



El autor ante sus lectores en el siglo XVII: el vértigo de la imprenta

Pedro Ruiz Pérez

Universidad de Córdoba
España

Cita sugerida: Ruiz Pérez, P. (2015). El autor ante sus lectores en el siglo XVII: el vértigo de la imprenta. De la rueda de libros a la escritura enciclopédica. *Olivar*, 16 (23). Recuperado de: <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n23a04>

Resumen

La imprenta, como cualquier otra tecnología, responde a unas demandas y produce un impacto en la ideología y el sistema de valores. En este caso afecta directamente a la posición de los autores, en su propia concepción, pero también en la relación con el texto y sus lectores. Entre el rechazo y la atracción, el efecto de la imprenta se traduce en un vértigo con directas manifestaciones en los textos y, sobre todo, en las declaraciones paratextuales. Se propone un acercamiento centrado de manera particular en la narrativa del siglo XVII, por su particular vinculación con la imprenta, distinta de la que mantenían la lírica o el teatro, y por los procesos de profesionalización de los autores que se dan en su espacio.

Palabras-clave: *Imprenta- autor- autorrepresentación- profesionalización- narrativa- siglo XVII*

Abstract

The printing press, like any other technology, responds to historically defined demands and has an impact on ideology and value systems. In this case, it directly affects the position of the authors, in their own view, but also in relation to the text and its readers. Between rejection and attraction, the effect of printing results in a vertigo with direct manifestations in the texts and, above all, in the paratextual statements. We propose approach particularly centered in seventeenth-century narrative, because of its particular relationship with the printing press, other than that kept by the lyric poetry or drama, and the process of professionalization of the authors that occurs in its space.

Keywords: *Printing- author- self-representation- professionalism- narrative- XVII century*

Aunque la rotunda afirmación de McLuhan (1993), tras convertirse en un tópico, bien requiere una matización, ya no cabe dudar de la estrecha relación entre el mensaje y el medio. Los condicionamientos de una tecnología y, sobre todo, de los valores ideológicos que implica inciden directamente en la conformación de un texto. En este sentido cabría trasponer la propuesta de Foucault (2008) sobre las “tecnologías del yo” y enfrentar una consideración del texto como “tecnología”, como materialización de una tecnología específica que se conforma en relación con el horizonte general y que, en la primera modernidad, se concreta en el choque con una innovación de carácter revolucionario (Eisenstein, 1994), la de la imprenta, decisiva también en la conformación de las relaciones entre el autor, su obra y los lectores potenciales o reales. Los autores conciben su texto y lo materializan contando, a favor o en contra, con las pautas marcadas por los dispositivos técnicos; la obra resultante se acomoda en los moldes establecidos; y los receptores establecen sus pautas de lectura ajustadas a los parámetros del medio. Cuando vivimos el paso desde la hegemonía del impreso a los metamórficos espacios virtuales, la complejidad de los procesos de cambio se hace más patente; nuestra realidad nos proporciona una perspectiva privilegiada en el intento de recomponer algunos fenómenos provocados por la acomodación de la escritura a los formatos y prácticas de la tipografía, con el mercado que conllevaba de inmediato. Atender a estos aspectos se nos impone como un elemento fundamental para la cabal comprensión de los cambios en las figuras autorales y los avatares genéricos, pues afectan a la posición del autor respecto a sus lectores, pero también ante su texto. Se plantea para ello una perspectiva que avanza sobre las aportaciones de la bibliografía material (McKerrow, 1998; y, para España, Moll, 1994, entre otros trabajos) y prosigue la senda abierta por McKenzie (1999) al entender la bibliografía como una sociología de los textos, para situarse en un horizonte como el definido por Bourdieu (1995) al conceptualizar el campo literario. Tras los acercamientos a estos procesos en el ámbito de la poesía (Runcini, 1991; Ruiz Pérez, 2009), corresponde ahora acercarse a una serie de textos y pasajes donde se reflejan las tensiones en el espacio de la prosa narrativa, singularmente en algunos casos en que el vértigo de la imprenta se convierte, no sólo en el marco de la escritura, sino en su propio objeto.

I

Al final de una trayectoria circunscrita al manuscrito y en el ambiente académico-cortesano de la Nápoles virreinal, Garcilaso moldea su égloga III en la severidad de unas octavas en los primeros pasos de su consolidación como el metro más elevado, propio de la altura épica, donde el héroe se confronta con su destino. En el cruce de mito e historia articulado en el espacio donde se funden la Arcadia y Toledo, el poeta sacude la clausura del idilio pastoril con la explícita aparición del “artificio de las altas ruedas” (v. 216). Se trataba de algo más que un detalle de realismo pictórico, que incluía en la composición del cuarto tapiz el ingenio hidráulico que décadas después completaría Juanelo Turriano. Subvirtiéndolo los principios del *decorum* o, mejor, acomodándolos a una nueva (y conflictiva) visión, la referencia a “las altas ruedas” trae ecos de alcance épico, como podrían percibir los lectores familiarizados con el mundo del *Laberinto de Fortuna*, revitalizado a principios de siglo por el reeditado comentario impreso por Hernán Núñez (1505). Y en ese contexto el “artificio” se desplaza del campo semántico (real) de la ingeniería al espacio (metaliterario) de la poética. Casi un siglo después, en el mismo lugar pero con un paisaje diferente, los personajes de *Las firmeza de Isabela* (1617) tratarán del mismo artilugio en varias de sus escenas¹. En la comedia “burguesa” de Góngora se reaviva la tensión que Rivers (1962) identificó para la égloga garcilasiana como la “paradoja del arte natural”, dándole en las primeras décadas del siglo XVII un alcance que sobrepasa una poética de género y sitúa la tensión entre *natura* y *ars* en el centro del debate estético, arrastrando con ella las correspondientes al resto de dicotomías horacianas (García Berrio, 1977), donde se reequilibraban forma y contenido, didactismo y valor estético. El cordobés, que mantuvo su escritura poética en el reivindicado cauce del manuscrito, dio su comedia a las prensas en lugar de a las tablas, y también en este caso propondrá a sus lectores un diálogo emulativo con los precedentes garcilasianos. El diálogo intertextual subraya y potencia la fuerza significativa de una imagen, la del artificio, que articula una parte sustancial de la primera modernidad en las letras europeas (Jossa, 1996; Mazzacurati, 1985) y, particularmente, hispanas (García Gibert, 2004).

Al comenzar el siglo XVII Cervantes ofrece el relato de la crisis en la fábula del hidalgo que se enajena, que repudia una agotada “vida natural” y sale de su lugar movido por el artificio de los libros, considerados a la vez elementos de un imaginario y presencia física ordenada en una biblioteca que será objeto de escrutinio y purga. Con la conversión del retirado Quijano en el activo don Quijote asistimos a la disolución de la arcadia natural representada por el lugar manchego y la vida muelle del pequeño terrateniente, que no labra ni siquiera pastorea: se limita a rutinarios ejercicios de caza. La crisis del idilio gana en intensidad y en reflexión metaliteraria en la segunda parte, pero se hace

patente ya desde las salidas iniciales del presunto caballero. En la primera, la violencia que ejerce su amo sobre Andresillo rompe cualquier ensoñación de armonía, y, desde luego, tampoco es el andante el que puede restaurarla. En la segunda salida, ya con Sancho y su burlesca configuración de lo natural-villano, tras el inicial encuentro con unos cabreros en las antípodas de los compañeros de Salicio o Sireno, don Quijote hace patente el conflicto con los reiterados incidentes con la representación de la tecnología del momento y sus usos preindustriales; así cabe leer el encontronazo con los molinos o la perplejidad ante los batanes, antes de repetir choque en la segunda parte, ahora con las aceñas del Ebro y, sobre todo, en la imprenta, como una desembocadura lógica en este curso de conflictos con las máquinas, porque ahora se trata del artificio de la imprenta, la máquina de componer libros, de amoldar la imaginación y reducirla a límites y formatos, pero también de otorgarle materialidad.

Un Cervantes enfrentado a la elección de vivir de la pluma, en las puertas ya de una profesionalización entendida como requisito de la literatura moderna, no sólo tiene una aguda conciencia de la trascendencia que conlleva la irrupción de la tecnología mecánica en el mundo de las letras. Antes de convertirla en determinante de una producción que se dispara en el espacio de un lustro, Cervantes textualiza esta conciencia en pasajes señeros de su escritura, sobre todo en aquellos de carácter paratextual en que la realidad exterior penetra en la obra literaria y establece el diálogo con ella y de ambas con el lector, esa preocupación radical que se impone en la vía del mercado. Tras poner en evidencia las estrategias que desde los márgenes del libro impreso orientaban la lectura y su valoración, los prólogos quijotescos insisten en el proceso de difusión por la estampa: la preocupación del autor por blindar su obra, el conocimiento de la multiplicación de ejemplares, la conciencia derivada de las críticas recibidas...; esto es, los requerimientos y consecuencias de la vinculación de la producción literaria a la imprenta. En ella buscará una alternativa Cervantes a su teatro no representado, y su peso será uno de los elementos de categorización de los poetas en el *Viaje del parnaso*, mientras que en las *Ejemplares* servirá de base para una recopilación que tiene de nuevo en el prólogo una acabada expresión de una aguda conciencia autorial, manifestada en términos de ingenio, pluma y estampa. El conocido pasaje trae al lenguaje llano la compleja y debatida articulación de *ingenium*, *ars* y *officium* (Ruiz Pérez, 2014) con que en la reflexión poética de la primera mitad del siglo XVII, la época del barroco, se forjaba una alternativa a la clásica polaridad horaciana. Y la novedad tenía que ver con la profesionalización, el mercado y, en última instancia, la imprenta².

Pueden bastar estas reflexiones prologales para situar la importancia de un asunto que ocupaba mentes y páginas de creadores, preceptistas y moralistas, y que encuentra especial relieve en el ámbito de la narrativa abierta a partir de los modelos cervantinos, aquella en que, al margen del teatro, se consolidan antes los movimientos de los autores hacia la profesionalización *sensu stricto*. El repaso por algunas de sus manifestaciones podría convertirse en el trazado de una secuencia histórica al hilo de la diacronía, pero no siempre se trata de movimientos uniformemente lineales. Más bien se nos aparece un panorama de tensiones y conflictos a partir de la progresiva asunción del autor de sus relaciones con la imprenta, lo que no las libra de una dimensión problemática. Tal es la tesis que cabe concluir de las páginas que siguen y que surgen de la formulación de una primera hipótesis, relacionada con el vértigo de la tecnología. Así, se puede apuntar que la resistencia a la imprenta, que, como cauce para sus versos, caracterizó a la primera generación petrarquista (Rodríguez Moñino, 1965), sobrepasa la mera repulsa a las innovaciones técnicas y por ello se mantiene más allá de los límites del género y su cronología, conformando el horizonte respecto al que se sitúan los impulsores de las novedosas variedades narrativas del siglo XVII³. Presente aún un misoneísmo tipográfico que sus protagonistas no sintieron respecto a ciertos géneros o en su papel de consumidores y propietarios de bibliotecas⁴, en este período se desarrolla y se manifiesta la conciencia del nuevo modelo de relaciones letradas impuesto por la imprenta y el mercado, tal como mantenía su vigencia en las décadas finales del siglo XVIII, cuando Cadalso la expresaba en la LXXXIII de sus *Cartas marruecas*:

El español que publica sus obras hoy las escribe con increíble cuidado, y tiembla cuando llega el caso de imprimirlas. Aunque le conste la bondad de su intención, la sinceridad de sus expresiones, la justificación del magistrado, la benevolencia del público, siempre teme los influjos de la estrella: así como el que navega cuando truena, aunque el navío sea de buena calidad, el mar poco peligroso, su tripulación robusta y su piloto muy práctico, siempre se teme que caiga un rayo y le abrase los palos o las jarcias, o tal vez se comunique a la pólvora en la Santa Bárbara.

De aquí nace que muchos hombres, cuyas composiciones serían útiles a ellos mismos y

honoríficas a la patria, las ocultan (...). Yo trato poca gente, pero aun entre mis conocidos me atrevo a asegurar que se pudiesen sacar manuscritos muy apreciables sobre toda especie de erudición, que naturalmente yacen como si fuese en el polvo del sepulcro, cuando apenas han salido de la cuna. Y de otros puedo afirmar también que, por un pliego que han publicado, han guardado noventa y nueve.(Autor, año:página)

La imagen de temblor encabeza y preside el repaso por una clara secuencia de los hitos que llevan de las musas al impreso, incluyendo “intención” (la del autor), “expresión” (como valor del texto), el “magistrado” que aprueba y, finalmente, el “público” que otorga la sanción definitiva. Más de siglo y medio después persiste una variante de la ordenación cervantina de ingenio, pluma y estampa; en el texto tenemos también nuestro primer encuentro con la recurrente metáfora náutica (“como el que navega cuando truena”), también presente en la singladura del parnaso en la sátira de Cervantes. En la tradición que convertía las navegaciones en emblema de inquietudes y peligros no es de extrañar que el corresponsal cadalsiano evoque la cantidad de manuscritos que permanecen ocultos, sin acceder a la imprenta, justamente por el miedo suscitado ante una tormenta pintada con todos sus aditamentos. Como el peligro, el abismo suscita miedo y rechazo, pero también atracción, un doble movimiento identificable con el vértigo (Eco, 2009) y que evoca el movimiento de la vorágine, capaz de absorber en su vacío o proyectar a las alturas con su espiral irrefrenable. Son los efectos que desde el siglo anterior mantuvo el “artificio de las altas ruedas”, la máquina de la estampa.

II

Si volvemos a Garcilaso, apreciamos que en sus versos la inscripción (la del rostro de la amada en lo más hondo del amante) se produce en términos de escritura (“escrito está en mi alma vuestro gesto”, soneto V, v. 1). Un siglo después, al final del ciclo del cancionero petrarquista como género delimitado, Francisco de Quevedo (o González de Salas, tanto da en este punto) escribe de “Amor impreso en el alma” (460). Justo cuando el poeta, al final de su vida, prepara los versos para la imprenta, esta se impone incluso en el imaginario amoroso, con una presencia que, en ese ciclo final del autor, adquiere rasgos muy positivos, incluso para alguien del perfil sociológico e ideológico de Quevedo (Gutiérrez, 2005). Es lo que traslucen los endecasílabos del soneto “Desde la torre”, cuando, en la muda conversación con los difuntos, el poeta reflexiona y alaba: “de injurias de los años, vengadora, / libra, joh gran don Josef, docta la imprenta”. “Docta la imprenta”, ¿dónde quedaba ahora el menosprecio de sus valores y efectos? ¿Podría darse ya por concluido el ciclo de su rechazo? Ciertamente, sería demasiado aventurado contestar afirmativamente de manera conclusiva, pero no es menos cierto que para mediados del siglo XVII las fuerzas tendían a equilibrarse o, visto del otro lado, las tensiones alcanzaban su clímax.

Antes de Quevedo el matiz incorporado por una metáfora ya canónica puede registrarse en la narración alegórica moral de *El caballero venturoso* (1617), con que el clérigo cordobés Juan de Valladares y Valdelomar ofrecía una alternativa al triunfo de los modelos profanos de caballeros y peregrinos. En las páginas de este auténtico prosímpro leemos el endecasílabo “y sois carácter en mi alma impreso”. Incluso en este marco genérico es posible entrever una actualización del léxico de las tradiciones metafóricas, en cierto modo contrapuesto al mantenimiento de los hábitos en los herederos del humanismo y la ideología que consideraba la composición literaria, el ejercicio de las letras, como un adorno del caballero (Santillana) o el cortesano (Castiglione), y esto con un carácter más permisivo cuando se trataba de los fragmentos líricos que cuando lo que se consideraba eran otros géneros y otras formas de dedicación, de las que la profesionalización en el campo de los géneros de ficción narrativa constituía el polo opuesto. Entre *El galateo español* (1582), de Lucas Gracián Dantisco, y *El discreto* (1646), de Gracián, por citar dos tratados en pos y alternativa de *El Cortegiano*, autores, lectores, moralistas y teóricos asisten a la imparable consolidación de unos géneros narrativos que sustituyen a los desarrollados en la segunda mitad del siglo XVI, al tiempo que permiten profundizar en figuras autoriales como las que inauguran Jorge de Montemayor, Feliciano de Silva o Joan de Timoneda. Un siglo después un número significativo de autores, sobre todo si escriben también para las tablas, se encuentran liberados de la función de músicos-criados, de los clientelismos de la corte o de las actividades de mediación en el comercio librero, pudiendo vivir casi en exclusiva de su escritura, eso sí, siempre que esta pasara por las imposiciones de los talleres tipográficos, con sus limitaciones y sus posibilidades, con sus amenazas y con sus ventajas. Y ante ellas el vértigo no dejaba de mostrar sus huellas, incluidas las textuales.

Antes de tomar su decisión, Alonso Quijano dudó en su encrucijada: ¿continuar la escritura de los *Amadises* o hacerse caballero? Bien sabido es que optó por lo segundo, pero ni el personaje ni

sus lectores dejaron de ver al trasluz la imagen de un autor que sí era consciente de esta proyección y que hizo experimentar y expresar a su héroe la compleja actitud ante la imprenta que compartía con la mayoría de sus compañeros de pluma, sobre todo aquellos que se vinculaban a un género adscrito a los moldes tipográficos desde su génesis y que encontraba en ellos la clave de su poética narrativa. Así, don Quijote sale por tercera vez a los caminos después de haber “leído” o “comprado” (Rodríguez, 2003) su libro, cuya multiplicación en ejemplares cobra peso en su decisión de retomar las armas y el camino. La noticia es traída por el bachilleresco y socarrón Sansón Carrasco, y el hidalgo-caballero no deja de asentir al valor de este hecho:

Es tan verdad, señor -dijo Sansón-, que tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia: si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso, y aun hay fama que se está imprimiendo en Amberes; y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga.

- Una de las cosas -dijo a esta sazón don Quijote- que más debe de dar contento a un hombre virtuoso y eminente es verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de las gentes, impreso y en estampa. Dije con buen nombre, porque, siendo al contrario, ninguna muerte se le igualará. (*Quijote*, II,3)

El personaje asume la conciencia de esta realidad hasta el punto de integrarla en su perfil caballeresco, como si ya fuera inseparable del mismo. Más que el saberse personaje, en don Quijote pesa la multiplicación de ejemplares del texto que lo conforma:

Salí de mi patria, empeñé mi hacienda, dejé mi regalo y entreguéme en los brazos de la fortuna, que me llevasen donde más fuese servida. Quise resucitar la ya muerta andante caballería, y ha muchos días que tropezando aquí, cayendo allí, despeñándome acá y levantándome acullá, he cumplido gran parte de mi deseo, socorriendo viudas, amparando doncellas y favoreciendo casadas, huérfanos y pupilos, propio y natural oficio de caballeros andantes; y así, por mis valerosas, muchas y cristianas hazañas, he merecido andar ya en estampa en casi todas o las más naciones del mundo: treinta mil volúmenes se han impreso de mi historia, y lleva camino de imprimirse treinta mil veces de millares, si el cielo no lo remedia. (*Quijote*, II,16).

El vértigo de los números sólo es comparable al que siente al tener conocimiento de la existencia del apócrifo de Avellaneda, porque el fraude literario basaba su eficacia en la imagen de realidad otorgada por la imprenta. Por eso el Quijote cervantino decide desmentir el relato de su contrafigura y cambia la dirección de sus pasos, sustituyendo a Zaragoza y sus fiestas caballerescas por Barcelona y sus artificios técnicos, hasta culminar en el episodio que se desarrolla bajo el inolvidable rótulo de “aquí se imprimen libros” (*Quijote*, II, 62).

En camino hacia la imprenta, don Quijote se apea de su caballo, el signo de su condición, y camina civilmente por las calles de Barcelona. A su alrededor son los otros los que caricaturizan las prácticas vinculadas al caballo y las armas, ya que los “caballeros de la ciudad” (casi un oxímoron, y en las antípodas del andante) preparan una sortija en burla, mientras que a nuestro héroe “a caballo le habían de perseguir los muchachos”. El mundo al revés, don Quijote atraviesa los infiernos de la carnavalización de las caballerías para encontrarse con la imprenta. Sin distinción entre el continente y el contenido, el local y los ingenios que alberga (prensas, chibaletes, cajas, galeras...), la imprenta es presentada como una “máquina”, una máquina de tirar, corregir, componer y enmendar, convertidos todos estos pasos en una actividad mecánica que afecta al texto. Y tanto da que sean *Le bagatele* o *la Luz del alma* que el engendro mismo de Avellaneda. En ese marco, don Quijote olvida sus hábitos de caballero y se interesa por los aspectos financieros de la industria del libro, cuestionando si es más provechoso para un autor imprimir por su cuenta (es decir, actuar de empresario y autoeditarse) o vender los privilegios al librero, sustituyendo el riesgo por la enajenación. La conversación en el lugar en que las letras adquieren su materialidad no gira en torno a los problemas de la poética, sino versa sobre cuentas y saldos. Ya no preocupa tanto la fama (propia de héroes y artistas) como el provecho, en la sintonía del mundo de las máquinas, la industria y la actitud burguesa, por más incipientes que se mostraran todos y cada uno de estos elementos. El empedernido lector con sus puntos de poeta deja salir ante la imprenta las tensiones de un escritor profesional, las del creador que textualiza con el episodio de su personaje una conciencia escindida, donde se mantienen los restos de un recelo ante la tecnología a la que se ha entregado sin paliativos, asumiendo su inevitabilidad. Ahora sí un oxímoron intensificado, la dualidad de personaje y autor proyecta la tensión

entre el caballero, representante de las viejas prácticas, y el escritor profesionalizado, entregado a las novedades. Si Garcilaso podía tomar “ora la pluma, ora la espada”, en la vida personal de Cervantes, en su tiempo histórico y en la incipiente república literaria, la pluma sucede y sustituye definitivamente a la espada. Y el autor del *Quijote* pone a sus lectores ante este drama, en el cercano desenlace de un *agón*.

Permanecen las reticencias ante la imprenta y su efecto de vulgarización, traducida en la proliferación de malas lecturas, las que provocaron la manía del hidalgo, pero también las que persistían en personajes tan significativos como el analfabeto ventero Juan Palomeque, no en balde apodado el Zurdo:

A otro perro con ese hueso -respondió el ventero-. ¡Como si yo no supiese cuántas son cinco, y adónde me aprieta el zapato! No piense vuestra merced darme papilla, porque por Dios que no soy nada blanco. ¡Bueno es que quiera darme vuestra merced a entender que todo aquello que estos buenos libros dicen sea disparates y mentiras, estando impreso con licencia de los señores del Consejo Real, como si ellos fueran gente que habían de dejar imprimir tanta mentira junta, y tantas batallas, y tantos encantamientos, que quitan el juicio. (*Quijote*, I,32)

Sin embargo, acaba imponiéndose una doble realidad a partir del libro impreso. De una parte, la conciencia del texto y el nuevo espacio de la escritura adquiere la inmanencia de lo material en el proceso mecánico de fijación en la tipografía y los pliegos estampados. De otra parte, la importancia y el valor de la tecnología en expansión se potencian y se proyectan en términos de una vertiginosa cuantificación. Ambos factores sustentan la consolidación de un mercado, que se suma con toda su crudeza inherente en la España de los prejuicios tridentinos, de hidalguía y de limpieza de sangre, para hacer convivir con el entusiasmo otras formas de recelo. Avanzado el siglo XVII no faltan los elementos de resistencia y una alerta conciencia ante ella, como otra de las manifestaciones del biblioclasmo (Rodríguez de la Flor, 1997), extendido desde los herederos de una cultura clerical a los más amplios campos de los circuitos del libro.

En la pluma (y en los volúmenes impresos) de moralistas como Juan de Zabaleta en el *Día de fiesta por la tarde* (1659) volvemos a encontrarnos con la reiterada imagen del piélagos para caracterizar el mundo del libro, refiriéndose a una doble faceta: la de los libros que existen y la de los peligros que han de sortear los autores en el camino de la imprenta. En el primer caso se trata de una manifestación más de la denuncia de “libropesía”, que se pretende atajar no sólo con discursos satíricos, sino también con escrutinios e *indices librorum prohibitorum*, en todos los casos con clara actitud inquisitorial. Al tiempo, en posiciones arraigadas en el legado humanista se intenta también fijar el torrencial impreso en “juntas de libros”, como la que dejara manuscrita Tamayo de Vargas (1624), y otras que precedieron a la monumental empresa de Nicolás Antonio (1672-1696). Los propios autores, con profesionales como Cervantes y Lope a la cabeza, frecuentaron el uso de la autocita, ofreciendo en sus páginas reiteradas relaciones de sus propias obras, representadas, impresas o por editar, en una estrategia que tenía tanto de afirmación personal de autoría como de intereses comerciales, ya antes de que se generalizaran los catálogos de librería a partir del siglo siguiente. La multiplicación de títulos corre parejas con la de sus ejemplares, y los efectos que provocan ambas realidades, susceptibles de expresarse en relaciones y cómputos, comparten la dimensión de lo vertiginoso.

No quedó al margen de esta conciencia y de su manifestación el autor que, prácticamente, inaugura el siglo con un *best seller*, con repetidas ediciones, una continuación apócrifa y una segunda parte legítima, junto a una relativamente amplia nómina de títulos impresos de los más variados géneros y condiciones. Mateo Alemán ya deja claro desde las páginas preliminares de su *Primera parte del Guzmán de Alfarache* (1599) que ha adoptado una serie de estrategias para acompañar su libro en la salida a la plaza pública, la del mercado, y así lo explicita en su “Declaración para el entendimiento de este libro”, cuando justifica la habitual práctica de desdoblar las entregas editoriales:

Teniendo escrita esta poética historia para imprimirla en un solo volumen, en el discurso del cual quedasen absueltas las dudas que agora, dividido, pueden ofrecerse, me pareció sería cosa justa quitar este inconveniente, pues con muy pocas palabras quedara bien resuelto (...). (Falta página)

El desdoblamiento en volúmenes de imprenta tiene su correspondencia en la existencia del conocido doble prólogo, con el que Alemán sirve a Dios y al Diablo, sacrifica al ídolo del antiguo mecenazgo nobiliario y hace su ofrenda en el altar del nuevo mercado, representado por el público

lector, por el vulgo. El bien conocido par de preliminares tendrá abundantes continuaciones, e incluso llega a convertirse en materia de reflexión cuando el autor se desdobra en personaje y textualiza en el relato su propio ejercicio de escritura y de difusión. Así lo manifiesta Diego Duque de Estrada en uno de los pasajes del texto manuscrito (1614-1645) que conocemos como *Comentarios del desengañado de si mismo. Vida del mismo autor* :

(...) Yo había acabado ya mi libro de la victoria en octava rima, y le envié a Su Alteza impreso que también se esparció por toda Sicilia y Nápoles, siendo seiscientos cuerpos de la referida victoria. Recibióle el Príncipe con mucho gusto, aunque ya enfermo, haciéndole leer al Doctor Ayala, su médico, y a Don Martín Galindo y a Don Francisco Ibarra, otras dos veces, que eran poetas y caballeros de su cámara; y leído tres veces, dijo a mi primo: “Grandes partes tiene este mozo, pero mala fortuna, y esta vez se ha perdido por buen soldado. En suma, el hombre propone y Dios dispone; envíadle la licencia que me pide para venirse”. Partimos de Mesina y llegamos a Zaragoza, adonde yo me quería partir, y antes el Marqués aceptó mi libro y me hizo un presente de una joya. (...).(Falta Página)

El presente con que el escritor honra al noble ya no es la entrega del preciado y precioso manuscrito, el testimonio único e irreplicable de una creación a mayor gloria del mecenas. Ahora es precisamente la multiplicación de ejemplares, por lo que tiene de difusión, lo que sirve al orgullo del noble, lo que le otorga nueva relevancia a su figura pública. La imprenta aparece como un arma en manos del escritor, sin dejar de ser una amenaza.

Si volvemos a Mateo Alemán, ahora a la *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache* (1604), nos encontramos con la manifestación de unos temores y la búsqueda de un blindaje, de un prólogo galeato que suscite la protección del poderoso y la piedad de un lector en cuyas manos el escritor se siente entregado. En su dedicatoria “A don Juan de Mendoza” escribe Alemán: “Alargarme más en esto es engolfarme y dificultar la salida”, para convertir en el prólogo al “Letor” la imagen del piélagos en una directa y explícita confesión de sus temores:

Aunque siempre temí sacar a luz aquesta segunda parte, después de algunos años acabada y vista, que aun muchos más fueran pocos para usar publicarla, y que sería mejor sustentar la buena opinión que proseguir a la primera (...), dudé poner en condición el buen nombre (...).(Falta año y página)

La función de “prólogo galeato” se encomienda al elogio bajo firma ajena, y en el texto de “El alférez Luis de Valdés, a Mateo Alemán” se concentran los elementos del discurso de ciudadanía en el espacio de la imprenta: el triunfo traducido en número de ejemplares,

(...) ¿Quién como él en menos de tres años y en sus días vio sus obras traducidas en tan varias lenguas, que, como las cartillas en Castilla, corren sus libros por Italia y Francia? ¿Qué autor escribió que al tiempo y cuando quiso sacar sus trabajos a luz, apenas habían salido del vientre de la emprenta cuando –como dicen- entre las manos de la comadre no quedasen ahogadas y muertas? (...) ¿De cuáles obras en tan breve tiempo se vieron hechas tantas impresiones, que pasan de cincuenta mil cuerpos de libros los estampados y de veinte y seis impresiones las que han llegado a mi noticia que se le han hurtado con que muchos han enriquecido, dejando a su dueño pobre? (...); (Falta año y página)

La aparición de imitaciones fraudulentas que cuestionan la autoría a la vez que reducen los beneficios económicos,

Testifica esta verdad el valenciano que, negando su nombre, se fingió Mateo Luján, por asimilarse a Mateo Alemán. Y aunque lo pudo hacer en el nombre y patria, en las obras no le fue posible, sin que se descubriese su malicia, y haberlo hecho movido de codicia del interés que se le pudo seguir no sería poco, pues en el mismo año que salió lo compré yo en Flandes impreso en Castilla, creyendo ser legítimo, hasta que, a poco leído, mostró las orejas fuera del pellejo y fue conocido (...);(Falta año y página)

Y hasta las referencias a otras obras del autor y a los usos de este para alimentar las prensas con su escritura,

Ya saldrán de su duda cuando hayan visto su *San Antonio de Padua*, que por voto que le hizo de componer su vida y milagros tardó tanto en sacar esta segunda parte. Verán cuán milagrosamente trató de ellos, y aun se podía decir de milagro, pues yéndolo imprimiendo y faltando la materia, supe por cosa cierta que de anteanoche componía lo que se había de tirar en la jornada siguiente (...).(Falta año y página)

Lo sistemático de las referencias y alusiones en los preliminares del *Guzmán* establece un horizonte conceptual e ideológico, y sus elementos se extienden por las páginas de autores y editores en los que ya se encuentra plenamente asumido el componente de profesionalización. Así se dirige “A don Francisco Antonio González Jiménez de Urrea, señor de Berbedel, antes Tizenique” el mismo Joseph Alfay en los preliminares de la *Sala de recreación* (1649) de Alonso de Castillo Solórzano:

(...) Hoy quedará nuevamente ilustrado en esta impresión que ofrezco (...) para que, como el fénix, renazca en lo eterno la fama del autor, y yo cobre pie en los favores de V.M. en premio de mis solícitos pasos, ya tan lucidos como acertados, en lo proceloso de una imprenta, mar y piélagos de inmensos bajíos (...).(Falta año y página)

Se trata del mismo Alfay que, en su papel de librero, ofrecería pocos años después su antología *Poesías varias de grandes ingenios españoles* (1654), más guiada por razones comerciales que por una precisa propuesta estética. El propio Castillo Solórzano muestra en sus textos la recurrencia de imágenes relacionadas con la posición del autor y su situación ante la imprenta. No faltan las burlas a costa de su personaje, como ocurre en las *Aventuras del bachiller Trapaza* (1637):

(..) Con este presupuesto llegué aquí donde paso bien pobremente, que si no fuese por algunos caritativos caballeros que me conocen y me dan su mesa, no sé qué fuera de mí. En este tiempo me he valido de mi ingenio, porque soy inclinado a la poesía: he escrito algunas comedias que se me han representado con aplauso de los oyentes, que no es poco cuando el poder de los mayores ingenios que lucen en esta Corte tratan de que no haya más número de poetas cómicos porque estimen sus obras; y así, se valen de la crueldad de la plebe. Pues, no está en más que su voluntad parecer bien las cosas del tablado o que la destierren a silbos de él. Yo, habiendo pasado por algunos lances de estos, ha mudado rumbo mi ingenio, y así, me doy a escribir libros: he impreso algunos en prosa y otros en verso, y ahora, habiendo acabado uno que intitulo *Los mal intencionados de estos tiempos, juguete cortesano y obra de divertimento*, me ha parecido ofrecerle a vuesa merced para que me la patrocine. Dignese vuesa merced de aceptar su dirección, premiando esta voluntad de hacerle este servicio, para que mi buena elección tenga en esto el premio que se espera. Con esto sacó el libro, que si bien estaba manuscrito, la encuadernación dél era curiosa. No se había visto nuestro Trapaza en tales honras; y así, con esto echó de ver las obligaciones en que se ponían los caballeros, pues por serlo les ofrecían estos trabajos. Estimó Trapaza el que se hubiese acordado de él antes que de otro; y así, le remitió la respuesta de la aceptación del libro para el otro día, conque se despidió el licenciado dejándole el libro (...). (Falta página)

En cambio, cuando se trata de sí mismo, como en los paratextos de *Lisardo enamorado* (1629), acude a la defensa del doble prólogo, y en los dos textos apela a la imagen de los peligros de la navegación como estrategia de *captatio benevolentiae* ante su atrevimiento en la imprenta. Dice al “Excelentísimo señor”: “(...) Confieso a V.Ex. que sin su favor se hallara esta pobre barquilla mía en el golfo de la murmuración a riesgo de irse a pique (...)”, en tanto se dirige así “Al lector”:

Carísimo lector, juez árbitro en tu retiro de cuanto esperan ver tus ojos en este pequeño volumen, ya llevados del deseo de entretenerse o ya de la curiosidad de hallar qué censurarle; una novela te presento temeroso de lo que te ha de parecer (...), su estilo no es tan cuidadoso que se acoja a esto que llaman culto, ni tan relevante que le ignore por oscuro el que le desea entender, porque no quiero que este libro no se compre por no inteligible, que estuviera a peligro de correr varias fortunas (...) Éste espera en tus manos, para que con él se anime a dar a la estampa la *Huerta de Valencia* (...).(Falta página)

Finalmente, en *La Garduña de Sevilla y anuelo de las bolsas* (1642) el “Prólogo” es aún más explícito en su argumentación en la conciencia de unos peligros a los que frecuentemente se aludía

con referencias a Aristarcos y Zoilos en el arsenal de preliminares, en proemios como este o en numerosos poemas laudatorios:

Lector amigo, *La Garduña de Sevilla* sale a plaza a ser blanco de los tiros de todos; la modestia de su autor confiesa que tendrá muchos yerros que puedas acusar; este conocimiento le salve de ser censurado de ti; así lo espera por que no ataje los deseos de entretenerte con trabajos suyos verte riguroso contra su pluma. Pero, ¿de qué aprovechará captarte la benevolencia, si tu crítica condición ha de hacer lo que se antojare? Dios ponga tiento en tus manos, que si no lo lees con buena intención lo más selecto te parecerá trivial, y nada habrá que te satisfaga, Murmura, mofa, burla, ríe y no dejes cosa sana ni libre, que materia te he dado donde podrás ejercitar tu nociva costumbre. Vale. (Falta página)

Dentro del género novelesco barroco adquiere una dimensión particular la posición ante la imprenta y el mercado en autoras como María de Zayas, al sumar a los conflictos generales los que proceden de la particular problemática de su condición femenina, que acentúa los elementos de rechazo, pero también sitúa a la autora que escribe y publica como *modus vivendi* fuera de las formalidades de un sentido de la honra propio del caballero, no tanto de la mujer, ya que en ella parece más aceptable el recurso al trabajo manual (y en cierta forma así sigue considerándose la producción de literatura de consumo para la imprenta) *pro pane lucrando*. Sin embargo, tanto en el marco narrativo de sus novelas como en la realidad de sus relaciones sociales, María de Zayas mantiene la imagen, más o menos ficcional, de un marco de carácter académico o más cercano ya a lo que serán los salones pocas décadas después. La reunión de hombres y mujeres para el entretenimiento, incluso para un punto de didactismo o "desengaño", da cabida a las prácticas del relato, orales dentro de la ficción (los cuentos que narran los personajes) y escritas e impresas en la realidad (los volúmenes que salen a la plaza pública), y en el intercambio de narraciones no sólo se autorizan y acreditan estas, sino también los autores de las mismas, incluyendo el intercambio de papeles entre hombres y mujeres, lo que respalda el acceso de estas desde el marco académico al de la imprenta. En los preliminares de sus *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) María de Zayas hace explícita esa situación a través de dos composiciones firmadas por el propio Castillo Solórzano, en cuyos versos se conjura, a través de una tópica ya canónica, el vértigo ante la imprenta, en este caso atendiendo al que pudieran sentir los lectores ante la firma femenina en el libro que tiene en las manos. En décimas el autor consagrado apela a la rivalidad de Zayas con sus colegas masculinos, situando a la autora en la cúspide de un ejercicio de *emulatio* que avala la aparición de su libro: "(...) Con tan divinos primores / vuestro libro a luz sacáis, / que en nuestra España les dais / envidia a sus escritores (...)". A continuación, ahora en un soneto, Castillo Solórzano, como sacerdote del dios del Parnaso, sanciona la consagración de la autora, con una utilización del tópico de la fama que el contexto vincula a la propia aparición del impreso: "(...) Y el sacro Apolo ese caudal aumente, / porque dejéis en esta y más edades / suma loa, alto nombre, eterna fama".

A continuación, y como enlazando argumentos con el planteamiento del colega masculino, la autora se dirige "Al que leyere" para reivindicar el uso de la imprenta y su relevancia para garantizar una perdurabilidad, por más que aún haya de enfrentarse a la extrañeza del público, en particular por tratarse de una mujer quien recurre a este medio:

Quién duda, lector mío, que te causará admiración que una mujer tenga despejo no sólo para escribir un libro, sino para darle a la estampa, que es el crisol donde se averigua la pureza de los ingenios. Porque hasta que los escritos se gozan en letras de plomo no tienen valor cierto, por ser tan fáciles de engañar los sentidos, que la fragilidad de la vista suele pasar por oro macizo lo que a la luz del fuego es solamente un pedazo de bronce afeitado (...).(Falta página)

En este caso, y desde la particular perspectiva de la mujer que acude al mercado y la profesionalización con una fuerte motivación en las necesidades materiales, la reserva se trueca en abierta reivindicación, con una exaltación de la imprenta como culminación del proceso creativo, de escritura, por lo que tiene de sanción frente a otros cauces de circulación menos consistentes, como la oralidad que reproduce en el marco de sus novelas o la propia circulación manuscrita, generalmente soslayada por este género. La imagen alquímica del crisol y las referencias al bronce, el plomo y el oro le da una relevancia particular a la confluencia de materiales reales y simbólicos y sugiere una capacidad de transmutación en el proceso de la imprenta. Como en el caso de la paciencia tan presente en el imaginario seicentista, la imprenta mantiene en esta comparación un valor dual, ya que aparece como un ideal de conversión de la materia vil y caduca (una palabra sin su

forma definitiva) en algo sublime, también por su perdurabilidad, pero todo ello sin perder un cierto olor a azufre de las prácticas ligadas a lo diabólico y prohibido, ese resabio que la tecnología establecida por Gutenberg traía del común origen con la reforma protestante. En manos de Zayas, el orgullo autorial apunta la latencia de un orgullo casi luciferino, en su atrevimiento por asumir estos procesos y buscar una “piedra filosofal” que une prestigio, fama y dinero, lo que no deja de ser una provocación aún a mediados del siglo XVII.

Posiblemente, este desplante autorial es el que reclama una nueva intervención ajena en los paratextos o, al menos, una declaración con una firma ajena o, mejor dicho, con una anonimidad que abre las posibilidades con la polifonía, recreando en el espacio del una sociabilidad como la que esta práctica reclamaba. En el “Prólogo de un desapasionado” asistimos a un desplazamiento desde la alabanza en clave académica como la leída en las composiciones laudatorias hasta una específica reivindicación no sólo de la dimensión mercantil del impreso, sino también del derecho de la autora a recibir los beneficios legítimamente debidos, frente a las prácticas de piratería lectora heredadas de una circulación oral o manuscrita:

Lector cruel o benigno, (...) de una dama se esperan sólo entendimiento claro, respetos nobles y proceder prudente (...). La señora doña María de Zayas, gloria de Manzanares y honra de nuestra España (a quien las doctas Academias de Madrid tanto han aplaudido y celebrado), por prueba de su pluma da a la estampa estos diez partos de su fecundo ingenio (...).

Sea, pues, ¡oh carísimos lectores!, este libro exento de estos lances, pues por ti merece tanto, para que el estafante no lo sea en el leerle de balde, el gorrero le apetezca por manjar que le cueste su dinero, y, finalmente, el estricto degenera de su miserable y apretada condición, y gaste su moneda, pues es plato tan sabroso, así para el serlo como para la reformatión de las costumbres, que a todo atendió el pródigo ingenio de su discreta autora (...). (Autor, año: página)

La apelación a unos lectores que pasan por apreciaciones dispares y contradictorias (cruelles, benignos, carísimos) para que compren y paguen supone la implicación de los mismos en el circuito y los mecanismos complejos que pone en marcha la tecnología de la imprenta, insertándola de lleno en un nuevo sistema de relaciones, las de autor y lectores, pero también la del autor con su texto, en el que el oro surge del funcionamiento del plomo, el dinero es producido por los tipos de imprenta, fundidos en este metal. La legitimidad de la operación mercantil supone otra forma de legitimación del autor, de la autora en este caso. La lógica capitalista (incluso con su sustrato de teología y antropología luteranas) late en esta argumentación que vincula implícitamente el triunfo y reconocimiento comercial con el profesional y, en concreto, con el reconocimiento literario⁵. A estas alturas (cabe decir, en el contexto de este género y en la singularidad de una autora), la imprenta ha dejado de ser un anatema o un signo de minusvaloración de la práctica literaria para convertirse en el elemento contrario, el que sostiene el nuevo modelo de comunicación letrada y asienta la posición del creador o productor, que reclama a la vez reconocimiento y contrapartida material. Situado ante sus lectores el autor da muestras de postergar su vértigo inicial ante la imprenta, teñido de rechazo y traducido en la resistencia a la publicación en géneros como la poesía y en mala conciencia en su uso para la narrativa; en su lugar se comienza a imponer algo más que una aceptación, y la reivindicación comienza a hacer acto de presencia y a ocupar espacio en los preliminares.

III

Camino de una conclusión (con toda la provisionalidad de este acercamiento parcial), podemos traer a colación un último testimonio, de relevancia por el carácter de su autor y en el que se manifiesta la persistencia de tensiones y contradicciones en las posiciones autoriales ante la imprenta y ante sus lectores. Cristóbal Suárez de Figueroa es un buen ejemplo de cómo se mantienen dualidades y disyuntivas en los autores que asumen la transmisión de su obra en brazos de la estampa. En el diálogo que mantienen sus personajes en *El pasajero* (1617), por encima de los matices derivados de una fecha relativamente temprana y un género que no puede identificarse con la narrativa de ficción, cobran cuerpo algunas de las ideas sobre la materia y se explicitan las contradicciones:

Doctor. Paso; que os soy más amigo, y no pretendo infundiros tristeza con mis palabras. La regla que oísteis padece su excepción, como todas las demás. Es el caso que si con el libro que deseáis componer pretendéis opinión de docto, erudito y versado en varias materias,

cese vuestra determinación. Mas si queréis componerle sólo por galantear con la pluma, como si dijésemos, sólo por hablar, sin quedar opinado entre sabios por científico, no sólo tendréis licencia para uno, sino para casi infinitos, porque, en fin, su número dependerá de vuestra lengua.

Don Luis. Viváis mil años por el consuelo. Con causa provocara risa querer persuadir pueda alguno tener verdadero nombre de rico careciendo de hacienda. Ande yo impreso por las manos de las gentes, y adquiera este dulce nombre de autor, y séase lo que fuere. Demás, que no todos los entendimientos tienen unos mismos quilates. Platos ha de haber con que se alimente el vulgo, cuyo talentazo no usa jamás la exquisita vianda de puntos sutiles. Y si bien conozco no haber felicidad que iguale a la de conseguir inmortalidad cuando llegue la muerte, en virtud de obras, por dignas eternamente durables, cáusame, con todo, alegría entender pueda resonar mi nombre en las bocas de muchos, de cualquier capacidad que sean.

Doctor. Bastantemente os habéis declarado, y sobre igual apetencia caerán bien ahora los documentos. Debéis, pues, considerar no poderse decir rigurosamente haber cosa que ya no esté dicha, o, por lo menos, imaginada. Asentado este principio, tan importante para el discurso presente, es cierto ser lo más que pueden hacer cuantos escriben. Falta página.

La caracterización de los dos hablantes está en estrecha relación con la divergencia de sus posturas, pues el Doctor representa la posición más tradicional, ligada a una concepción erudita y un tanto elitista del saber, donde el prestigio viene a vincularse a lo restringido en la difusión del conocimiento, mientras que don Luis, más joven y al hilo de los tiempos, no muestra ningún empacho, más bien reclama, la nombradía derivada de una verdadera divulgación, identificada con el andar "impreso por las manos de la gente", para adquirir "este dulce nombre de autor". Pese a las resistencias de quien juega el papel de *magister* en el diálogo, se percibe cómo se va imponiendo una nueva mentalidad, la de que el autor sólo puede afirmarse como tal a través de esta nueva tecnología.

La nueva actitud, sin embargo, no acaba con la ansiedad. Más bien la sustituye. A la tensión derivada de una actitud de rechazo más o menos impuesta o individualmente asumida, le sustituye la pulsión contraria, que arrastra al escritor a buscar sanción y reconocimiento en la publicación. Y la espiral se incrementa, ya que, de un lado, la resultante multiplicación de libros intensifica las actitudes de rechazo, un malestar asentado en los grupos más cultos ante lo que entienden una disolución del poder que detentaban y una amenaza para el saber y la sociedad; y, del otro lado, los autores impresos sienten la indefensión ante una recepción múltiple e indiscriminada, que deja su obra y su propio prestigio en manos que pueden ser crueles y ejercer su saña a partir de la autoridad que confiere el haber pagado para adquirir el libro. El escritor se ve situado ante una nueva forma de vértigo, derivada de la percepción de que la nueva tecnología garantiza su proyección al tiempo que desampara, pues hace desaparecer esa forma de protección que el clérigo y el escritor criado sentían en los ámbitos cerrados del monasterio o de la corte. En el espacio abierto de la ciudad, el mercado y el libro impreso para una multitud de compradores anónimos la protección puede reclamarse en las estrategias retóricas y pragmáticas de los preliminares, pero la seguridad ha desaparecido. Tras la manifestación de esa conciencia, y excepto algunas posiciones cada vez más aisladas de retraimiento, sólo cabe avanzar, entre la huida hacia adelante o la aceptación apoyada en la reconstrucción del discurso, en la reinención o, en sentido más estricto, la invención de la literatura (Rodríguez, 1994). Retomando la noción freudiana del "malestar en la cultura" (Freud, 2001), cabría un acercamiento como el propuesto al "malestar de la imprenta", en el que, en forma de vértigo, se manifiestan las tensiones entre la atracción y el rechazo, entre el avance humano en la conquista de la tecnología y la conciencia de su dimensión trágica, que las distintas versiones del mito, a partir de la imagen del árbol de la ciencia, han formalizado en figuras como la Caín, Prometeo o el doctor Frankenstein. A diferencia de ellos, la literatura, a través de sus autores y en discurso cuya recomposición apenas se esboza en estas páginas, encuentra en esta tensión un motor y un camino para su avance, asumiendo una vez más su papel de *fármakon* (Derrida, 1997): al entregarse a los brazos de la estampa, se genera un malestar que el autor no deja de proyectar en su texto, pero al dar cuenta de él, al formalizarlo, se acerca a su sublimación, para encarar una situación nueva.

El impacto de la imprenta no se limita al ámbito estricto de la poesía y las obras de ficción. Entre los descubrimientos e inventos que abren el período de la primera modernidad, la tecnología desarrollada por Gutenberg puede considerarse, si no la que más, entre las de mayor alcance, como pudiera considerarse la pólvora o la brújula, América o la conciencia individual. Sin duda es uno de los elementos que mejor separa "lo antiguo y lo presente", por parafrasear el diálogo que a mediados del siglo XVI Cristóbal de Villalón dejara significativamente en el estado de manuscrito. En la confrontación renacentista entre las dos perspectivas, verdadero precedente de la *querelle des*

anciens et modernes, la incertidumbre se mantienen, ya que los dos discursos contrapuestos quedan ofrecidos al posible lector sin ningún tipo de dictamen o posicionamiento por parte del autor. El diálogo manifiesta así la conciencia de una crisis, pero sin establecer una postura fijada, de rechazo o aceptación, ante los cambios que el movimiento histórico trae consigo. Es en un contexto como este en el que debemos situar el impacto de la imprenta, analizado por Eisenstein (1994) en su carácter general⁶, y de manera más concreta y particularizada en el campo específico de la literatura hispánica, más allá de la atención a la persistencia de reductos de la comunicación oral (Zumthor, 1989; Chevalier, 1992) o manuscrita (Rodríguez Moñino, 1965; Bouza, 2001).

Eisenstein ha puesto de manifiesto la intensidad con que la extensión de la imprenta y la regularización de sus productos incidieron en la transformación del conocimiento del mundo natural, poniendo las bases de la ciencia moderna. Para ello la investigadora atiende sobre todo a la materialidad del libro impreso y a la fijación de su contenido, de particular importancia en el campo de las tablas numéricas y las ilustraciones, con su decisivo impulso, entre otras, a disciplinas como las matemáticas, la física y la cartografía. Esta dimensión no deja de tener importancia en la transmisión de los textos literarios, a los que libra de los avatares de la copia manuscrita. Bien es cierto que compondores y tipógrafos no estaban exentos de la posibilidad de error, pero los protocolos de los talleres de impresión solían incorporar mecanismos de corrección, y en todo caso se reducía de manera significativa la dispersión de las variantes, ofreciendo la posibilidad de una concepción más estable del texto, más cercana a la intrínseca naturaleza de la escritura que a la volatilidad de lo oral. También favorece, al regularizar los mecanismos de copia y mediación, el sentido de la propiedad y de la autoría, en lo que toca a las relación del escritor con su obra⁷; al otro lado del proceso comunicativo, el lector se ve sometido a otra metamorfosis en su lugar y condición, ya que su acceso al texto no se produce por la laboriosa tarea de copia, sino por su adquisición contra la entrega de una cantidad de dinero: tras pasar horas en la reproducción de un texto, que es una forma de asimilación, el copista-lector puede llegar a sentirlo como parte de sí mismo, resultante de su trabajo, siquiera sea el del puro esfuerzo manual, mientras que el comprador tiende a sustituir la identificación por una forma de distancia resultante del sentido de la propiedad, el mismo que puede desarrollar ante cualquier otra mercancía, reificación derivada de la enajenación de un trabajo ajeno. Lo que ello tenga que ver con el desarrollo de un sentimiento crítico, ligado también a la extensión de la solitaria lectura en silencio en el gabinete privado (Nakládalová, 2013), es un campo en el que quedan exploraciones e interpretaciones por realizar, pero que se antoja como bastante real. La conclusión, al menos provisional, es que la imprenta también contribuye a la creación de un nuevo público lector, así como a la de una serie de hábitos de lectura y de crítica que acaban de definir su posición.

Más evidente y reconocido es que imprenta y mercado conforman también el nuevo perfil del hombre de letras, ya que, con la resultante profesionalización, lo sitúa en una república a manera de plaza abierta, conflictiva (Bourdieu, 1995 y 1988), alejada ya del refugio y la seguridad de los claustros, pero también del principio de la *auctoritas*, en cuyo seguimiento el letrado encontraba refugio y seguridad al precio de una renuncia cada vez menos deseable a la individualidad personal, a esa forma de distinción que irá reclamando en el incipiente campo literario (Ruiz Pérez, 2009). De un cambio meramente cuantitativo, fruto de la multiplicación de ejemplares idénticos, la repercusión de la imprenta adquiere una trascendente dimensión cualitativa, y los escritores (lo mismo que los moralistas) no dejaron de percibirlo ni sortearon los conflictos que planteaba esta transformación. Sus respuestas, como hemos visto en estos ejemplos espigados, fueron de naturaleza cambiante y dispar, pero se observa también en estos textos de la primera mitad del siglo XVII cómo se va dibujando el perfil de un giro que lleva a la aceptación de las relaciones mercantiles sustentadas en la industria tipográfica y el componente de profesionalización que trae para los autores.

En el campo de la literatura (y por lo que toca al siglo XVII hispano) la imprenta configura un nuevo espacio textual, promueve y consolida unos géneros sin precedentes en la tradición y propone un nuevo pacto de lectura entre el escritor y sus lectores. En el primer caso, la fijación del texto lo dota de una dimensión antes ignorada, generando una materialización repetida hasta la saciedad, donde se sustancian las tensiones derivadas de la nueva condición de la escritura, pero también se formalizan en la modelización tipográfica unos espacios paratextuales aprovechados por autores e intermediarios para dirimir los conflictos y sustanciar las posibles soluciones, a través de un discurso no exento de tensiones, propias del vértigo ante un territorio ignoto. El proceso se hace aún más manifiesto en el entorno de las modalidades genéricas acuñadas directamente con los usos de la imprenta y en diálogo con el público surgido en torno a ellos; la novela cortesana (que también podríamos llamar "urbana" –Romero-Díaz, 2002- por su indisoluble relación con el marco de la ciudad, como escenario de la narración y espacio para su difusión y consumo) muestra desde sus orígenes su relación con la imprenta, tanto en los tanteos previos del librero Timoneda como en la confesión autorial que acompaña la auroral aparición de las *Ejemplares*, cuando Cervantes formula y

hace operativa su conciencia del papel de la imprenta y su peso en la propia conformación como autor, pero también en la propia constitución del texto, tipográfica y narrativamente. Es en ese nuevo marco en el que se formula el pacto de lectura, el mismo con que la colección cervantina se abre y se cierra, entre la declaración de una voluntad centrada en poner una mesa de trucos en la plaza pública y la invitación al paseo por el espolón de Valladolid al cierre del “Coloquio de los perros”. El entretenimiento se impone sobre cualquier forma de ejemplaridad que no sea estrictamente poética, y en este principio se fundamenta la relación entre el escritor profesionalizado y el lector, una relación en que la respuesta al ocio de uno se convierte en el negocio del otro.

Asistimos, pues, tras la conformación de un espacio textual y genérico renovado, a la aparición de un nuevo perfil de escritor, aunque más bien habría que decir a la aparición del escritor en su perfil moderno. Al abrir las posibilidades de un campo literario, la imprenta empuja al hombre de letras a definir su posición en un escenario que ya nada tiene que ver con el de la tradición. Como Cervantes pinta en su *Viaje del Parnaso*, la tipología de poetas se multiplica y convierte en conflictiva su convivencia, pero, desde su humorismo melancólico, los tercetos de esta sátira ya apuntan a una realidad en que los viejos modelos (el académico, el noble diletante, el oficial metido a hacer versos, los vergonzantes...) se muestran en retirada ante la irrupción del escritor profesional. Si el verso lírico mostró más resistencia al cambio, no ocurrió lo mismo en géneros como la novela y, a su zaga, el teatro encauzado en las *partes de comedias* tras la oralidad de las tablas. En estas modalidades la tecnología de la imprenta, las leyes del mercado y las exigencias del consumo se convirtieron en las primeras décadas del siglo XVII en el espejo en que se miraban los autores, lejos ya de las “corrientes aguas” que cumplían esta función para los pastores de las églogas y los poetas que las escribían. El paso del hombre de letras heredero de una cultura caballeresca al escritor profesional resulta inexorable, pero también viene acompañado por las consecuencias de un vértigo que, al menos hasta mediados del siglo y con ecos aun en el XVIII, no ha dejado de sacudir a los autores y de dejar huellas en sus textos.

Notas

[1](#) Junto a lo recogido en la detallada nota de Jammes y su anexo en la edición de la comedia (1984), con atención a los aspectos de la técnica de ingeniería, cabría profundizar en el alcance metapoética de este artificio en una poética de la dificultad docta.

[2](#) Además de para designar una potencia o función del alma o el cerebro, el término “ingenio” hacía una referencia bisémica al poeta y a la máquina artificiosa, la obra de ingeniería, y esta complejidad semántica que enlaza los citados conceptos se acentúa en un momento que, junto a su valoración de la poética del ingenio, podemos entender como clave en la conformación de una literatura a las puertas de la creación en su sentido moderno.

[3](#) Las resistencias a la publicación se mantienen en paralelo al rechazo de la profesionalización, muy marcado en el siglo de Trento y el imperio (Strosetzki, 1997) y aún con elementos de vigencia en el de la ilustración (Álvarez Barrientos, 2006).

[4](#) Es el caso, por ejemplo, de Barahona de Soto (Rodríguez Marín, 1903) o Rodrigo Caro (Étienvre, 1997), más frecuentadores del libro impreso como lectores que como autores, salvo en géneros específicos, como el poema épico en el primer caso.

[5](#) Desde distintas perspectivas indagan en las raíces del capitalismo y la subjetividad Fromm, 1982, y Gurevich, 1997, Los factores señalados y en una parte sustancial de incidencia sólo colateral en España confirman la moderna cultura europea e impulsan los procesos de singularización del autor literario que confluyen en la regulación legal del *copy right* (Collins, 1973; Saunders, 1992; Rose, 1993; y Feather, 1994)

[6](#) Dane, 2003 realiza un cuestionamiento crítico de algunos de los soportes conceptuales de la “cultura del libro”, como los propuestos por Eisenstein, Johns, Love y Febvre-Martin, rechazando lo que en ellos hay de una narrativa basada en abstracciones. Plantea la dialéctica contradictoria entre el libro singular y la generalización del catálogo, entre la materialidad irreplicable del libro y el sentido

abstracto del texto, basado en su reproductibilidad. Cuestiona las nociones de Eisenstein de estandarización, diseminación y fijación.

7 El estudio de este aspecto ha recibido un fuerte impulso en las dos últimas décadas, con resultados relevantes como los ofrecidos por Brown, 1995; Brunn, 2001; Elsky, 1989; y Ezell, 1999. Sus propuestas son de notable interés conceptual y metodológico, e iluminan indirectamente la realidad hispana, aunque esta no ha sido aún objeto de una indagación sistemática y con una perspectiva abarcadora.

Bibliografía

- Álvarez Barrientos, Joaquín, 2006. *Los hombres de letras en la España del siglo xviii: apóstoles y arribistas*, Madrid: Castalia.
- Bourdieu, Pierre, 1988. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus.
- Bourdieu, Pierre, 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama.
- Bouza, Fernando, 2001. *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid: Marcial Pons.
- Brown, Cynthia J., 1995. *Poets, Patrons, and Printers: Crisis of Authority in Late Medieval France*, Ithaca: Cornell University.
- Brunn, Alain (ed.), 2001. *L'auteur*, Paris: Flammarion.
- Chevalier, Maxime, 1992. *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona: Crítica.
- Collins, A.S., 1973. *Authorship in the Days of Johnson: Being a Study of the Relation between Author, Patron, Publisher and Public 1726-1780 (1927)*, Clifton: August M. Kelley.
- Dane, J.A., 2003. *The Myth of Print Culture: Essays on Evidence, Textuality, and Bibliographical Method*: University of Toronto.
- Derrida, Jacques, 1997. "La farmacia de Platón", *La diseminación*, Madrid: Fundamentos.
- Eco, Umberto, 2009. *Vertigine della lista*, Milán: Bompiani.
- Eisenstein, Elizabeth, 1994. *La revolución de la imprenta en la edad moderna europea*, Madrid: Akal.
- Elsky, Martin, 1989. *Authorizing Words: Speech, Writing, and Print in England Renaissance*, Ithaca: Cornell University.
- Étienvre, Jean-Pierre, 1979. "Libros y lecturas de Rodrigo Caro", *Cuadernos Bibliográficos*, 38, 31-106.
- Ezell, M.J.M., *Social Authorship and the Advent of Print*, Baltimore, The Johns Hopkins University, 1999.
- Feather, John, 1994. *Publishing, Piracy and Politics: A Historical Study of Copyright in Britain*, London: Mansell.
- Foucault, Michel, 2008. *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Barcelona: Paidós.

Freud, Sigmund, 2001. *El malestar en la cultura*, Madrid: Biblioteca Nueva.

Fromm, Erich, 1982. *El miedo a la libertad*, Barcelona: Paidós.

García Berrio, Antonio, 1977. *Formación de la teoría literaria moderna. I. La tónica horaciana en Europa*, Madrid: CUPSA.

García Gibert, Javier, 2004. "Artificio: una segunda naturaleza", *Conceptos. Revista de Investigación Graciana*, 1, 13-33.

Gurevich, Aaron, 1997. *Los orígenes del individualismo europeo*, Barcelona: Crítica.

Gutiérrez, Carlos M., 2005. *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder*, Indiana: Purdue University.

Jammes, Robert (ed.), Luis de Góngora, 1984. *Las firmezas de Isabela*, Madrid: Castalia.

Jossa, Stefano, 1996. *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Napoli: Vivarium.

Mazzacurati, Giancarlo, 1985. *Il Rinascimento di Moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna: Il Mulino.

Mckenzie, D.F., 1999. *Bibliography and the Sociology of Texts*, Cambridge: Cambridge University.

McKerrow, Ronald B., 1998. *Introducción a la bibliografía material*, Madrid: Arco/Libros.

McLuhan, Marshall, 1993. *La galaxia Gutenberg: génesis del "Homo typographicus"*, Barcelona: Círdulo de Lectores.

Moll, Jaime, 1994. *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Arco/Libros.

Nakládalová, Iveta, 2013. *La lectura docta en la primera edad moderna (1450-1650)*, Madrid: Abada.

Rivers, Elias L., 1962. "The Pastoral paradox of Natural Art", *Modern Language Notes*, 77, 130-144.

Rodríguez, Juan Carlos, 1994. *La literatura del pobre*, Granada: Comares.

Rodríguez, Juan Carlos, 2003. *El escritor que compró su propio libro. Para leer el "Quijote"*, Barcelona: Debate.

Rodríguez de la Flor, Fernando, 1997. *Biblioclasmo. Por una práctica crítica de la lecto-escritura*, Valladolid: Junta de Castilla y León.

Rodríguez Marín, Francisco, 1903. *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid: Real Academia Española.

Rodríguez Moñino, Antonio, 1965. *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Castalia.

Romero-Díaz, Nieves, 2002. *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del Barroco*, Delaware: Juan de la Cuesta.

Rose, Mark, 1993. *Authors and Owners: The Invention of Copyright*, Cambridge: Harvard University.

Ruiz Pérez, Pedro, 2009. *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid: Universidad de Valladolid.

Ruiz Pérez, Pedro, 2012. "Carreras literarias, posiciones de campo y reconocimiento", *La "Idea" de la Poesía Sevillana en el Siglo de Oro*, dir. Begoña López Bueno, Sevilla: Universidad de Sevilla.

Ruiz Pérez, Pedro, 2014. "Estudio, oficio y juego en la poesía bajobarroca", *Saberes humanísticos*, ed. Christoph Strosetzki, Madrid: Iberoamericana.

Runcini, Romolo, 1991. *Il sigillo del poeta. La missione del letterato moderno dalle corte alla città nella Spagna del Siglo de Oro*, Roma: Solfanello.

Saunders, David, 1992. *Authorship and Copyright*, London: Routledge.

Strosetzki, Christoph, 1997. *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel: Reicheneberger.

Zumthor, Paul, 1989. *La letra y la voz*, Madrid: Cátedra.