantado?

No tenemos constancia que Quevedo se propusiera llevar a cabo un proyecto de envergadura, juntar para la imprenta en una colección unitaria y completa sus diversos y dispersos textos en prosa, multiplicar vertiginosamente mediante la letra de molde en un mismo *voluminoso*

[5] Hay una extensa bibliografía sobre el tema de la publicación manuscrita; ver Love; y para el ámbito castellano, Bouza.

[6] De *Lince* se conservan cinco manuscritos. No se imprime hasta la edición de Fernández-Guerra; ver Pérez Ibáñez.

cuerpo esas *diversas almas* compuestas a lo largo de su vida. En las cartas de los años finales del autor hay escasas menciones a una labor recopilatoria exhaustiva de sus papeles; ninguna a reunir sus textos ya impresos. Entre razones de varia índole y distinto peso podría alegarse que la «singularidad» de cada obra, tan diversa una de otra, hiciera difícil para don Francisco juntarlas —así, escritos tan dispares como *Política de Dios* y *Cartas del caballero de la tenaza*— en un volumen unitario[7].

Es significativa la relación entre los modos específicos cómo se trasmitía y circulaba un texto, y cómo se configura y materializa un primer canon de obras de Quevedo. La tipología de la trasmisión y circulación determina cómo se perfila el género, la forma de elaborarse las primeras colecciones en prosa de don Francisco. En una primera etapa, el canon de la prosa se construye sobre una elocuente —si bien paradójica— ausencia de todos aquellos textos que circulaban manuscritos, y no habían tenido edición impresa previa.

En efecto, la modalidad cómo se difundió en un primer momento la prosa determina qué obras forman el corpus de las tempranas colecciones impresas de Quevedo. En el siglo XVII la condición diferenciada de una circulación exclusivamente manuscrita lleva a una notable exclusión —una suerte de *inventario vacío*— de ese corpus de obras en las colecciones de prosa. Todas las obras incluidas en las primeras colecciones son reediciones de textos anteriormente impresos y generalmente, modificados en alguna medida. Los escasos inéditos en prosa que se publican tras la muerte de Quevedo se imprimen primero en *edición suelta*. No se recogen en colección hasta después de imprimirse *por separado,* circular *cada uno de por sí*. Significativamente, todos esos inéditos *sueltos,* a excepción de uno —la segunda parte de *Política de Dios* (costeada por Coello, Madrid, 1655)— se imprimen en imprentas de Zaragoza, es decir, en la periferia castellana; dos las costea en Zaragoza Roberto Duport (que entre otras, imprime la edición príncipe «no autorizada» de *Política de Dios*) e imprimen los herederos de Pedro Lanaja: *Virtud militante* (1651); *La fortuna con seso* (1650), publicada bajo seudónimo, en una versión incompleta y que es posible que originalmente fuera un texto destinado por Quevedo a una circulación manuscrita; y *Providencia de Dios* (Zaragoza, Pascual Bueno, 1700). Hasta bien avanzado el siglo XVIII, con la edición impresa por Antonio de Sancha (Tomo XI, *Obras inéditas,* 1794), no hay una colección que recoja ninguna obra de don Francisco —las más *circuladoras,* en este caso—, que se hubiera difundido

[7] La lógica de los géneros en las decisiones editoriales es una cuestión compleja. Con frecuencia en el siglo XVII, libreros e impresores recurren a la estrategia de imprimir y / o encuadernar juntos textos de diferente calibre; así, entre otros, en Madrid Luis Sánchez (1599) imprime juntos, *Galateo español* de Lucas Gracián Dantisco con *La vida de Lazarillo de Tormes, castigado,* que «de nuevo va añadido el destierro de la ignorancia» de Orazio Riminaldo. En 1631 Carlos Labayen imprime en Pamplona, *Política de Dios* y «añadidos a este tratado», *El Buscón, Los sueños,* «Discurso de todos los dañados y malos» y «Cuento de cuentos».

manuscrita, algunos de aquellos textos que carecieron de una *impresión suelta* anterior[8].

Es significativo que en un primer momento tras la muerte del autor, la imprenta deja de lado y no se ocupa de imprimir ese cuerpo manuscrito que, en distinta medida, circulaba en el dominio público. ¿Hubiera podido hacerse Coello con una copia manuscrita de algunos de esos *circuladores* textos? Es probable. No obstante, las colecciones no imprimen ninguno de ellos. Se plantean interrogantes sobre qué ocurre con la percepción de ese corpus diverso, de ese *inventario vacío* de una prosa manuscrita y *circuladora*. Es probable, pero no explica el fenómeno, que esa ausencia se debiera a un impedimento legal —una dificultad de obtener el privilegio y la licencia—, o quizá a una inquietud ante imprimir textos que Quevedo había preferido, corrieran manuscritos. No siempre desprovisto de problemas de autoría, ese corpus, en cierta medida había tenido y seguía teniendo una circulación amplia. Se copiaba y trasladaba profusamente, pero estaba conspicuamente ausente de los inventarios de obras quevedianas del siglo XVII. La ansiedad por hacerse con obras perdidas, el ávido deseo de recuperar «al completo» el corpus poético —casi exclusivamente divulgado en forma manuscrita— contrasta con la actitud ante ese otro tipo de texto en prosa manuscrito, que no recibe ninguna mención en los catálogos de la época.

En su inventario de obras de Quevedo, Tarsia se afana en repertoriar los textos perdidos, los desaparecidos o sustraídos, los inacabados, los inéditos, pero no incluye ningún manuscrito «publicado», ninguna de esas obras que nunca habían circulado impresas pero que con probabilidad el biógrafo conocía[9]. Omite al completo el corpus de textos diversos que circulaban manuscritos, sin que don Francisco hubiera deseado imprimirlo. Más sorprendente es que tampoco mencione Nicolás Antonio —que en parte se guía por el repertorio de originales perdidos elaborado por Tarsia— ninguna de las *circuladoras* obras manuscritas, apartándose así del hábito de registrar en las entradas de su *Bibliotheca Hispana Nova* (Roma, 1672), circularan en mayor o menor medida, los manuscritos de un autor. ¿Cómo interpretar esa omisión? ¿Es lógico pensar que ni Tarsia ni Nicolás Antonio sabían de obras tan *circuladoras* como *Perinola, Grandes anales de*

[8] Sancha recoge en ese tomo el *Comentario a la carta del rey Fernando el católico, Grandes anales de quince días* y *La Perinola,* que algunos años antes había publicado Valladares en su *Semanario erudito*. Sancha encabeza el tomo con la siguiente advertencia: «Aunque en el título de este tomo suenan como *inéditas* las obrillas de que se compone, no se entienda por eso que no se habían impreso antes, sino que salen ahora la primera vez en colección de las obras del Autor. Si algún ocioso intentare cotejarlas con las publicadas en el *Semanario Erudito,* o con las innumerables copias que andan manuscritas en manos de los curiosos, nada logrará sino fatigarse en vano, y admirarse de la libertad que se han tomado los copiantes trastornando, añadiendo, quitando, y corrompiendo los originales que tuvieron la desgracia de caer en sus manos».

[9] Jauralde, 1998, pp. 928-931, presenta un inventario de «Relaciones extensas de obras y catálogos». Tarsia recoge el título de treinta obras impresas. En 1663 el librero Santiago Martín Redondo costea la impresión de la *Vida de Quevedo* escrita por Tarsia, que imprime Pablo del Val. Para Tarsia y Quevedo ver Martinengo y Peraita (2003).

quince días, o una parte de los memoriales quevedianos[10]? Podríamos plantear una variedad de conjeturas sobre esa ausencia de los textos manuscritos en los primeros inventarios de obras quevedianas. ¿Provendría el silencio de un desconocimiento de la existencia de ese género de texto? O al contrario, ¿de reticencias a incluirlos, de una convicción que en el ámbito de circulación distinto del de la obra impresa, la obra tenía un estatuto diferente, estaba configurada sobre un decoro distinto, formaba parte de un grupo distinto de escritos, tenían una condición diferente? ¿Hubo en el caso de Quevedo, con tanto apócrifo circulando, alguna consideración añadida, como por ejemplo, que la imprenta refrendaba en mayor medida la autenticidad del texto, pero no así su trasmisión manuscrita, sometida a la posibilidad de añadidos, supresiones, reformulaciones y comentarios de la pluma de algún lector?

Los primeros editores de la prosa de Quevedo

La ordenación en una colección unitaria de los textos quevedianos anteriormente impresos, tras la muerte de Quevedo en septiembre de 1645, se efectúa a lo largo de un periodo histórico dilatado. Los libreros e impresores de la segunda mitad del siglo xvii, tempranos editores de don Francisco, son quienes confeccionan las primeras colecciones en prosa. Ellos imponen los criterios de selección de textos, cavilan cuáles entran a formar parte de la colección, en qué orden y de qué modo se presentan. Determinan el formato, las «normas de edición», la compaginación, las pautas de la tipografía, la estética del volumen. En varios casos, establecen en el volumen una jerarquía de visibilidad de unos textos frente a otros. Además, deciden a partir de qué impreso anterior se imprime cada obra. Las estrategias comerciales de los libreros costeadores, guiadas en importante medida por consideraciones económicas y una lógica de mercado, modelan por añadidura aspectos de esas primeras colecciones. El proceso de fabricación se enmarca en una variedad de circunstancias socio-políticas, de ámbitos culturales e imperativos legales como, por ejemplo, la concesión de aprobaciones y privilegios de impresión[11].

Al morir don Francisco, en las prensas madrileñas se produce una acelerada, casi frenética actividad de los libreros Pedro Coello y en menor medida Tomás Alfay, por imprimir compilaciones de obras quevedianas. A partir de 1648, en un periodo de diez años las imprentas de Madrid sacan a luz cuatro colecciones de prosa del autor: *Enseñanza entretenida* (1648); *Todas las obras en prosa* y *Prosiguen todas las obras en prosa* (1650); *Obras en prosa* (1653); *Parte primera* y *Parte segunda de las obras en prosa* (1658, reimpresa en 1664 y 1687). La rápida sucesión de

[10] Para *Grandes anales* ver Roncero y Peraita (1997); para los memoriales al monarca, Rey.

[11] Con admirable erudición Moll comenta sobre la situación laberíntica de las licencias y privilegios de impresión de las colecciones quevedianas. Fernández-Guerra ordena un «Catálogo de las obras de don Francisco de Quevedo, clasificadas y ordenadas» (vol. 23); ver también Jauralde (1998, pp. 927-997) y (1987) para las ediciones póstumas.

esas cuatro colecciones, todas en formato cuarto y tasadas a un precio asequible de cuatro maravedíes el pliego, corrobora el exitoso ritmo de difusión impresa de los textos de don Francisco. En tal carrera de los libreros por publicar en colección la prosa se percibe entre otros, el propósito de cosechar ganancia aprovechando y posiblemente estimulando, una demanda notable de obras impresas quevedianas. En vida del autor no se había producido con semejante sensación de urgencia tal agitación por reunir impresos los textos dispersos —*esparcidos* los califica Coello— que había publicado don Francisco.

Coello, uno de los libreros madrileños más activos entre la tercera y la quinta década del siglo XVII, había colaborado con Quevedo desde 1634. Sobrino y albacea del librero Alonso Pérez —con quien don Francisco no mantiene relaciones cordiales—, Coello financia al menos cinco obras de don Francisco en vida de éste[12]. Tras morir el autor en septiembre de 1645 Coello reúne, «edita» y costea la impresión de tres de las cuatro primeras colecciones en prosa, *Enseñanza entretenida* (1648), *Todas las obras en prosa* y *Prosiguen todas las obras en prosa* (1650) —que financia en colaboración con Tomás Alfay—, y *Obras en prosa* (1653). Además, en 1648 Coello imprime el manuscrito poético *El Parnaso,* que compra al sobrino de Quevedo y que constituye un proyecto editorial muy distinto al de la prosa.

Enseñanza recopila —así lo afirma Coello— textos impresos anteriormente, iniciando la estrategia de esas primeras colecciones: compilar material impreso, reunir textos ya publicados en letra de molde. *Enseñanza* imprime una serie (no extensa y arbitraria en la selección) de obras en prosa publicadas en Castilla con autorización de don Francisco, probablemente agotadas en las tiendas de los libreros por el año en que se publica la colección. De forma atípica incluye al final unos folios de poesía —«Cinco romances burlescos», «Cabildo de los gatos» y el Memorial de 1639— pero excluye las obras recientemente impresas —*Marco Bruto* y *La caída*— y un número notable de obras que más tarde van a imprimirse en colección[13]. La portada de *Enseñanza* aclara que recoge «juntas en este tomo las que *esparcidas* en diferentes libros hasta ahora *se han impreso*». Todas las obras se habían impreso *por separado,* cada una suelta y *circuladora de por sí,* pensada en un ámbito propio, y ahora

[12] *La cuna y la sepultura* (1634); *Epicteto y Focilides en español con consonantes* (1635, María de Quiñones, varias ediciones); la tercera impresión, primera en Castilla, de la traducción de *El Rómulo* (1635), y las dos obras mencionadas, publicadas en los últimos años de don Francisco; *Marco Bruto* y *La caída para levantarse.*

[13] Recoge: *Historia y vida de Gran Tacaño, dividida en dos libros; El Sueño de las Calaveras; El alguacil alguacilado; Las Zahurdas de Plutón; El mundo por de dentro; La visita de los Chistes; Cartas del Caballero de la Tenaza; Libro de todas las cosas, y otras muchas más; Aguja de navegar Cultos; La culta Latiniparla; El Entremetido, La Dueña, y el Soplón; El cuento de cuentos; Casa de los locos de Amor; La premática del tiempo; Gobierno superior de Dios, y tiranía de Satanás; El perro, y la calentura: Novela peregrina; Tira la piedra, y esconde la mano; Los Remedios de cualquier Fortuna; Cinco Romances burlescos; El cabildo de los gatos* y aunque el índice no lo recoge, el Memorial de 1639.

se imprimían juntas como textos de una misma colección. En la estrategia de Coello, para quien imprimir libros era una actividad subsidiaria al trabajo de encuadernar y venderlos, no fue prioritario que esa primera colección en prosa reuniera todas, o siquiera una gran mayoría de las obras de Quevedo.

Para el mercader de libros de finales del siglo xvii don Francisco es algo más que un autor. Es asimismo un producto editorial de conspicua valía, una inversión comercial sólidamente rentable[14]. Las obras del autor —explica Tarsia—, «andan en manos de todos, y no salen del sudor continuado de las prensas tantos ejemplares, cuantos gasta la curiosidad» (40). Los contratos de impresión de Coello para las obras de Quevedo son elocuentes. Muestran que el librero pagó un cuantioso e inusual precio por ellas. Ofreció condiciones excepcionalmente ventajosas al heredero de Quevedo para hacerse con las obras[15].

La muerte interrumpe la labor en que don Francisco se encontraba inmerso de recoger y ordenar en un volumen —con el fin de ser impreso— sus poesías, que en su mayor parte habían circulado sólo manuscritas (Crosby, 1967, p. 232). Ello lleva a imprimir la colección poética *El Parnaso* (Madrid, 1648) y años después, *Las tres últimas musas* (Madrid, 1670). A sus expensas y con «*no poco costo*», Coello publica *El Parnaso Español. Monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas, donde se contienen poesías,* con comentarios de José González de Salas[16]. *El Parnaso,* colección de poemas inéditos, que en su mayor parte se imprimen entonces por primera vez, y la colección en prosa *Enseñanza entretenida* se publican ambas en 1648. Al tiempo que imprimía *El Parnaso* —por el que había pagado una suma notable al heredero de don Francisco— gestiona Coello y obtiene el 16 de marzo la licencia para imprimir una recopilación de escritos en prosa. Obtiene el privilegio meses después, el 17 de diciembre de 1648, cuando ya debía estar avanzada la impresión del volumen en prosa. Denominado «*Obras… que escribió en prosa*» en la fe de erratas y «*Obras diversas*» en la tasa, con el título *En-*

[14] Siguiendo la tesis doctoral de Daniel Quilter, Crosby (1967, p. 231, nota 3) indica que a lo largo del siglo xvii se imprimen 175 ediciones de obras de Quevedo frente a cincuenta de Cervantes, y menos de cincuenta de cualquier otro autor.

[15] Crosby, 1967, pp. 234-235, compara los contratos de Coello para obras de Quevedo con otros doce del librero para textos de diversos autores. En once casos el autor hubo de prestar dinero a Coello para que imprimiera su obra. El librero se comprometía a devolverlo en metálico o en ejemplares impresos. En ningún caso Coello pagó antes de la impresión un solo maravedí, lo que sí hace con Quevedo. Sólo en dos casos el librero se compromete a solicitar y a pagar la licencia y el privilegio, como hace en el caso de Quevedo.

[16] Después de explorar a través de su agente Juan de Molina las ofertas de los mercaderes de libros, Aldrete vende el original a Coello, quien le ofrece la cifra más alta: «podía reproducir en tantas ediciones como quisiera, y le concedió permiso para sacar la licencia y el privilegio correspondientes, con facultad de pedir la prórroga del privilegio a su voluntad, sin limitación de tiempo» (Crosby, 1967, p. 233). Coello se encargaba de buscar los cuadernos que faltaban del original, conseguir el privilegio e imprimir el libro. Se comprometía a entregar veinte ejemplares a Aldrete; ver Moll. Pagó setecientos reales de plata, el doble de lo que había pagado por *Marco Bruto* y *La caída. El Parnaso* se tasó, más caro, en un total de 440 maravedíes; *Marco Bruto* y *La caída* en 100 cada uno.

señanza entretenida y donairosa moralidad, comprehendida en el archivo ingenioso de las obras escritas en prosa lo imprime —al igual que *El Parnaso*— la oficina «del libro abierto» de Diego Díaz de la Carrera. A diferencia de lo que ocurre en el caso de títulos como *Obras en prosa, Todas las obras, Primera parte,* el título de *Enseñanza* (a pesar de incluir la palabra *archivo*) soslaya la idea de una labor sistemática de recopilación[17].

El proyecto de estampar *El Parnaso* podría haber impulsado y perfilado la publicación de *Enseñanza,* primera colección —como mencionamos— de obras en prosa de don Francisco, diferente de la colección poética, en su concepción editorial, su realización tipográfica y posiblemente, el comprador al que se destina. A pesar de ser costeados por el mismo librero, de realizarse con pocos meses de diferencia el mismo año, imprimirse en el mismo taller, esos dos volúmenes —prosa y poesía— no se conciben como dos partes integradas en una colección unitaria[18]. A lo largo de la segunda parte del siglo xvii, la poesía se publica con ritmo disimilar del de la prosa, siempre en colección independiente. El corpus poético y el de prosa no se integran en una colección unitaria hasta 1670, en las *Obras* que imprime Foppens en Bruselas.

Ante la selección de textos realizada en *Enseñanza,* podemos conjeturar que en un primer momento Coello tuviera interés en imprimir rápidamente, a la zaga de *El Parnaso,* un volumen en prosa que saliera a luz al tiempo que el de poesía. El volumen poético era el acontecimiento editorial más importante, en el que el librero había invertido sus energías y ducados. Pero Coello andaba ya perfilando una colección en prosa más amplia (*Todas las obras* y *Prosiguen*), que ve la luz un par de años después, y para la que probablemente en 1648 todavía no tuviera financiación. Los criterios de recopilación de *Enseñanza* son de índole diferente que los de las colecciones posteriores. Se trataba de una edición *de paso* hacia *Todas las obras,* compilación más exhaustiva, en dos volúmenes —que costea a la postre junto con el librero Alfay— y que como indicamos, Coello debía tener en mente cuando se afanaba en la precipitada impresión de *Enseñanza*[19]. Así, en el prólogo de *Enseñanza* explica Coello el carácter transitorio de su edición, y su propósito de hacerse con más textos —promete incluso textos nunca impresos— que incluir en una nueva y exhaustiva colección:

[17] Con frecuencia el adjetivo *entretenido* lógicamente titula obras de entretenimiento, como en *Tardes entretenidas* de Castillo Solórzano (1625) o *Viaje entretenido* de Agustín Rojas y Villandrando (1603). Se encuentra también en obras de edificación moral: *Soledad entretenida en que se da noticia de la historia de Ambrosio Calisandro* de Juan de Barrionuevo y Moya (1638), o *León prodigioso: apología moral entretenida y provechosa a las buenas costumbres, trato virtuoso y político* de Cosme Gómez Tejada de los Reyes (1636).

[18] Es llamativa la forma diferente de concebir tipográficamente aspectos de las dos colecciones. Entre otros, *El Parnaso* —no así *Enseñanza*— incluye un retrato de Quevedo. Foppens es el primero, en 1660, en incluir un retrato de don Francisco en una colección en prosa.

[19] Hay una edición contrahecha de *Enseñanza.* Explica Moll (324) que proviene de una imprenta sevillana. En Lisboa años después Pedro Craesbeck publica de nuevo la colección.

> Por otros medios, con la Autoridad grande de V. S. se ha podido conseguir, que mucho se repare de aquella ofensa, imprimiendose estos días a mis expensas una buena cantidad de sus Poesías, y con no pequeño adorno, entre tanto se descubren las otras, que serían de grande lucimiento. Y ahora, para entretener con más alivio esa dilación, he dispuesto salgan a luz juntas *todas sus Obras de Prosa,* antes impresas, y comprenhendidas en un Tomo: a quien seguirá otro Tomo segundo, donde se contengan las que también de Prosa, *hasta ahora no se hayan estampado* (s / p).

En el caso de la obra poética se da una trayectoria diferente; por una parte, género con mayor arraigo en la circulación manuscrita, ya que gran parte de la poesía se escribe para ser divulgada de mano; por otra, género editorial con una tradición impresa en colección, que tras la muerte de un poeta de fama con frecuencia solía realizarse aumentada con la *Vida* del poeta, y que contaba con la labor de un compilador diferente del librero costeador, preocupado por reunir un corpus exhaustivo de poemas; así, Herrera para Garcilaso; Quevedo para fray Luis y Francisco de la Torre; González de Salas para Quevedo.

El estudio del modo de circular la poesía, género textual que tiene una tradición manuscrita específica, con un impacto en un entorno social distinto del de la prosa, y cuya impresión contaba con frecuencia con el trabajo añadido de un comentarista «editor» queda, sin embargo, fuera del propósito de este trabajo. Me interesa llamar la atención aquí sobre cómo a finales del siglo xvii, prosa y poesía constituyen dos géneros, dos proyectos editoriales diferenciados, que los libreros madrileños conciben bajo estrategias comerciales dispares.

Los primeros corpus impresos de obras en prosa

Quevedo no desaprovechó ocasión de manifestar con agudos desafueros su frustración ante la imposibilidad de controlar, no sólo la circulación «desordenada» y la impresión desautorizada de sus propios escritos —con frecuencia deturpados y pirateados por impresores— sino por añadidura, de los apócrifos que a pesar de sus poco exitosos desmentidos, se le atribuían casi siempre sin fundamento pero con ganancia de impresores y libreros. Así, Coello añade al final de *Enseñanza,* «Memorial al Rey, año 1639», el poema apócrifo en tercetos «Católica, Sacra y Real Majestad» encontrado por el monarca debajo de su servilleta, que causó extraordinario revuelo en la Corte. De disputada autoría, el polémico escrito antiolivarista no se adecuaba por su género a presentarse como publicación impresa, identificada con nombre de autor. Pero ya en 1641 lo había impreso Jaime Matevad en Barcelona, titulándolo *Proclamación o aclamación a la Majestad de Felipe Cuarto Rey de Castilla.* Siguiendo una opinión extendida y optando por la autoría que resultaba más comercial para el librero, la edición barcelonesa lo atribuye a Quevedo, desatendiendo los desmentidos de éste[20]. Aunque Coello lo incluye al final de *Enseñanza,* es curioso que el índice no registra el poema. En la decisión de imprimirlo pesó también probablemente un

criterio material. El *Memorial* completaba planas del último cuadernillo del volumen (Cc_3) que habían quedado en blanco. Esa ubicación del *Memorial* se vuelve habitual. En ese lugar final, completando el último pliego del volumen, se imprime asimismo en las colecciones de poesía de Foppens y de Verdussen.

Por otra parte, no se achanta Coello de incluir en *Enseñanza, El perro y la Calentura: Novela peregrina* (Cádiz, 1625) texto que el lector discernidor del siglo XVII podía recordar que no era de Quevedo, sino de Pedro de Espinosa. *El perro* había intercalado un pasaje de *Sueño de la muerte*. Además, la edición príncipe incluyó al final *Cartas del caballero de la tenaza,* que corría manuscrito sin haberse impreso hasta ese momento[21]. *El perro* desaparece de las colecciones quevedianas posteriores, aunque en el siglo XVIII se imprime todavía como de Quevedo. En el siglo XX, Williams Carlos Williams –que en 1954 traduce la novela al inglés, en colaboración con su madre– considera Pedro de Espinosa seudónimo de Quevedo.

Casa de los locos de amor, texto atribuido a Quevedo pero que no era claro que fuera suyo, se incluye en el corpus desde la primera colección; el texto se encuentra en las ediciones que derivan de *Desvelos somnolientos.* Aunque *Enseñanza* imprime la versión autorizada de *Juguetes de la niñez* (Madrid, a costa de Domingo González, 1631), que no contiene *Casa de los locos,* Coello opta por incluirlo. Las cuatro colecciones posteriores del XVII, *Prosiguen* (1650), *Obras en prosa* (1653), *Parte primera* (1658; 1664 y 1687) y *Obras* (1660; reedición de 1699), siguen ese criterio y *Casa de los locos* forma parte de todas ellas. No desaparece definitivamente del corpus hasta la edición de *Obras completas* de Astrana Marín (1932). Nicolás Antonio explica que el autor es Lorenzo van der Hammen, amigo de don Francisco («*Qui Laurentius verus auctor est hujus opusculi, quod ex ore ipsius Granatae audivi, non Franciscus noster, cujus ingenium stylum ne minimum quidem sapit*»). Sin embargo, Fernández-Guerra la considera obra de Quevedo[22].

Dos años después de publicar *Enseñanza entretenida,* Alfay y Coello costean en colaboración (aquél el primer volumen, éste el segundo) una colección de prosa de índole y escala distinta a aquella primera colección. No es simplemente una impresión muy ampliada; se trata asimismo de un proyecto editorial de carácter distinto. El título de los volúmenes, *Todas las obras en prosa* y *Prosiguen todas las obras en prosa,* denota cuán alejada se encuentra de la órbita conceptual de *Enseñanza.* Incluye una referencia al género (*prosa*) de los escritos y transmite una intención de abarcar de forma exhaustiva e inclusiva (*Toda*) tal corpus quevediano. Es revelador

[20] El libelo circuló mucho y fue profusamente comentado; Crosby (1958) y Jauralde (1998, p. 779). Tarsia considera el *Memorial* la causa del encarcelamiento de don Francisco.

[21] *Sueño de la muerte* y *Cartas del caballero de la tenaza* debieron de ser parte de los papeles que Quevedo deja en manos de su amigo Espinosa al ausentarse de la corte en la jornada a Andalucía (Jauralde, 1998, p. 138, n. 44).

[22] Fernández-Guerra (I, p. 350); Jauralde indica que es obra de Ortiz Melgarejo (1998, pp. 519-520 y 944).

que el segundo tomo se titule *Prosiguen,* subrayándose así el elemento de continuidad. No parece claro el criterio que gobernó qué obras entraban en *Todas las obras* y cuáles en *Prosiguen,* notablemente más voluminoso y que recoge un corpus más diverso de obras. Da la impresión que *Prosiguen* contiene los textos de don Francisco (así, todos los burlescos) que se consideran más atrayentes para el lector. Al igual que *Enseñanza,* la colección no imprime los prólogos y dedicatorias de Quevedo que encabezaron la edición príncipe de cada obra individual.

La colección reune varios textos que *Enseñanza* no había recogido[23]. Suprime definitivamente *El perro y la calentura;* los cinco romances burlescos, «Cabildo de los gatos» y el memorial de 1639 desaparecen a partir de entonces de las colecciones en prosa y pasan a las de poesía. *Prosiguen,* el segundo volumen, contiene todos los textos de *Enseñanza,* presentados en el mismo orden. Los dos tomos se conciben y realizan a la vez. Impresos en por lo menos dos talleres diferentes —a cargo de la imprenta de Díaz de la Carrera el primero; el segundo, según la portada impreso por la viuda de Juan Sánchez, y según el colofón por Díaz de la Carrera—, en ambos volúmenes la arquitectura de la página presenta una relativa uniformidad visual tipográfica.

En 1653 a costa de Pedro Coello, Diego Díaz de la Carrera imprime *Obras en prosa.* Es un voluminoso tomo —esta vez de nuevo financiado exclusivamente por Coello— que excluye *Política de Dios* (estaba en marcha el proyecto de Coello de publicar juntas las dos partes de *Política*) pero añade como novedad *Memorial por el patronato de Santiago.* El orden de presentación de los textos de esta colección va a seguirse en las colecciones posteriores.

En 1658, al poco de morir Coello costea Mateo de la Bastida una cuarta colección, también en dos volúmenes, que modifica ligeramente el título *Obras en prosa* de la colección en un volumen de 1653. *Parte primera de las obras en prosa* y *Parte segunda de las obras en prosa* (Melchor Sánchez 1658 y 1664; y una tercera reimpresión de Antonio González de Reyes a costa de Santiago Martín Redondo en 1687) sustituye el adjetivo *Todas* por *Parte.* Recurre así a la establecida tradición castellana de imprimir textos dramáticos en *Partes* —colecciones de doce comedias—, sugiriendo un modo de inclusión diferente de los textos. *Parte* tiene la ventaja de trasmitir una idea de colección en curso, unidad integrada por distintas *Partes,* de proceso de publicación no finalizado[24].

Fuera de Castilla, en Bruselas entre 1660 y 1661 para la prosa y 1670 para la poesía, a partir de un concepto distinto de colección —monumental la tipografía, magnífico el frontispicio, cuidada la dimensión textual

[23] *Todas las obras* incluye por primera vez en colección, *Marco Bruto, Suasorias* por Cicerón, *Carta al rey Luis XIII de Francia* y *El Rómulo.* Contiene además *Política* (con el título corregido) y *Tira la piedra,* recogidas ambas en *Enseñanza. Prosiguen* combina obras serias con festivas. Presentados en el mismo orden, incluye todos los textos de *Enseñanza.* Añade títulos no recogidos en la primera colección: *Vida de san Pablo, Epítome de Tomás de Villanueva, La cuna y la sepultura, Doctrina para morir, La defensa de la orden de Santiago, Cartas y calidades de un casamiento* y *Carta del Rey nuestro Señor a Andalucía.*

y encaminada a un lector aristocrático– el librero e impresor Francisco Foppens costea e imprime «dividida en tres cuerpos», una elegante edición en cuarto grande (*Obras*) ilustrada con grabados. La arquitectura de la página, la tipografía, la letrería, el uso de mayúsculas ornadas y de adornos tipográficos, la abundancia de blancos en la plana, y la calidad y cantidad de grabados, que también ilustraron textos de prosa y no sólo poesía, alejan esta colección de las precedentes.

Foppens es el primer impresor que comenta sobre la calidad textual de los originales de imprenta que le llegan a las manos, y que recurre en algún caso (como *La Fortuna*) a fuentes manuscritas, no sólo a los impresos previos. En el prólogo «Al curioso» detalla avatares del proceso de impresión. Subraya la dificultad del trabajo de editar textos de Quevedo. Afirma que a pesar de su trayectoria de impresor de obras en castellano, «desconfié de mi cuidado (aunque le puse particular)». Explica que ha buscado «personas de toda erudición en el estilo Castellano, por cuya mano y estudio corriese la enmienda de los yerros» (s / f). Le preocupan

> aquellos que se cometieron en la primera *Impresión del original manuscrito*, que han dejado en todas las siguientes tal o cual vez el sentido confuso, e imperfecto. *Para corregir estos es menester adivinar lo que quiso decir el Autor*, y habiendo sido tan peregrinos los pasos de su discurso, no es fácil distinguirlos, ni alcanzarlos, cuando queda la señal mal estampado.

Por una parte, ésta es una de las primeras reflexiones sobre las dificultades textuales que presentan los textos de don Francisco. Por otra, esas observaciones –que la *Institución y origen del arte de la imprenta* (1680)[25] de Alonso Víctor de Paredes expresa de forma casi similar veinte años después en su recomendación de «ser noticiosos» al corrector y al componedor– son asimismo una estrategia de venta del librero. Apuntan a una práctica de trabajo, a un modo de concebir el negocio

[24] *Parte Primera* incluye: *El Sueño de las Calaveras; El Alguacil Alguacilado; Las Zahurdas de Plutón; El mundo por de dentro; Historia y vida de Gran Tacaño; Visita de los Chistes; Cartas del Caballero de la Tenaza; Libro de todas las cosas, y otras muchas más; La culta Latiniparla; El Entremetido, La Dueña, y el Soplón; Cuento de cuentos; Casa de los Locos de Amor; Cartas de las calidades de un casamiento; Carta de lo que sucedió en el viaje, que el rey nuestro señor hizo al Andalucía; Vida de Marco Bruto; El Rómulo; Carta a Luis XIII Rey de Francia; Tira la piedra, y esconde la mano; Vida del San Pablo Apóstol; Vida del bienaventurado Fr. Tomas de Villanueva; Memorial por el patronato de Santiago*. La *Parte Segunda* incluye *La cuna y la sepultura; Doctrina para morir; De los remedios de cualquier Fortuna; Introducción a la Vida Devota; Virtud militante, contra las cuatro Pestes del mundo; Fortuna con Seso, Hora de todos; Epiteto, y Phocilides en Español.* La *Cuna y la sepultura* y los *Remedios de cualquier fortuna* pasan a la *Segunda parte,* que incluye por primera vez en colección, *Introducción a la vida devota, Epícteto y Focílides,* y *Virtud militante* y la *Fortuna con seso,* textos que inéditos al morir Quevedo, se habían publicado anteriormente *sueltos* en Zaragoza, como hemos mencionado. La colección no contiene *La prematica del tiempo,* ni *Aguja de navegar cultos,* ni *Política de Dios.*

[25] «Ayudará mucho al componedor, y más en particular al Corrector, el *ser noticiosos*, si es posible de todas, y cuando va componiendo procurar entender el concepto del autor en lo que manda imprimir» (fol. 43).

ese activo librero de obras en castellano, que el mismo año estampa *Oraciones y meditaciones de la vida de Jesucristo Nuestro Salvador y de los beneficios que nos hizo* de Tomás de Kempis en una traducción de Francisco de Borja, y el año anterior saca a luz, entre otros textos castellanos, un volumen de poesía de Góngora.

En 1699 Henrico y Cornelio Verdussen se hacen con la licencia que tenía Foppens, y prosiguen en Amberes la labor editorial. Publican una reimpresión de la edición de Foppens, con los mismos textos y grabados, y una disposición tipográfica similar. Ajustan en la portada la información referente al nuevo librero impresor y añaden un nuevo reclamo: «Nueva Impresión corregida y ilustrada con muchas Estampas muy donosas y apropiadas a la materia». Conservan la dedicatoria al marqués de Caracena, pero suprimen el prólogo «Al curioso». Juan Bautista Verdussen reimprime los tres volúmenes en 1720, sin agregar textos. También la viuda de Henrico Verdussen imprime la colección quevediana. Las reediciones de esa colección diseñada en Bruselas, hace suponer la existencia de un mercado notable para ese tipo de colección, de mayor calidad textual y estética más distinguida.

La nueva «materialidad» de los textos en colección

Diversos aspectos materiales y características bibliográficas específicas singularizan esas primeras colecciones, distintas en la forma de concebirse e imprimirse de lo que son *obras completas*. Perfilan los criterios que gobernaron una primera ordenación y presentación de la prosa de don Francisco. Algunos los podemos considerar más al uso de las prácticas de los libreros o impresores de la época[26]. Otros, distintivos de la colecciones quevedianas; como afirma Moll, el caso de las colecciones de Quevedo es atípico para el siglo xvii.

[26] El título *Obras completas* no encabeza una colección quevediana hasta finales del siglo xix, cuando el editor (en el sentido filológico del término) Fernández-Guerra (1816-1894) se propone publicar la primera colección comentada, ilustrada y –afirma–, «crítica» (Sevilla [s.n.], 1897-1907, Imp. de E. Rasco). El proyecto saca a luz una colección *de facto* incompleta –concretamente interrumpida–, de la que sólo se publican tres volúmenes (t. i. Aparato biográfico y bibliográfico; t. ii. Poesías; t. iii: Poesías, de 1632 a 1645. Con notas de Marcelino Menéndez Pelayo). El plan presenta, no obstante, varios de los particulares atributos con los que se concibe la edición de *obras completas:* el empeño o ideal de presentar al autor en *su totalidad,* su biografía y el curso de su carrera de escritor. Se organiza el orden de sus creaciones dentro de una determinada lógica. Fernández-Guerra dedica completo el primer tomo al aparato biográfico y bibliográfico (el segundo y tercero, al corpus poético). Más *completa* que su interrumpida *Obras completas* son las *Obras* que varias décadas antes el editor publica en dos volúmenes de prosa como parte de la colección de la Biblioteca de Autores Españoles y que subtitula: «colección completa, corregida, ordenada e ilustrada» (xxiii, xlviii; 1852 y 1859, con varias reediciones). Se trata de la primera edición que comenta y anota sistemáticamente la prosa de don Francisco, investiga la tradición manuscrita, coteja los testimonios a su alcance y edita las variantes. Plantea el problema de la autoría de Quevedo para ciertos textos, e imprime por primera vez varias obras, casi todas textos políticos; así, *Lince de Italia, Visita y anatomía de la cabeza del cardenal de Richelieu,* o *Breve compendio de los servicios del duque de Lerma.*

Las primeras colecciones implican una novedad en el formato en cuarto para la prosa de don Francisco. Impresos en formatos más pequeños, hasta la primera colección en 1648, excepto *Carta a Luis XIII,* ningún texto de don Francisco se imprime en formato cuarto[27]. La deficiente calidad material de las primeras colecciones, tanto del papel como de la impresión, tiene un correlato en el precio. Ello contrasta con las colecciones de poesía, diseñadas con mayor lujo. Éstas presentan una fábrica de la página más elegante, con frecuencia incluyen grabados y hay un impulso hacia una canonización de Quevedo como poeta. El pliego de *El Parnaso* (1648) se tasa un maravedí más caro (cinco maravedíes) que el de las colecciones en prosa, que se tasan a cuatro maravedíes el pliego.

Las intervenciones de los libreros son decisivas en la selección, disposición y ordenación del corpus. Un aspecto sobresaliente de las primeras colecciones castellanas es la (aparente) falta de orden en la secuencia de presentación de los textos. No se ordenan según un criterio cronológico, ni se agrupan de acuerdo con una lógica de género de la obra. En *Enseñanza* —encabezada por *El gran tacaño,* los *Sueños* y otros textos burlescos—, tras *La Premática del tiempo* se incluye la primera parte de *Gobierno superior de Dios, y tiranía de Satanás* (es decir, *Política de Dios*); después, *El perro y la calentura* que, como mencionamos, es novela escrita por Espinosa. Continúa *Tira la piedra, y esconde la mano* (que antes había sido publicado anónimo con pie de imprenta falso pero cuya autoría quevediana se da por hecha), los cinco romances burlescos y el poema «Cabildo de los gatos», y concluye con el Memorial de 1639. Es difícil determinar a ciencia cierta si esa secuencia aleatoria de ordenación de los textos se decidió en el taller de imprenta. Es más plausible que lo hiciera Coello y que le interesara poner al comienzo de la colección la obra que juzgaba, atraería más al comprador. En las restantes tres colecciones castellanas del XVII —dos de ellas realizadas en dos tomos—, la secuencia de presentación de los textos sigue sin hacerse de acuerdo con una cronología, aunque si bien no de modo sistemático, empiezan a agruparse con cierta lógica temática.

Foppens es el primero en proporcionar una explicación de los criterios que organizan materialmente la colección. Indica que reduce «a tres cuerpos iguales los escritos, que andaban derramados en muchos, de talle, letra, y papel diferente». Explica cómo ordena los textos en los distintos *cuerpos* de *Obras.* Comenta además, como novedad de su producto, la calidad textual de la copia de la que también se ha servido para imprimir *La Fortuna,* que es en efecto una copia manuscrita más completa y correcta del texto[28]. El primer tomo, al que precede una «verdadera efigie del autor», recoge «las más selectas en lo grave y lo jocoso

[27] Así, el formato en 16.° para *El Rómulo,* 12.° para *Obras del bachiller Francisco de la Torre;* más frecuente, 8.° para —entre otras—, *Epítome a la historia de Tomás de Villanueva; Juguetes de la niñez; Desvelos somnolientos; La cuna y la sepultura; Epícteto y Focílides; Política de Dios; Memorial por el patronato de Santiago; Vida de Marco Bruto; La caída para levantarse.*

[…] añadiendo a la *Fortuna con Seso* algunos fragmentos manu escritos, que me suministró un curioso». El modo cómo Foppens solventa problemas de la autoría de ciertos escritos quevedianos es significativo. Así, afirma que el segundo volumen recoge las más piadosas, y «algunas póstumas *indiciadas de no ser hijas de la misma pluma;* pero que por el aire de sus Frases y Conceptos, *merecen volar con el mismo aplauso*»[29]. El tercer tomo se dedica íntegro a la poesía e incluye *Epícteto y Focílides.*

Nuevas dedicatorias y prólogos

Al convertirse en parte de una colección, cada obra *de por sí* deja de constituir un *cuerpo* para transformarse en elemento de un *cuerpo.* Se alteran determinados elementos, y ello plantea cuestiones relativas a la textualidad y materialidad de cada obra. La noción de dónde «comienza» y «acaba» un texto se hace variable.

Los elementos textuales que se remodelan se localizan en dos ámbitos: el particular de cada obra individual y el general de cada colección. Desde un principio, los textos preliminares propios a cada texto se eliminan. Ya las primeras colecciones no incluyen los preliminares que individualizan las obras; ni siquiera *Los Sueños* o *Política de Dios* conservan su aparato preliminar propio: el prólogo, las dedicatorias, citas, etc. Pero si Coello suprime, aunque sean de la pluma de don Francisco, dedicatoria y prólogo de cada obra, conserva algunos que juzga parte integrante del escrito, no un prólogo al texto. Generalmente se trata de los prólogos ficcionales, burla de Quevedo al modo de escribir ese género preliminar. Por ejemplo, las colecciones suprimen las dos dedicatorias generales de *Juguetes de la niñez* —«A ninguna persona de todas cuantas Dios crió en el mundo» y «A los que han leído y leyeren» (y la «Advertencia de las causas desta impresión. Don Alonso Mesía de Leyva»)—, pero conservan para cada discurso el prólogo y dedicatoria, que suelen tener carácter burlesco[30]. Es peculiar, en este aspecto de los preliminares suprimidos y los conservados, el criterio de cómo conciben los libreros costeadores la autoría de un texto. *Todas las obras en prosa* por primera vez imprime en colección *El Rómulo.* Suprime los dos (únicos) textos

[28] Para *La Fortuna* ver Schwartz. Ese texto se imprime con una disposición tipográfica de la página, que tiende a conservarse a lo largo de distintas ediciones.

[29] Ese segundo tomo contiene: *Vida de san Pablo, Vida y muerte de santo Tomás de Villanueva, Memorial por el Patronato de Santiago, De los remedios de cualquier fortuna, La cuna y la sepultura, Doctrina para morir, Virtud militante, Afecto fervoroso del alma agonizante, con las siete Palabras que dijo Cristo en la Cruz* y *Política de Dios,* segunda parte.

[30] Así, se conserva «A un amigo», «Al pío lector» de *El alguacil alguacilado;* «Carta a un amigo suyo», «Prólogo al ingrato y desconocido Lector» de *Las zahurdas de Plutón;* «A don Pedro Girón», «Al lector como Dios me lo depare, cándido, o purpureo, pío o cruel, benigno o sin sarna» de *El mundo por de dentro;* «A doña Mirena Riqueza» y «A quien leyere» de *Visita de los chistes;* «Delantal de libro» («Y séase Prólogo, o proemio quien quisiere») de *El entremetido, la dueña y el soplón.* También, *La culta latiniparla* incluye a «Doña Escolástica Polianthea de Calepino, señora de Trilingue y Babilonia», y *Cuento de cuentos,* la dedicatoria a Alonso Messía de Leyva.

(«A pocos» y la dedicatoria al duque de Medinaceli) de la pluma de don Francisco que ofrecía la edición príncipe de la traducción. En cambio, sí incluye el prólogo «Al que leyere» de Malvezzi.

En efecto, *Enseñanza* suprime, excepto en los casos mencionados, las dedicatorias y prólogos de Quevedo, esos paratextos que tienen una índole funcional circunscrita. La mayoría de textos prologales —no sólo los legales o la dedicatoria, sino también el prólogo del autor— se perciben como *prescindibles,* sustituibles, abocados a ser renovados, con carácter *caducable,* no parte estable, «integrada» de la obra. Concebidos como *texto de circunstancias,* son sustituidos por otros de autoría distinta, que atraigan a compradores, hablen a nuevos lectores, despierten la generosidad de algún protector.

Los preliminares generales de cada colección se rehacen, desaparecen dedicatorias y prólogos de colecciones anteriores. Así Coello y a la zaga los editores posteriores, suprimen textos prologales, conservan alguno, añaden otros nuevos. Escriben dedicatorias de la colección a un mecenas elegido por ellos. El proceso de renovación constante de cada colección, las solicitaciones a un protector del que se espera merced, es una lógica exigida por ese sistema de patronazgo altomoderno en el que también se desenvuelven los mercaderes de libros. Los libreros rehacen el producto, encabezan sus colecciones con textos que las «modernicen». Adecuados a su colección, Coello redacta un prólogo y una dedicatoria a un nuevo protector —Pedro Pacheco Girón, «del Consejo de su Majestad en los dos Supremos de Castilla, y de la general Inquisición»— (aunque el nombre no figura en la portada), práctica usual todavía en esa época. Es probable que la decisión de dedicar *Enseñanza* a Pacheco Girón fuera inspirada por un deseo de agilizar el proceso de recuperar parte de los originales perdidos. Coello le reconoce el *favor* y *patrocinio* —un protagonismo real o deseado— en la recuperación de los papeles confiscados a Quevedo. Alfay dedica *Todas las obra*s a Pedro Sarmiento de Mendoza, conde de Rivadavia. Coello dedica el segundo tomo de la colección (*Prosiguen*) a don Gutierre Domingo de Terán, señor de la casa de Terán. Cada portada de esa colección contiene el escudo del dedicatario del tomo. *Parte primera* y *Parte segunda* se dedican al duque de Medinaceli, Antonio Juan Luis de la Cerda, dando la portada del segundo tomo mayor relieve a los títulos de grandeza del mecenas que la del primero. Por su parte, Foppens dedica la colección al gobernador y capitán general de los Países Bajos, Luis de Benavides, marqués de Caracena, aspecto que no modifican los Verdussen.

Carta al Rey Luis XIII es una excepción en la tendencia a suprimir textos prologales. Como mencionamos, *Carta* era la única obra que había tenido una impresión en formato cuarto. *Todas las obras, Obras en prosa, Primera parte* la imprimen con excepcional «dignidad» tipográfica. Se copia casi a plana y renglón el diseño de la impresión de 1635 y se conservan tanto las características tipográficas de la portada, como «Al que leyere» y los demás textos preliminares; no sólo los textos sino tam-

bién la disposición visual, el modo de la *princeps* de desplegar en la plana los preliminares; así, el tipo, tamaño y alternancia de letra (redonda / itálica); la abundancia de blancos. En colección, la portada de la *Carta* ocupa una página entera. El título se presenta con letra de tamaño notablemente mayor que el de las restantes obras en la colección. También «Al que leyere» se imprime con letra mayor y destaca en una página dedicada a ese breve preliminar de apenas diecisiete líneas. Las colecciones, sin embargo, suprimen las notas marginales impresas, las referencias en el margen de las citas en latín de la *Carta*. ¿Por qué para la *Carta* se sigue la disposición tipográfica original, pero no ocurre lo mismo con ningún otro texto en *Todas las obras* o las colecciones posteriores? Ello podría explicarse por circunstancias materiales; que la *Carta* fuera el único original de imprenta que llegara al impresor conservando su portada y preliminares. Pero la explicación parece poco probable. Deben además considerarse razones de otro calibre. Puede que se propiciara aquí el recurso a estrategias tipográficas para llamar visualmente la atención sobre un texto que no interesaba colocar en el encabezamiento del volumen, pero que se percibía como de especial relevancia y «prestigio», perteneciente a un género político bien codificado. Se daba realce a esa obra de propaganda anti-francesa, dirigida a un monarca —Astrana edita la *Carta* como perteneciente a la correspondencia de Quevedo— y pieza de una orquestada campaña de propaganda anti-francesa llevada a cabo por Olivares.

Inestabilidad de los títulos de las obras

Pero si los libreros varían el formato, para escoger uno que se adecue mejor y proporcione mayor dignidad a la colección; si elaboran índices ajustados al nuevo volumen; si suprimen preliminares para añadir prólogos y dedicatorias actualizadas, por añadidura modifican asimismo elementos a primera vista menos característicos del proceso de *modernizar*, rejuvenecer el *cuerpo* de una colección. Alteran en varia medida aspectos que atañen al ámbito textual.

En las primeras colecciones llama la atención la *inestabilidad* del título de ciertas obras; así, *El Buscón* y *El gran tacaño; El chitón de las tarabillas* y *Tira la piedra y esconde la mano; La caída para levantarse* y *Vida de san Pablo; El epítome a la vida de Tomás de Villanueva* y *Vida del bienaventurado Fr. Tomas de Villanueva,* dando posiblemente pie, en este caso, a la confusión con el título de una biografía *larga* de Villanueva que se conjeturaba, Quevedo escribió y se habría perdido. Por otra parte, en las colecciones *Los Sueños* carecen de un título general. Para esa obra se producía una situación de variantes compleja debida a la existencia de tres versiones: *Sueños, Desvelos,* y la autorizada *Juguetes de la niñez. Enseñanza* imprime la edición autorizada pero sin incluir el título *Juguetes*. Ésta es la pauta de las siguientes ediciones: los varios discursos de *Los Sueños* no se agrupan bajo un título general (también el inventario de

Tarsia presenta cada *discurso* de los *Sueños* como obra independiente). Como mencionamos, tampoco se conserva ninguno de los textos preliminares de Quevedo a la obra. Estas decisiones editoriales fragmentan una unidad de la obra. No se presenta de forma unitaria, compuesta de varias partes —cinco discursos—, pensada y editada como un conjunto, sino como una constelación de textos. No obstante, la tipografía traza en el ámbito visual una sensación de continuidad. Presenta los sucesivos discursos juntos uno tras de otro, sin separación, sin empezar nueva página en el inicio de cada *sueño*.

Enseñanza remodela el título de *Política de Dios —Gobierno superior, y tiranía de Satanás—* que únicamente figura en el índice de la colección y es reelaboración del de la edición *princeps* no autorizada. El texto empieza en el epígrafe del capítulo I; no hay portada interior, titulillo, ni preliminares que indiquen al lector qué obra da comienzo. Algo similar ocurre en *Todas las obras*. Al texto de *Política* no lo precede el título de la obra. En esta colección, sin embargo el índice corrige el título al autorizado, *Política de Dios, gobierno de Cristo*. Los preliminares y la portada se reintegran en Foppens, tercera edición de *Política* en colección, y a la que este librero da un relieve tipográfico especial. Es la única obra que se imprime con un índice propio precediendo al texto. Además es la primera que imprime ambas partes de *Política,* aunque se disponen separadas, en dos tomos.

El trabajo de la *obra completa* presupone y establece una singularidad subjetiva del autor, considerado el principio que da coherencia a la obra. Se concibe desde una estética de la totalidad, ajena a la estética moderna del fragmento, de lo inacabado, pero también a las eclécticas prácticas editoriales del siglo XVII, que tienen una lógica de los géneros textuales distinta. En ese sentido, las primeras colecciones de obras quevedianas no pueden considerarse proyectos editoriales de obras completas. En el ámbito de la poesía parece haber un mayor impulso que en el de la prosa hacia las colecciones exhaustivas, completas, de poemas, que suelen aumentarse con la «vida» del poeta. Los primeros trabajos de recopilación de la prosa de don Francisco, llamativos en su falta de «esplendor», se llevan a cabo a partir de un concepto pragmático de colección, orientados por un eficaz espíritu comercial de los libreros madrileños, donde es notable la ausencia de los textos divulgados exclusivamente en manuscrito. Quevedo se revela ya como un autor tenazmente elusivo ante el editor que aspire a realizar una edición de su *Obra completa*.

Bibliografía

Arellano, I., ed., F. de Quevedo, *Los sueños,* Madrid, Cátedra, 2003.

Astrana Marín, L., ed., F. de Quevedo, *Obras completas en prosa,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.

Bouza, F., *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro,* Madrid, Marcial Pons, 2001.

Crosby, J. O., *The Text Tradition of the Memorial «Católica, sacra, real Magestad»,* Lawrence, University of Kansas Press, 1958.
Crosby, J. O., *En torno a la poesía de Quevedo,* Madrid, Castalia, 1967.
Crosby, J. O., ed., *Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo,* Woodbridge, Tamesis, 2005.
Dongelmans, B., «The Prestige of Complete Works. Some Editions of Joost van den Vondel (1587-1679) Discussed», *New Perspectives in Book History, Contributions from the Low Countries,* ed. M. van Delft, F. de Glas y J. Salman, Zutphen, Walburg Press, 2006, pp. 65-82.
Gutiérrez, C., *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literarios y de poder,* West Lafayette, Purdue University Press, 2005.
Jauralde, P., «Las ediciones póstumas de Quevedo», *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro,* ed. J. Cañedo e I. Arellano, Pamplona, Eunsa, 1987, pp. 211-231.
Jauralde, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.
Létoublon, F., «Remarques sur l'absence de la notion d'oeuvres complètes chez les autheurs de l'Antiquité», *La notion d'oeuvres complètes,* ed. J. Sgard y C. Volpilhac-Auger, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, pp. 13-18.
Love, H., *The Culture and Commerce of Texts. Scribal Publication in Seventeenth-Century England,* Amherst, University of Massachusetts Press, 1993.
Martinengo, A., *La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura,* Pamplona, Eunsa, 1992.
Moll, J., «El proceso de formación de las "Obras completas" de Quevedo», *Homenaje a Eugenio Asensio,* ed. L. López Grigera y A. Redondo, Madrid, Gredos, 1988, pp. 321-330.
Paredes, A. V. de, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores* (1680), ed. J. Moll, Madrid, Calambur, 2002.
Peraita, C., *Quevedo y el joven Felipe IV: el príncipe cristiano y el arte del consejo,* Kassel, Reichenberger, 1997.
Peraita, C., «*Comercio de difuntos, Ocio fatigoso de los estudios.* Quevedo lector humanista», *La Perinola,* 7, 2003, pp. 272-295.
Peraita, C., «*Así está impreso:* percepciones quevedianas de la cultura del libro en torno al *Para todos* de Pérez de Montalbán», *La Perinola,* 12, 2008, pp. 341-366.
Peraita, C., *Gobernar la república interior, enseñar a ser súbdito: hagiografía y sociedad cortesana en Quevedo,* (en prensa).
Peraita, C., ed., ver *Comentario a la carta del rey don Fernando* y *Carta al rey Luis XIII de Francia.*
Plata, F., «La polémica en torno a La Perinola de Quevedo con un texto inédito», *La Perinola,* 10, 2006, pp. 245-255.
Quevedo, F. de, *Obras,* ed. A. Fernández-Guerra, vols XXIII, XLVIII, Madrid, BAE, 1852 y 1859.
Quevedo, F. de, *Obras completas en prosa,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.
Quevedo, F. de, *Lince de Italia u zahorí español,* ed. I. Pérez Ibáñez, Pamplona, Eunsa, 2002.
Quevedo, F. de, *Los sueños,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 2003.
Quevedo, F. de, *Los sueños,* ed. I. Arellano, *Obras completas,* vol. I, tomo 1, coord. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, pp. 185-467.
Quevedo, F. de, *La fortuna con seso y la Hora de todos. Fantasía moral,* ed. L. Schwartz, *Obras completas,* vol I, tomo 2, coord. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, pp. 563-809.

Quevedo, F. de, *Comentario a la carta del rey católico don Fernando,* ed. C. Peraita, *Obras completas,* vol. III, coord. A. Rey, Madrid, Castalia, 2005, pp. 3-41.
Quevedo, F. de, *Grandes anales de quince días,* ed. V. Roncero, *Obras completas,* vol III, coord. A. Rey, Madrid, Castalia, 2005, pp. 43-115.
Quevedo, F. de, *Carta al rey Luis XIII de Francia,* ed. C. Peraita, *Obras completas,* vol III, coord. A. Rey, Madrid, Castalia, 2005, pp. 249-315.
Rey, A., «Los memoriales de Quevedo a Felipe IV», *Edad de Oro,* 12, 1993, pp. 257-266.
Roncero, V., ed., F. de Quevedo, *Grandes anales de quince días,* en *Obras completas,* vol III, coord. A. Rey, Madrid, Castalia, 2005, pp. 43-115.
Schwartz, L., ed., F. de Quevedo, *La Fortuna con seso y la Hora de todos. Fantasía moral,* ed. L. Schwartz, *Obras completas,* vol I, tomo 2, coord. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, pp. 561-810.
Tarsia, P. A., *Vida de Don Francisco de Quevedo* (1665), Aranjuez, Editorial Ara-Iovis, 1988.
Zaid, G., «Tres conceptos de obras completas», *Letras Libres,* 6, mayo, núm. 63, 2004, pp. 44-47.