

EL LIBRO EN EL SIGLO DE ORO

JAIME MOLL

Supongo que a muchos podrá parecer excesivamente vago el título de este artículo. Sin duda lo es. A pesar de ello, lo he preferido a otro más limitado y concreto, pues el libro en el Siglo de Oro, considerado globalmente, como una unidad, va a ser el objeto de las consideraciones que seguirán, que si se me fuerza a precisar podría resumir así: ¿qué dice el libro del Siglo de Oro al estudioso de la literatura? ¿Qué podemos «leer» en él? Como podrán suponer, al decir leer, no me refiero únicamente a su texto. Otros muchos aspectos del libro pueden ser «leídos» por nosotros o pueden ser vistos en este medio de comunicación, que nos presenta múltiples facetas, si queremos y sabemos verlas. Portador de un texto —¿en qué condiciones?— es un objeto producido mecánicamente, que ha precisado de una inversión económica, que por el hecho de ser producido en ejemplares múltiples exige forzosamente una difusión —su razón de ser— y una serie numerosa de personas interesadas en su adquisición. Aspectos, pues, técnicos, económicos, comerciales, sociológicos, textuales, entre otros, que mucho nos pueden decir y que tanta influencia tienen en el libro, en el autor y en el lector¹.

Como es sabido, la invención de la imprenta obedece a una necesidad sentida de aumentar y abaratar la producción de libros manuscritos, dada en un momento en que la base técnica permitía el desarrollo del invento y con la existencia de un número suficiente de posibles lectores-compradores. Una presumible consecuencia, casi hasta nuestros días aceptada sin discusión, era la fijación definitiva de los textos, cerrando una larga etapa —cerrando relativamente, pues la transmisión manuscrita ha de seguir— de fluctuación textual. Fijación, inmutabilidad del texto que es cuestionada, principalmente, cuando se han analizado las etapas de fabricación del libro impreso.

¹ Para un desarrollo más amplio de varios de los aspectos expuestos, Jaime Moll, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 59 (1979) 49-107.

Si hablamos del libro en el Siglo de Oro, hablamos del libro que ocupa una parte del período de la imprenta manual, que abarca desde su invención, a mediados del siglo XV, hasta ya entrado el siglo XIX. Las variaciones técnicas que van introduciéndose no cambian lo fundamental, se perfeccionan detalles, pero las líneas de su fabricación se mantienen sin modificaciones. Y son muchos los aspectos que las nuevas técnicas actuales no han podido cambiar.

Libro impreso frente a libro manuscrito. Hasta cierto punto. El proceso de fabricación de un manuscrito es en algunos aspectos fundamentales igual al del libro impreso. Y esto es una de las cosas que debe asimilar, hacer totalmente suya todo estudiosos de un texto y más todavía su editor actual. Un copista escribe, copiándolo de un modelo, con mayor o menor cuidado y atención, un texto. Un componedor, nombre que en el Siglo de Oro recibe el cajista, escribe también, no trazando los rasgos de las letras, sino tomando de su caja letras ya trazadas en los tipos de imprenta, con mayor o menor cuidado y atención, copiándolo de un modelo, un texto. Todas las posibilidades de mala lectura, de error en la retención de lo leído, de mala localización del punto en que había terminado la lectura anterior, etc., típicas del escriba, tiene también el componedor, aumentadas con las propias de su sistema de reproducción, como por ejemplo, equivocarse de cajetín y tomar otro tipo, o coger un tipo que equivocadamente se había colocado en un cajetín que no le correspondía. Eso sin contar, más tarde daremos algunos detalles, con malos usos propios de componedores no conscientes de su misión. Si un manuscrito puede ser corregido por el autor, también podrá serlo el texto compuesto por el componedor. Pero aquí nos encontramos con una diferencia que llega, en ciertos casos, a tener gran importancia. Si un libro puede a veces —insistiremos luego sobre ello— no reflejar con exactitud el texto salido de la pluma del autor, incluso en libros impresos bajo la atenta vigilancia del mismo podemos encontrar variantes en distintos ejemplares de una misma edición. ¿Se corresponde esto con la creencia de que con la imprenta se había llegado a una total eficacia en la fijación de los textos, cuando no ya distintas ediciones presentan variantes, sino ejemplares distintos de una misma edición las presentan? Ya he dicho que esta creencia era discutible. Este es un caso que no siempre se da, pero que hay que tener en cuenta, pues es más propio de las ediciones más cuidadas.

Iniciada la impresión del blanco o de la retiración de un pliego, se percibe la existencia de una errata. Se para la tirada, la errata es corregida, reanudándose la misma. Consecuencia: unos ejemplares del pliego tienen la errata, el resto no. Y esto podía pasar en varios pliegos, con un número variable de ejemplares de los mismos sin corregir y, correlativamente, de ejemplares corregidos. Encuadernado el volumen, la distribución de pliegos corregidos y sin co-

regir era totalmente aleatoria. Puede darse el caso —o la casualidad— de un ejemplar con todos los pliegos corregidos, o con todos sin corregir, pero lo normal es una mezcla. Sólo el cotejo del mayor número posible de ejemplares de la misma edición, nos permitirá localizar las distintas variantes —o sea los distintos estados de una edición. Un ejemplo lo encontramos en la parte XII de las comedias de Lope de Vega, que contiene la comedia Fuenteovejuna. Y eso independientemente de la existencia de dos ediciones del mismo año, por la misma imprenta y el mismo editor, estando en discusión cuál es la primera. El libro impreso —no tan alejado en muchos aspectos del libro manuscrito— es fruto de una determinada técnica, que es preciso conocer por las consecuencias que puede tener en aquello de que es portador: el texto. El estudio de los tratados sobre el arte de imprimir, el análisis de los propios impresos y de los documentos de archivo, nos permiten acercarnos a las técnicas empleadas. Y en muchos aspectos, la reconstrucción práctica del proceso nos dará familiaridad con las antiguas técnicas y nos permitirá la interpretación de muchos detalles. Se conservan prensas antiguas y en muchos países —principalmente Inglaterra y Estados Unidos— se han construido réplicas de estas prensas para imprimir en ellas y familiarizarse con las técnicas de la imprenta manual: son las llamadas prensas bibliográficas, instaladas en muchos departamentos de literatura inglesa. Y esta escuela anglosajona de análisis del libro impreso con fines de ayuda a la crítica textual ha nacido ante los problemas que plantean las obras de Shakespeare y otros dramaturgos ingleses de la época. Muchos de estos problemas los encontramos en la transmisión textual de las comedias de Lope de Vega y otros autores clásicos.

No voy a insistir mucho más en aspectos técnicos, aunque forzosamente tendré que referirme de nuevo a ellos. Pero me ha interesado señalar este punto, para intentar hacer ver su importancia y la necesidad de su estudio.

El escritor escribe una obra literaria para ser publicada. No siempre, sin embargo. Pensemos en el poeta, que si al escribir un largo poema es más fácil que piense en su publicación, compondrá un sin número de poesías que se difundirán manuscritas en su círculo de amigos y que quizá más tarde reúna en un tomo. O nunca lo hará. Pensemos en el dramaturgo que escribe una obra teatral para venderla al «autor de comedias», o sea al jefe de una compañía de actores, para su representación, desprendiéndose incluso del autógrafo, sin haber sacado copia del mismo.

«Viendo imprimir cada día mis comedias, de suerte que es imposible llamarlas mías... me he resuelto a imprimirlas por mis originales: que aunque es verdad que no las escribí con este ánimo, ni para que de los oydos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos, ya lo tengo

por mejor, que ver la crueldad con que se despedazan mi opinión algunos intereses»,

nos dice Lope de Vega². Aunque no sólo en poesía y teatro, también en otros géneros puede escribirse sin voluntad de publicación impresa. Señalemos sólo a Quededo, en sus obras propiamente literarias.

Si el libro es fruto de una técnica, también es un producto fabricado. Ello exige una inversión: Papel y pago de la impresión. Algunos autores pueden pagar estos gastos, sobre todo cuando se trata de pequeños libros. En algunos casos, un protector del escritor puede financiar la edición. Debo señalar que, a mi parecer, se ha abusado al considerar como mecenas las personas a quienes se dedica un libro, cuyo escudo nobiliario, en muchos casos, si lo tienen, aparece en la portada. Son pocas las ocasiones en que los llamados mecenas financian una edición. El interés del autor en la persona a quien dedica públicamente la obra, puede ser de agradecimiento de algún favor recibido, pretensión de recibirlo, en algún caso espera de un obsequio, prueba de amistad, etc., y también, establecida la costumbre, una manera de enaltecer el libro con el nombre de la persona a quien va dedicado, sin olvidar la prestancia dada a la portada por su blasón. Y no sólo son los autores los que dedican sus libros. Los propios editores lo hacen. En este caso el pretendido mecenas no lo ha sido. Pero es la costumbre.

Acabo de citar a un personaje destacado en el mundo del libro: el editor. Tal nombre no recibía en el Siglo de Oro, es cosa moderna. No se le daba éste ni otro específico, ya que no existía la figura del editor, dedicado exclusivamente a edición de libros. Algunos libreros, o mercaderes de libros, no se limitaban a venderlos: ellos financiaban también su edición. Como lo hacían algunos impresores. Esta figura del librero-editor ha pasado demasiado desapercibida y no es raro ver, en la lista de ediciones de una obra editada modernamente, consignado sólo el nombre de los distintos impresores, sin mencionar a los libreros que las editaron, o sea que las financiaron. Incluso en algunas bibliografías se omite el nombre del librero-editor, expresada generalmente con la fórmula «a costa de». El editor afronta no sólo los gastos de la edición, también habitualmente compra el original al autor, mejor dicho, compra el privilegio real a favor del autor.

Me voy a explicar. Todo libro necesita un permiso de impresión, una licencia: es un trámite legal obligatorio. Un autor —traductor, compilador, a veces editor— puede pedir al rey la concesión de una exclusiva de edición para un

² Prólogo de *Doze comedias... Novena parte*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1617.

cierto número de años, ordinariamente diez: es el privilegio. Sólo el poseedor del privilegio —antecedente del actual derecho de propiedad intelectual— o aquél a quien éste fuese cedido podía con exclusividad editar la obra, en el territorio para el que había sido concedido. En otros territorios se podía editar libremente. Comprando el privilegio —a veces se hacían otros tratos—, el librero-editor paga la edición. Puede ser un éxito y agotarse el libro en pocas semanas, con sucesivas reediciones, o un fracaso, acabando la edición en cartones o guardas en casa de los encuadernadores o en una pastelería u otra tienda para hacer cucuruchos. Como es natural que la intención del editor sea sacar ganancias del dinero invertido, además de recuperarlo, ayer —como hoy— pondrá atención en las obras que selecciona, intentará buscar las de presumible éxito y cuidará —en lo posible— de su más amplia difusión. La importancia del olvidado editor es grande. Hay muchas obras por las que el autor logró privilegio real y en cambio nunca fueron editadas. El autor no encontró editor. Habría que intentar estudiar las causas. En muchos casos se conservan los originales. A veces son géneros ya sin éxito y los editores, que conocen el mercado, no quieren obras que no responden a las apetencias de los lectores, los compradores de libros. Es interesante señalar la relación de editores con algunos autores, como también cuando un autor cambia de editor: quizá el nuevo pagaba mejor los originales: Juan de Montoya y Alonso Pérez con Lope de Vega; Blas de Robles y su hijo Francisco y Juan de Villarroel con Cervantes. Andrés de Carrasquilla con Salas Barbadillo; Pedro Coello en los últimos años de Quevedo, prolongándose sus ediciones —por acuerdo con su sobrino— después de su muerte.

La portada nos puede indicar el librero o el impresor que editó la obra, aunque a veces tal dato hay que extraerlo de los preliminares. No vamos a señalar todas las posibilidades que pueden presentarse. Sólo queremos destacar una: las coediciones. No es un solo librero el editor, sino dos o más libreros, o un librero y el propio impresor de la obra. ¿Cuál es la causa? La falta de capital —hecho endémico en la industria editorial española— el reparto de riesgos, la mayor difusión de la obra; en este caso, son libreros de distintas ciudades los editores de la misma. Hecho muy frecuente en el primer tercio del siglo XVII son las coediciones de Barcelona y Zaragoza. La coedición puede comportar variaciones en la portada de la obra, a no ser que figuren en la misma los nombres de los coeditores. Variación mínima, sólo el cambio del nombre del librero, o que puede alcanzar a otros elementos de la misma, como por ejemplo, la marca del librero e incluso —afectando ya a los preliminares— la dedicación y dedicatoria. Es este un aspecto que es preciso tener en cuenta. Desde el punto de vista de la edición, nos encontramos con una sola y única edición —si entendemos por edición el conjunto de ejemplares de una obra, impresos

de una composición tipográfica única o que ofrece ligeras variaciones. Hay que tener en cuenta, y con ello volvemos a considerar aspectos técnicos, que un libro se iba componiendo e imprimiendo por pliegos, distribuyendo de nuevo los tipos, para componer el pliego siguiente. El tipo era caro y por lo tanto poco abundante en las imprentas españolas, lo que no permitía componer toda una obra y después imprimirla, como es habitual en tiempos modernos. Por otra parte, antes del invento de la estereotipia, la reedición de un libro exigía de nuevo su composición, que, aunque fuese a página y renglón, no podía ser idéntica a la edición anterior —dejemos aparte las erratas y posibles variaciones. Tenemos, pues, en el caso de una edición con variaciones en la portada e incluso en los preliminares, una única edición, aunque en dos emisiones, nombre con que se designa al conjunto de ejemplares de una edición, que forma una unidad intencionadamente planeada. Intención que puede ser previa a la puesta en venta a la edición —como es el caso que acabamos de citar, o, entre otros casos, cuando parte de la edición se imprime en papel corriente, el de producción nacional, y parte en papel de mayor calidad, habitualmente italiano— o puede ser posterior a la puesta en venta. Citemos un caso: una parte de una edición pasa, transcurridos unos años, a manos de otro librero. Este corta la portada, dejando una ceja, y pega en ella otra portada, con su propio nombre y el año correspondiente. El cuerpo del libro es el mismo, por lo tanto estamos en presencia de la misma edición primera.

Lo dicho creo que es ya suficiente para que se incluya siempre en toda prescripción bibliográfica el nombre del editor o editores de la obra, cuando figuren explícitamente consignados en la portada, incluso en las descripciones más breves. La importancia de su actividad y los hechos que podemos deducir de su presencia lo exigen. Falta un estudio de la labor editorial en el Siglo de Oro, las conexiones de los autores con los editores, los cambios de editor que encontramos en algunos autores, el tipo de libros que edita un determinado editor —novedades literarias, obras de un campo especializado, obras de repertorio, etc.—, el estudio de las coediciones, principalmente cuando los editores son de distintas ciudades y aún reinos, etc. La sociología de la edición, paralela a la sociología de la lectura encontrará en estos materiales una base para sus estudios.

Todo libro editado ha de ser difundido. Acabamos de ver que uno de los tipos de coedición estaba en función de una mayor área de distribución. El librero que edita un libro establece contacto con otros libreros para su venta, en firme o en depósito. El libro es generalmente enviado sin encuadernar, en balas o toneles, repartiéndose por las distintas ciudades, y parte de los ejemplares, concentrándose en Sevilla, serían embarcados hacia las Indias. Los grandes libreros-editores se intercambian sus ediciones, liquidando posteriormente

la diferencia entre lo recibido y lo enviado. Los pequeños libreros, que no sólo se dedicaban a la venta de libros, sino que incluían en su negocio lo que hoy conocemos como papelería y eran también encuadernadores, concertaban los pagos a determinados plazos. A las grandes librerías, a las pequeñas, hemos de añadir puestos de venta no especializados —principalmente en pueblos grandes— en los que se vendían algunos libros de gran difusión y cartillas, pliegos poéticos, relaciones, comedias sueltas, almanaques y calendarios. Y no hay que olvidar los mozos de librería, que recorrían pueblos y ferias con su fardo de libros, canal de distribución que merecería ser estudiado con mayor atención, al que es preciso añadir el representado por los ciegos ambulantes para los llamados pliegos de cordel, principalmente. Hay otro aspecto de la difusión del libro que merecería también ser estudiado: el alquiler de libros. Algunos libreros no sólo vendían libros, también los alquilaban, actuando como verdaderas bibliotecas circulantes de pago, en cierta manera antecedente de lo que siglos después serán los llamados gabinetes de lectura.

Hasta ahora hemos presentado un panorama —forzosamente breve— del libro en el Siglo de oro, excesivamente normal, podríamos decir, aunque sólo en parte, excesivamente legal. Hay que tener en cuenta y considerar otros factores que influyen decisivamente en el libro español. En primer lugar, la constitución de la monarquía de los Austrias. España no es un reino único, como el caso de Francia, que presenta un gran centro editorial —París— con otros centros menores, de los cuales si alguno destaca —Lyon— ha de orientarse en gran parte a la exportación. España es un conjunto de reinos unidos en la persona del rey, cada reino con su específica legislación de imprenta. De entrada podemos señalar un hecho de gran importancia. Antes hemos hablado del privilegio real, exclusiva de edición para un tiempo determinado y un territorio concreto. Como no existe un rey de España —me refiero a la época de los Austrias— no puede haber un privilegio para toda España. Los privilegios son para los reinos de Castilla —para el libro forman una unidad—, para cada uno de los reinos de Navarra, Aragón, Valencia, Mallorca y principado de Cataluña, concedidos por el virrey respectivo en nombre del rey. Aunque en ciertos casos el rey directamente da un privilegio para todos los reinos de la Corona de Aragón. La principal consecuencia es que si un autor quiere tener privilegio para toda España ha de reunir por lo menos tres privilegios: reinos de Castilla, Navarra y Corona de Aragón, al que aún puede añadir un privilegio para Portugal, durante los años en que también estuvo unido a la corona española. Algunos autores lo hacen, pero son pocos. Es más sencillo pedir sólo privilegio para su propio reino y al establecerse la corte en Madrid y reunir en ella buena parte de los escritores, el privilegio para los reinos de Castilla es el que habitualmente se solicita. La consecuencia es fácil de suponer. Si la obra es de pre-

sumible éxito, rápidamente algún —a veces algunos— editor de Zaragoza, Barcelona, Valencia o Pamplona, las cuatro principales ciudades editoras fuera de los reinos de Castilla, pedirá licencia para una nueva edición, que podrá hacer con toda legalidad y distribuirá fácilmente en la zona de su influencia. Edición legal, que no pirata, como a veces se la ha adjetivado, pero a partir de un ejemplar impreso anteriormente, sin el menor contacto ni corrección del autor. Desde un punto de vista sociológico, ello nos indica las preferencias de los lectores —son muchas las obras con una única edición, prueba de su escaso éxito— aunque desde el punto de vista de la crítica textual su valor sea nulo. Las variantes que puedan presentar, si no son de mala arte, son fruto del componedor. A lo más nos pueden indicar cómo coetáneamente se interpretaba un pasaje oscurecido por errores y erratas de la edición anterior. He supuesto que puede haber variantes de mala arte, que no es lo mismo que mala intención. De nuevo hemos de recurrir a la técnica de los impresores. Ya me he referido a lo caro y escaso de los tipos y a que se iban imprimiendo los pliegos para deshacer las formas y componer nuevos pliegos. Pero hay más. Como se imprimían varias páginas a la vez, primero por una cara del pliego —el blanco— luego por la otra —la retiración— el orden de las páginas de cada cara del pliego —de cada forma— no es seguido, sino el adecuado para que la hoja del mismo, una vez doblada las veces que marque su formato, nos presente el orden seguido de páginas. Por ejemplo, en un libro en 4º, el pliego —su tamaño es más o menos el doble del folio actual— es doblado dos veces, con lo que saldrán cuatro hojas, o sea ocho páginas. Desdoblado, figurarán en una cara del pliego las páginas 1-4-5 y 8 y en la otra las páginas 2-3-6 y 7. Para componer páginas no seguidas era necesario contar el manuscrito —o el impreso si se reducía el cuerpo del tipo— o sea ir calculando cuantas líneas del original cabían en una página impresa, e ir marcándolo. Así se podían componer primero las páginas de una forma, o sea de una cara del pliego, y mientras se imprimía ésta componer las de la otra cara. A veces se calculaba mal y sobraba texto o faltaba. La solución de mala arte era eliminar texto o improvisar unas adiciones. La obra del autor quedaba desvirtuada y los problemas para los editores modernos resultaban acrecidos.

Reducción del cuerpo de la letra, acabo de señalar, o reducción del formato. Nos encontramos con un hecho que se sigue produciendo. Son muchas las obras, literarias o no, que editadas y a veces reeditadas en un determinado formato y tipo de letra, llega un momento en que pasan a serlo como libro de bolsillo, con lo que se abarata su precio y se amplía el círculo de posibles compradores. Como es natural son obras de éxito. Lo mismo sucedía en los siglos XVI y XVII, aunque sin el aumento de tirada que generalmente va acompañando la edición de bolsillo, debido a causas económicas. Son muchísimas las

obras que en posteriores reediciones ven reducir el cuerpo de la letra empleada, con lo que ocupa el texto menos páginas y su precio se abarata, o reducen el formato y por lo tanto también el cuerpo de la letra, asimismo con reducción del papel empleado. Es un proceso muy habitual que es preciso observar y señalar. De paso, quiero subrayar que para la época de la imprenta manual y del papel de marca, es preciso indicar el formato del libro —folio 4º, 8º, 12º, 12º prolongado, éste el más típico formato para el libro de bolsillo de la época, etc.— y no el tamaño en centímetros, exigido por el papel continuo usado en nuestros días. Un nuevo dato sociológico nos viene dado por el formato —ciertos géneros y tipos de libros tienen un formato propio aceptado— y su evolución en sucesivas ediciones. Como lo es el tipo de letra empleado. En la actualidad consideramos más fácil de leer un libro en tipos romanos —sean redondos o cursivos— que en góticos. En el siglo XVI y aun principios del XVII no era así. La letra para las obras de tipo más popular era la gótica, que pervive a caballo de los dos siglos únicamente en algunos pliegos de cordel.

La constitución de la monarquía española marca también otros aspectos de la edición, aspectos ilegales aunque muy practicados. La legislación sobre el libro, principalmente castellana, si nos atenemos a su letra, es muy dura. Pero la práctica... es otra cosa. Vamos a presentar, brevemente, algunos aspectos ilegales, que es preciso no olvidar, pues se invalidarían conclusiones de crítica textual o de estudio de sociología de la edición. Hay ediciones en las que constan una ciudad y un impresor que no corresponden a los reales, con unas licencias y a veces privilegios totalmente falsos o mejor dicho, aprovechando los datos auténticos que figuran en otros libros. En otras ediciones, la ciudad y el impresor son auténticos, incluso el editor, pero o no tienen licencias o se inventan las mismas, también copiándolas de otras obras, a veces de otros libros del propio editor, aunque cambiando la fecha. Nos encontramos en el primer caso ante ediciones falsificadas, que pueden ser primeras ediciones o reediciones. La *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1612, véndese en Çaragoça, en casa de Jayme Gotar, es una edición falsificada, impresa en Sevilla, por Gabriel Ramos Bejarano. La segunda edición del *Parnaso* de Quevedo, Hospital Real, a costa de Pedro Esquer, 1649, es una edición falsificada, impresa también en Sevilla, en el taller de Francisco de Lyra. De la parte de Lope se conocían tres ediciones y de los preliminares de la 1ª y de la 3ª se deducía la existencia de otras dos perdidas. En realidad sólo se editaron las tres conocidas y la edición falsificada es la única que estuvo en contacto con los manuscritos de las correspondientes comedias. En el caso de Quevedo, sus posibles variantes carecen de interés, ya que está basada directamente en la primera edición, sin posibilidad de nuevo cotejo con el original manuscrito. Con la tercera parte

de Lope nos encontramos con un editor que quiso ahorrarse el tiempo y las gestiones para sacar en Madrid la debida licencia, aunque fuese al margen de Lope, como hicieron los editores de las primeras ocho partes. En el caso de Quevedo, un editor quiso apropiarse ilegalmente el éxito de una obra con privilegio para los reinos de Castilla y simuló una impresión hecha en el reino de Aragón, ya que dentro de los reinos de Castilla no podía realizarla, puesto que no poseía el privilegio. De haberla hecho con su nombre, nos encontraríamos con una edición pirata. Este tipo de edición es raro en España. La simulación de que se imprimía en otro reino, para el que no existía privilegio, era un sistema más fácil e impune.

Si importantes son las ediciones falsificadas, muchísimo más abundantes son las ediciones contrahechas, reedición que intenta suplantar una edición legal preexistente, de la que copia todos o parte de los datos del pie de imprenta y mantiene o cambia el año. No es demasiada exageración afirmar que de la mayoría de obras de éxito —en cualquier campo, literario, religioso, científico— existen ediciones contrahechas. En este caso su detección es imprescindible —sobre todo tratándose de la primera edición— para no creer que uno está en presencia de la edición original y sacar conclusiones, principalmente textuales, falsas. Podríamos dividir las ediciones contrahechas en dos grandes grupos: las coetáneas a la edición que copian, por lo general impresas en otra ciudad, y las que se hacen en lugar de reediciones, a veces distanciadas varios años, hechas generalmente en la misma ciudad y a veces por el mismo editor de la edición anterior. Estos casos son para evitarse el tener que pedir nuevas licencias. Los primeros para aprovecharse del éxito de una obra.

Como en las ediciones falsificadas, pero quizá en mayor grado, lo interesante es identificarlas, por lo menos, como edición contrahecha, aunque no se pueda descubrir la ciudad e imprenta donde se produjeron. En muchos de los casos en que coinciden los datos tipográficos y el año, no es difícil su identificación. Si una edición carece de escudo en la portada, teniéndolo la auténtica, si su tipo de letra es más pequeño o el formato menor, o sea con menos pliegos, sin la menor duda podemos afirmar que nos encontramos en presencia de una edición contrahecha. En otras ocasiones es mucho más difícil, y precisa de un análisis más a fondo, de los tipos, del papel y aún de otras características internas e incluso textuales. No hay que olvidar que en ciertos casos se llega a imitar el escudo o la marca del impresor o del librero. Eso sucedió, por ejemplo, con la conocida marca de impresor de Pedro Madrugal y Juan de la Cuesta, célebre por figurar en la portada de la primera edición del Quijote. Dos imitaciones conocemos: una lisboeta, usada por Antonio Alvarez —la imitó para una edición contrahecha de la que imprimió Juan de la Cuesta en 1614 de la traducción de las poesías de Virgilio por Diego López— y otra sevi-

llana, grabada para la edición contrahecha de las Novelas ejemplares, la segunda edición de las mismas, impresa en 1614 —en este caso se cambió el año— por Gabriel Ramos Bejarano, que tantos problemas ha causado por las adiciones y supresiones realizadas en el texto, fruto de un cálculo desajustado al contar la primera edición, pues se redujo su tipo de letra. Impresa la primera edición en el grado llamado atanasia, se imprimió la contrahecha en lectura, grado más pequeño, para reducir el número de pliegos, aunque se conservó el mismo formato en 4°. Ediciones posteriores reducirán el formato a 8° y en un caso a 12°.

Y ya que estamos en el centenario de la muerte de Calderón, quiero señalar un tipo de edición contrahecha usado en las obras de varios comediógrafos. Desde principios del siglo XVII, quedó fijado el módulo de lo que corrientemente se llamaba y se sigue llamando *una parte de comedias*: libro en 4°, con doce comedias de un autor o de varios autores. De 1682 a 1691, Vera Tassis editó nueve partes con las comedias de Calderón. Agotada la edición, en lugar de proceder a su reedición, como se haría de 1715 a 1731, un librero reunió las doce comedias de cada una de las nueve partes a base de comedias sueltas —forma también fijada— encuadernándolas con una reedición de la portada y preliminares, copia de los de la edición original. Si nos fiamos sólo de los datos de la portada, creemos estar en presencia de la primera edición, pero un ligero examen basta para ver que se trata de un tomo ficticio, formado por comedias sueltas, con signaturas y paginación propias e incluso, en muchas de ellas, con el número que tenían en la serie de comedias sueltas de que formaban parte. Sin embargo, son muchas las ediciones modernas de comedias de Calderón en las que sus editores se basan —así lo creen— en la edición de Vera Tassis, o la usan para su aparato crítico, y en realidad han estado utilizando un ejemplar de la edición contrahecha.

La importancia que tienen estas equivocaciones para la crítica textual es considerable, pero asimismo lo es para los que se dedican a la sociología de la edición y de la lectura. Veamos algunos casos: Si nos atenemos a los pies de imprenta, desde 1654 hasta nuestro siglo no se reeditaron las obras de Góngora. Si analizamos las dos ediciones con dicha fecha de 1654, nos encontraremos que una de ellas es contrahecha, impresa hacia 1670. Igual pasa con las poesías de Villamediana. Del Persiles de Cervantes podremos señalar casi un siglo —de 1625 (o quizás 1629) hasta 1719— sin reediciones. En realidad, también hacia 1670 hay que situar una edición con el pie de imprenta de la primera, la conocida por los cervantistas por la edición del canastillo. En la portada, en lugar de la marca de Juan de la Cuesta figura el grabado de un canasto con flores. Los casos son innumerables. Como decía hace un momento, casi no

hay libro de éxito, en el campo que sea, en que no nos encontremos con alguna edición contrahecha.

Otros muchos aspectos y problemas nos ofrece el libro en el Siglo de oro, desde todos los puntos de vista en que puede ser considerado un libro, tanto en su contenido como en el aspecto material del mismo. Lo que he pretendido, presentando algunos casos, ha sido tan sólo llamar la atención de todos los que han de utilizar —en un sentido muy amplio— los libros antiguos, para que consideren que son muchas las cosas que nos puede decir un libro, si lo sabemos ver, si sabemos interrogarlo adecuadamente, si procedemos a un análisis científico y por lo tanto riguroso. En caso contrario, es fácil construir una pretendida edición crítica basándonos en ediciones sin fiabilidad, sacar deducciones de tipo sociológico o histórico sin ningún fundamento, trazar listas de ediciones como podría hacer cualquier persona que sólo sepa leer, pero que será un abuso llamarlas bibliografías. El mundo del libro impreso, base de nuestra cultura moderna, precisa de una investigación llevada a cabo con el máximo rigor. Es tarea previa en todo estudio basado o relacionado con el mismo.