

HACIA UNA EDICIÓN DIGITAL DE LOS SUEÑOS DE QUEVEDO

SARA GENÍS Y HERNÁNDEZ

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona

GRADO EN LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLA

CURSO ACADÉMICO 2024-2025

TUTOR: RAMÓN VALDÉS GÁZQUEZ

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a mi tutor, el profesor Ramón Valdés Gázquez, por su dedicación ejemplar, su orientación precisa y su atento acompañamiento a lo largo de todo este trabajo. Su apoyo ha sido esencial tanto en el ámbito académico como en el personal. Aprecio especialmente su diligencia para responder con rapidez a mis dudas, su disposición para permitirme asistir como oyente a las clases del máster oficial de Humanidades y Patrimonio Digitales de la UAB, y su pronta corrección de los avances, siempre con una retroalimentación clara y constructiva. Su rigor filológico ha sido una guía invaluable durante todo el proceso.

También deseo agradecer muy especialmente a Àlex Aguilera, mi pareja, por su inestimable ayuda en el desarrollo técnico de esta edición digital en los procesos de transformación para su correcta visualización (desarrollo de hojas de estilo XSLT). Su paciencia, conocimientos informáticos y capacidad para traducir ideas complejas en soluciones concretas han hecho posible que este proyecto pudiera materializarse tal como lo imaginaba.

A ambos, gracias por su apoyo, su confianza y su tiempo.

TABLA DE CONTENIDO

I.	Sobre el arte de editar y el caso de los <i>Sueños de Quevedo</i>	1
	Contexto y fases de la transmisión	3
	La censura y su impacto en las ediciones impresas	6
II.	El estado actual de la crítica textual sobre los <i>Sueños de Quevedo</i>	11
	Hitos, su relevancia y sus problemas	12
III.	La edición digital: una posible solución.....	18
	Herramientas digitales y metodologías: la edición XML-TEI	21
	Un experimento y prototipo de edición crítica digital de los <i>Sueños: el Sueño del Juicio final</i>	23
IV.	Conclusiones.....	26
V.	Bibliografía.....	28
VI.	Anexos.....	I
	Inventario de archivos.....	I
	Instrucciones para la visualización	I

SOBRE EL ARTE DE EDITAR Y EL CASO DE LOS SUEÑOS DE QUEVEDO

Alberto Blecua, al comenzar su ya clásico —e imprescindible para cualquier aspirante a editor crítico— *Manual de crítica textual*, describía la crítica textual como un arte que se ha desarrollado a partir de una tradición plurisecular, construida sobre la experiencia y la práctica ante una variedad casi infinita de casos individuales (1983: 9). Esta afirmación, lejos de menospreciar el rigor del método filológico, sitúa a la crítica textual en un territorio liminar: un espacio donde conviven la erudición técnica y la interpretación razonada, el análisis minucioso y el juicio editorial. Incluso en contextos donde se aplica el método *lachmaniano* —con su ideal de reconstrucción del arquetipo a partir del examen riguroso del *stemma codicum*— el editor crítico no opera únicamente con criterios objetivos, sino que también deben enfrentarse a decisiones que implican conocimiento contextual, sensibilidad literaria y, en ocasiones, una enmienda ante un error evidente con escasa o nula evidencia de la intención del autor.

En esta misma línea reflexionaba Luis Iglesias Feijoo en el exordio de su intervención en el XI Congreso de la Asociación del Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, allá por 2005, sobre el estado de la crítica textual en el ámbito de las letras hispánicas con optimismo, pero sin dejar de señalar con dureza lo que consideraba malas *praxis*. La crítica textual se ocupa de reconstruir, en la medida de lo posible, un texto que ha llegado a nosotros deformado por el tiempo, por tanto, «¿Descubrir una errata, depurar y fijar un texto es tan importante? Sin dudarlo, es lo más importante que nos toca» (Iglesias Feijoo, 2012: 25), pues cuando el editor trata de disipar la niebla de los errores de transmisión y de arrojar luz ante la oscuridad de la censura se aproxima cada vez más, haciendo uso de la metodología adecuada y su mejor juicio, a la voluntad del autor. Su tarea es, por tanto, filológica en el sentido más profundo (Contini, 1990: 6): otorgar al lector moderno una versión fiable de la obra literaria, a través del estudio comparado de sus testimonios y de la comprensión de las condiciones materiales, históricas e ideológicas de la transmisión. Lo cual nos lleva además a afirmar que la tarea ecdótica y hermenéutica son difícilmente discernibles en la crítica textual.

En el ámbito de la filología hispánica, la crítica textual ha avanzado notablemente desde el siglo XX gracias al desarrollo de metodologías más sistemáticas, la incorporación de principios ecdóticos procedentes de otras tradiciones europeas —como la francesa o alemana pero principalmente la italiana— y la progresiva edición cada vez más rigurosa de clásicos que hasta entonces circulaban en versiones poco fiables. No obstante, persisten aún retos importantes (Iglesias Feijoo, 2012: 23-24).

La literatura del Siglo de Oro español presenta un panorama peculiarmente problemático: pocos autógrafos conservados según el autor, muchas copias manuscritas sin datos de copista, ediciones piratas, imprentas con criterios dispares, censura inquisitorial y una transmisión paralela manuscrita e impresa que a menudo dificulta la fijación textual. Este conjunto de factores hace que la edición crítica, lejos de ser un ejercicio mecánico que simplemente depure el texto de erratas, requiera de un enfoque interdisciplinar y una actitud crítica constante. Porque, además, «la crítica textual se ejerce sobre un texto concreto que ha sido compuesto y se ha transmitido en unas determinadas circunstancias históricas y, como tales, nunca idénticas. Crítica textual e historia de la transmisión son, por consiguiente, inseparables» (Blecua, 1983:12).

Entre los autores del Siglo de Oro, pocos han planteado tantos retos a los editores modernos como don Francisco de Quevedo y Villegas, cuyos textos han sido motivo de constantes debates, correcciones y revisiones críticas a lo largo de las décadas. El reputado José Manuel Blecua, tras su experiencia previa en la edición de diversas obras de otros autores, llegó a afirmar, con gran autoridad, que los problemas que plantea la transmisión de la obra quevedesca son tan numerosos y complejos que podrían, por sí solos, servir como base para un volumen introductorio a la crítica textual (. Muchos de los problemas textuales particulares de Quevedo están relacionados con la atribución de sus textos. Alfonso Rey asegura que hay varios indicios de que guardaba cuidadosamente los originales, pero, tras su encarcelamiento, no logró recuperar todos los papeles que le habían sido confiscados en 1639 (2000: 310). Esta incertidumbre ha dado lugar, en más de una ocasión, tanto la adjudicación errónea de obras ajenas como la exclusión de textos que, con alta probabilidad, sí fueron compuestos por Quevedo¹.

¹ Para un estudio más detallado sobre la transmisión textual de las obras burlescas de Quevedo y los problemas que presenta la delimitación del corpus quevediano, véase Azaustre, Antonio «La transmisión textual de las obras burlescas de Quevedo», *La Perinola*, X (2006), pp. 15-32.

Uno de los casos más ilustrativos de estos desafíos es el de los *Sueños* de Francisco de Quevedo. Una obra (o conjunto de opúsculos, serie) que, por su misma naturaleza satírica y su transmisión textual, ha dificultado mucho una edición definitiva y exhaustiva. Su circulación tanto en manuscritos como en ediciones impresas, unida a las transformaciones —ya sea por intervención directa de la Inquisición o por autocensura del propio autor—, obliga a considerar con especial atención los momentos clave de su historia textual y otorgar importancia a la vez, por unas razones u otras, a distintos testimonios. De hecho, uno de los problemas más característicos de la transmisión quevediana es, precisamente, la pluralidad de versiones y reimpressiones que han coexistido a lo largo del tiempo, resultado de un gran éxito entre los lectores (Rey, 2000: 312). Los *Sueños* ejemplifican de forma especialmente clara esta problemática, pues su trayectoria compleja ha generado distintas lecturas y decisiones editoriales que continúan suscitando debate en la comunidad académica.

CONTEXTO Y FASES DE LA TRANSMISIÓN

Dentro de los estudios quevedianos, existe un consenso relativamente amplio en torno a las principales fases de transmisión textual de los *Sueños*. A lo largo del tiempo, diversos investigadores han acometido su labor editorial de los *Sueños* considerando, para su transmisión, una división tripartita que permite abordar con mayor claridad la evolución editorial, exclusivamente en su fase de transmisión impresa, de la obra, profundamente influida por los mecanismos de censura de la época. Por ahora seguiremos su planteamiento, pero, como veremos más adelante, cabe cuestionar si es el más correcto.

La primera fase de esta transmisión corresponde a la aparición de la edición príncipe, publicada en Barcelona en 1627 bajo el título *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*. Este impreso constituye el primer testimonio editorial conocido del conjunto.

Ese mismo año, como parte de una segunda fase, se imprimió en Zaragoza una nueva versión con el título *Desvelos soñolientos y verdades soñadas*. Aunque guarda similitudes generales con la edición príncipe, esta versión introduce algunas variaciones textuales significativas. Entre los cambios más notables se encuentran la supresión de dos de los *Sueños* —*El alguacil endemoniado* y *El mundo por de dentro*—, así como la reordenación de los textos restantes. Esta reorganización modifica la disposición original del conjunto, lo que sugiere una intención editorial distinta. Maldonado, en la

introducción de su edición de los *Sueños*, interpreta esta supresión como una posible estrategia para ganar tiempo en un contexto editorial competitivo, ya que en 1627 aparecieron nada menos que cuatro ediciones: la príncipe en Barcelona, una segunda en Valencia, y otras dos en Zaragoza, siendo la cuarta precisamente la de *Desvelos*. Si bien era habitual que una obra de éxito se imprimiera en distintos lugares, lo inusual era que dos editores compitieran por publicar casi simultáneamente y en la misma ciudad, lo que añade una dimensión comercial y de urgencia a estas decisiones editoriales (1972: 39)².

Finalmente, la tercera fase se sitúa en 1632, cuando aparece en Madrid una versión bajo el nuevo título de *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio*. Esta edición fue profundamente afectada por una intervención censoria particularmente rigurosa y, en muchos aspectos, negligente. El resultado es un texto considerablemente empobrecido, donde se interrumpe el tono burlesco característico de la obra, lo que genera una sensación de incoherencia y mutilación textual. Esta versión, lejos de preservar la intención satírica original, parece responder más bien a una voluntad de expurgación moralizante, reflejo de las tensiones culturales y políticas del momento.

Durante años, las ediciones de la obra de Quevedo se desenvolvieron dentro de un terreno marcado por la tensión entre dos versiones principales. Una fuente fue la edición censurada incluida en *Juguetes*, que, al ser considerada durante mucho tiempo como la versión definitiva del autor, acabó imponiéndose en el panorama editorial y académico, como demuestra su adopción por Cejador y Fracua en la colección de *Clásicos Castellanos*. La otra, más esquiva hasta bien entrado el siglo XX, fue la edición príncipe, rescatada por Maldonado en 1972. La publicación de esta última no solo supuso una recuperación filológica significativa, sino que también fue leída como un regreso a la voz original de Quevedo, una especie de desenterramiento simbólico del autor frente a las sombras de la censura que coincidía con los años aperturistas y finales de la dictadura franquista y que podría parecer apuntar a los albores de la democracia. Más allá de los criterios estrictamente textuales, esta disputa editorial reflejaba, en el fondo, una confrontación entre lecturas posibles del pasado y formas de legitimar su transmisión.

Ahora bien, aunque esta división resulta útil y en buena medida acertada para comprender la evolución editorial de los *Sueños*, se circunscribe únicamente a la tradición

² Más recientemente le ha dedicado atención con aportaciones interesantes González López, Beatriz, «Hacia una edición de los *Sueños*: *Desvelos soñolientos*». *La Perinola*, 1999, p. 157-170

impresa y omite un aspecto fundamental para la edición integral de la obra: la existencia de una rica y variada transmisión manuscrita previa a la publicación. Como ha señalado Ettinghausen, «el que poseamos cuatro estados coetáneos de los *Sueños* se debe a unas circunstancias harto peculiares, las cuales creo que no se han explicado adecuadamente, aunque hace años que se publicaron los materiales que las documentan» (2010: 298). Esta afirmación subraya un punto crucial: la coexistencia de múltiples versiones de los textos de los distintos opúsculos que constituyeron la serie durante un mismo periodo no puede entenderse sin atender al contexto complejo de su producción y circulación tempranas, donde manuscritos y ediciones impresas se entrecruzan en un panorama textual mucho más fragmentario y dinámico de lo que suele reconocerse.

Conviene comenzar, entonces, por prestar atención al periodo de composición e inicial transmisión manuscrita. La redacción de los *Sueños* abarca un periodo relativamente amplio, que se extiende desde aproximadamente 1605 —año del primer manuscrito conservado de *El sueño del juicio final*— hasta 1622, fecha en la que se habría compuesto *El sueño de la muerte* (Arellano, 2001: 35). Este largo proceso de elaboración se refleja en la notable cantidad de testimonios manuscritos que han llegado hasta nosotros, los cuales evidencian una circulación temprana y sostenida de los textos en distintos círculos de lectores, muy probablemente antes de la aparición de la edición príncipe en 1627. No obstante, como advierte Azaustre, no puede descartarse tampoco que algunas de las copias manuscritas conservadas de fecha incierta sean posteriores a las primeras ediciones impresas (2023: 147), lo que complicaría aún más el panorama textual. En cualquier caso, la abundancia y diversidad de estos testimonios manuscritos pone de manifiesto el enorme éxito y la amplia difusión de la obra ya desde fechas muy tempranas.

Esta riqueza documental, aunque valiosa para el estudio filológico, también plantea serios retos a la hora de establecer una edición crítica fiable y representativa del proyecto literario quevedesco. En el caso particular del *Sueño del Juicio final* en su monumental edición en dos tomos de los *Sueños y discursos* —la cual comentaremos más adelante—, James O. Crosby asegura que en los trece manuscritos que manejó de dicho opúsculo hay unas 2.500 variantes (1993: 52). No obstante, la falta de errores separativos en los manuscritos dificulta enormemente su filiación (Azaustre, 2023: 148).

Lo que sí puede afirmarse con seguridad en la actualidad es que, al tratarse de versiones libres y menos intervenidas por los mecanismos de censura (Crosby, 1993: 28), los manuscritos conservados representan un testimonio más próximo al texto original,

primigenio y libre, auténtico, ideado por Quevedo. Por esta razón, los manuscritos deben ser tenidos en cuenta con especial atención a la hora de realizar ediciones críticas y enmiendas textuales, ya que, en muchos casos, preservan pasajes y formulaciones más fieles a la voluntad autoral que las versiones impresas.

LA CENSURA Y SU IMPACTO EN LAS EDICIONES IMPRESAS

La cuestión de la censura, como vemos, constituye un eje central en la transmisión textual de los *Sueños*, especialmente en lo que respecta a la edición de *Juguetes*. Como nos explica Valdés Gázquez (2013: 392-393) la aparición en 1631 de unos preliminares del *Índice de libros prohibidos*, que se publicaría oficialmente al año siguiente («índice de Zapata de 1632»: *Index librorum prohibitorum et expurgatorum, editus... Antonii Zapata*, Francisco de Lira, Sevilla, 1632), propició, presumiblemente, la reedición de los *Sueños* ese mismo año, con texto fuertemente expurgado como *Juguetes de la niñez*. Entre los textos potencialmente problemáticos figuraban varias obras atribuidas a Francisco de Quevedo, publicadas antes de 1631 sin su reconocimiento explícito como autor y que se añadieron con la advertencia de que permanecerían en dicha lista «hasta que por su verdadero auctor reconocidas y corregidas se vuelvan a imprimir» (Zapata, 1631: 399). No resulta descabellado suponer que, ante las presiones censoriales y la posible intervención de enemigos personales o ideológicos, Quevedo optara por reconocer la versión expurgada de la obra y otorgara su consentimiento para publicarla, con el fin de salvaguardar su reputación y evitar conflictos mayores con la autoridad inquisitorial.

El episodio, por tanto, no solo afectó a la circulación de los textos, sino también a su imagen pública. No obstante, Ettinghausen (2010:308) plantea que esta situación pudo tener lecturas distintas tanto para los enemigos del autor como para el propio Quevedo:

Esta sentencia se deja interpretar de varias maneras. Por una parte, los enemigos del autor debieron de sentirse contentos por el simple hecho de aparecer Quevedo en el Índice y por la condena de obras que llevaban su nombre que, bien se prohibían, bien se habían de corregir. Por otra, Quevedo pudo sentirse medianamente satisfecho de que se prohibiesen ediciones que él mismo había denunciado como no autorizadas, plagadas de añadiduras, omisiones y erratas .

Esta situación editorial plantea, al menos, dos problemas fundamentales. El primero, y más evidente, es el impacto directo de la censura en el contenido de la obra: numerosas intervenciones, supresiones y atenuaciones alteran de forma significativa el tono y la intención satírica del texto, desactivando en gran medida la capacidad crítica, además de, tremadamente, su calidad literaria. El segundo problema, no menos

relevante, es que esta versión censurada, al ser la única reconocida oficialmente por Quevedo (aunque fuera por coerción), fue durante siglos considerada como la expresión de su última voluntad respecto a los *Sueños*, y utilizada como base textual para las sucesivas ediciones de la obra. De este modo, se ha transmitido y reproducido un texto empobrecido, «corregido» bajo la presión de las autoridades inquisitoriales, como si se tratara de una versión definitiva, lo que ha derivado en ediciones de escasa calidad filológica y valor interpretativo. Como ha señalado Alfonso Rey, no parece haber dudas de que fue el propio Quevedo quien envió los *Sueños* de las primeras ediciones a la imprenta (2000: 328); sin embargo, al haber reconocido únicamente la autoría de *Juguetes* prevaleció durante mucho tiempo esta versión expurgada como canónica.

Este segundo problema, no obstante, será retomado más adelante en el trabajo. Por el momento, resulta más pertinente centrarse en el primero. Nos referimos a los efectos directos que la censura ejerció sobre el texto.

Como señala Ramón Valdés Gázquez en su estudio sobre la evolución del «otro mundo» en las sátiras menipeas de Quevedo, era habitual en el género la convivencia poco lógica de elementos paganos con la religión católica. En este universo híbrido, los dioses grecolatinos llegaban incluso escandalizarse más que el propio san Pedro ante las blasfemias de los romanos (2013: 243). Esta fusión de referentes no respondía tanto a una intención doctrinal como a los recursos expresivos que ofrecía la sátira menipea, caracterizada por su libertad formal y su tono irreverente. Por lo tanto, la coexistencia de lo sacro y lo profano no solo era tolerada, sino que construía un rasgo distintivo del género. Sin embargo, en los *Sueños*, Quevedo optó —con valentía o temeridad, según se valore— por eliminar de su sátira todo rastro de esos referentes paganos, lo que supone una decisión estilística y temática nada desdeñable en el contexto de la censura de la época. Como bien señala Valdés (2013: 243) en el susodicho estudio:

[El sueño del juicio final, El alguacil endemoniado y El sueño del infierno] Son opúsculos escritos entre 1605 y 1608 aproximadamente, y en todos ellos las creencias cristianas de la ortodoxia católica, ya sea el Juicio final, la posesión demoníaca y el exorcismo o el Infierno no son motivos accesorios, sino que son recursos imprescindibles para el desarrollo y narración de la sátira. El narrador presencia el juicio y la condena de los muertos que habían cometido todo tipo de pecados, o dialoga con el diablo que posee el cuerpo de un alguacil, o visita el infierno y ve a los condenados y dialoga directamente con ellos. Éstos son los marcos de ficción, los marcos narrativos que le van a permitir realizar la sátira.

Resulta, por tanto, especialmente llamativo —e incluso paradójico— el intento de Mesía de Leyva, amigo de Quevedo, de reintroducir elementos paganos en la versión expurgada de los *Sueños*. En su afán por «paganizar» la obra para eliminar cualquier mezcla de asuntos cristianos con burlas y hacerla aceptable para la censura inquisitorial, no solo contraviene una de las decisiones más significativas del texto original, sino que genera una doble pérdida. Por un lado, se diluye la innovación que supuso, en el marco de la sátira menipea, la exclusión deliberada de los referentes mitológicos en favor de un imaginario cristiano basado en el juicio y la condena, más coherente con el propósito moralizante de la obra. Por otro, se ve comprometida la cohesión narrativa con plena conciencia estética. La intervención de Mesía de Leyva, lejos de preservar el espíritu del texto, introduce una tensión que afecta tanto a su lógica interna como a su eficacia satírica.

Crosby, en su ambiciosa edición de los *Sueños*, señala que la intención del censor de deschristianizar la obra se llevó a cabo mediante la introducción de variantes paliativas y la sustitución, como ya hemos comentado, de símbolos e imágenes cristianas por referentes del paganismo romano. Ahora bien, advierte que esta segunda estrategia resulta especialmente problemática dado que el imaginario cristiano constituye el eje estructural del texto y resulta, por lo tanto, difícilmente sustituible sin comprometer su coherencia interna. De hecho, no duda en calificar el resultado con inusitada severidad como una «mamarrachada llena de contrasentidos y disparates» (Crosby, 1993: 30).

Resulta evidente que eliminar las referencias religiosas en un texto que lleva por título *El sueño del Juicio final* plantea un problema estructural de enorme calado. Porque, de nuevo, la religión no es un simple trasfondo, sino el eje conceptual sobre el que se articula toda la sátira. Sin embargo, tras el proceso de censura, el sueño se convierte en el *de las calaveras*: Dios desaparece y su lugar es ocupado por Júpiter, quien asume el papel de juez de las almas. De manera análoga, Satanás es sustituido por Plutón y los demonios —figuras clave en la imaginería cristiana del juicio y el castigo— se transforman en meros verdugos despojados de su dimensión teológica y reducidos a agentes impersonales del tormento. El infierno, por su parte, se diluye en un «otro mundo» o «más allá» ambiguo, despojado de sus connotaciones teológicas, pero todavía reconocible. Pero, no es tan fácil llevar a cabo esta labor porque «¿cómo se puede paganizar la alusión a los diez mandamientos o a la persecución de los cristianos por los emperadores [...]?» (Valdés, 2013: 253).

Algunas de las situaciones generadas por esta manipulación textual rozan lo absurdo. Uno de los ejemplos más significativos, que Valdés utiliza también en su estudio, puede observarse ya en la primera página de la obra, donde se hace especialmente evidente el artificio de la intervención censoria:

Dígolo a propósito que tengo por caído del cielo uno que yo tuve en estas noches pasadas, habiendo cerrado los ojos con el libro del [Beato Hipólito De la fin del mundo y segunda venida de Cristo], lo cual fue causa de soñar que veía [el Juicio Final]. Y aunque en casa de un poeta es cosa dificultosa creer que haya juicio, aunque por sueños, le hubo en mí [...].³

En este pasaje, los fragmentos entre corchetes parecen, a primera vista, fácilmente sustituibles. La alusión al Beato Hipólito y al *Libro de la fin del mundo* es remplazada por una mención al libro de Dante, y el Juicio final se convierte en un «tropel de visiones». Aparentemente, estos cambios podrían parecer coherentes e incluso adecuados teniendo en cuenta la meta del editor de despojar a la obra de varios de sus elementos cristianos. Sin embargo, esta impresión se desvanece en cuanto se continúa la lectura. En primer lugar, el efecto humorístico también se pierde por completo: el juego de palabras que articula la dilogía del término «juicio» desaparece en la versión expurgada. Además, ¿por qué habría concretamente un juicio en los sueños del poeta si lo que ha experimentado es un tropel de visiones? El resultado es un texto que transmite una sensación de vacío o de incoherencia difícil de explicar para el lector, salvo que se conozca los cambios introducidos por la censura.

Ahora bien, más allá del hecho de que Quevedo reconociera oficialmente esta versión, conviene detenerse en cómo lo hizo. Lejos de presentar un gesto de sumisión genuina, su consentimiento se articula mediante una retórica ambigua y cuidadosamente medida —en ocasiones poco sutil—, en la que lo dicho parece servir, sobre todo, para aflorar lo no dicho. Quevedo cumple con el requisito exigido en el *Índice* de refrendar una versión expurgada de su obra, sí, pero lo hace con una actitud que transmite algo más que simple conformidad. En sus palabras se percibe una suerte de resignación burlona, la de quien, sabedor de haber dicho ya lo que quería decir, se permite aceptar lo inevitable con una sonrisa ladeada. Así, lo que en apariencia es un gesto de obediencia se revela

³ Todas las citas de los *Sueños* (incluidos los textos preliminares) se han tomado de la edición de Ignacio Arellano (*Sueños y discursos*, Madrid, Cátedra, 1991), citada en la bibliografía.

como una forma de resistencia elegante, cargada de ironía y, quizá, de una silenciosa sensación de victoria.

La dedicatoria que antecede a la versión expurgada, y que supuestamente debería enmarcarla en un tono conciliador, comienza por contradecirse a sí misma con ironía: lleva por subtítulo «A ninguna persona de todas cuantas Dios crio en el mundo», lo cual ya sugiere un gesto de desdén o despreocupación. Quevedo afirma que los autores suelen dedicar sus obras por dos motivos: como gratitud hacia un mecenas que costea la publicación o como escudo frente a posibles murmuradores. Sin embargo, declara que ambas razones le resultan fútiles, pues ninguna de las dos garantiza, en última instancia, ni seguridad ni libertad.

El texto culmina con un gesto de aparente resignación que, en realidad, puede encerrar una provocación: «hagan todos lo que quisieren de mi libro, pues yo he dicho lo que he querido de todos». Esta afirmación, además de transmitir resignación, puede leerse como una declaración de independencia crítica y una forma de cerrar el círculo de la sátira. La firma con un escueto y rotundo «Yo» —en lugar de la habitual fórmula reverencial o formal— subraya esa actitud lúdica, irreverente y algo altiva. Quevedo no solo se burla de las convenciones literarias y censurias, sino que se permite, posiblemente, incluso en un contexto de vigilancia inquisitorial, lanzar un último guiño de insolencia.

Esta actitud ambigua, entre la resignación irónica y el desafío encubierto, ha sido leída por algunos críticos como una manifestación de conflicto personal de Quevedo ante la censura. Crosby, por ejemplo, sostiene que esta aparente indiferencia es en realidad una máscara pues esas palabras «las dijo [...] precisamente porque a él sí le importaba la suerte de sus libros impresos» (2001: 122). Desde esta perspectiva, el gesto final no sería una burla gratuita, sino la expresión de una larga frustración acumulada. Como autor acostumbrado a debatirse entre el silencio impuesto y la necesidad de expresarse, Quevedo habría vivido con desasosiego la suerte editorial de los *Sueños* desde 1627, hasta que —como concluye Crosby— «lanza un grito de independencia en un mundo de represión y confiesa que “más he querido atreverme que engañarme”» (2001: 122). Así, la dedicatoria no solo es un escudo, sino también un espejo deformante en el que se reflejan tanto el hastío como la resistencia, y donde cada frase parece esconder una segunda intención.

EL ESTADO ACTUAL DE LA CRÍTICA TEXTUAL

SOBRE LOS *SUEÑOS* DE QUEVEDO

Como hemos comentado con mayor extensión en el apartado anterior, las dificultades en la transmisión textual —motivadas por la censura, la multiplicidad de versiones impresas y la existencia de manuscritos con variantes sustanciales— explican la complejidad a la que se enfrenta cualquier intento de edición crítica de los *Sueños*. A lo largo del tiempo, los editores han tenido que tomar decisiones que no solo afectan a la selección del texto base, sino también a cómo tratar las interpolaciones, omisiones o corrupciones heredadas de las ediciones anteriores. Esta situación ha generado una serie de aproximaciones editoriales que, aunque valiosas en sus respectivos contextos, revelan también los límites metodológicos y técnicos de cada momento.

Las ediciones posteriores a la de 1631, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, se basaron en esta edición ya censurada. Como señala Crosby en el prólogo de su edición, los impresores solían utilizar la copia más accesible o reciente. «Los resultados son unas veintiocho ediciones, cada una de las cuales sirve para introducir en su momento una serie de cambios que progresivamente van dotando de vida una serie que continuamente va alejándose más y más de la fuente original» (1993: 31). En otras palabras, a pesar de algunas excepciones que el editor estadounidense detalla, el texto fue sometido a una transmisión acumulativa de deturpaciones y poco crítica que, lejos de corregir errores o restaurar pasajes omitidos, consolidó y multiplicó las distorsiones. Así, la tradición editorial de los *Sueños* no solo perpetuó la censura inicial, sino que la intensificó mediante una cadena de copias degeneradas, cada vez más alejadas del texto que Quevedo habría concebido originalmente.

Ya en el siglo XIX, destaca la edición de Aureliano Fernández-Guerra publicada en 1852 dentro en la Biblioteca de Autores Españoles. En ella sobresale su reconocimiento de la tradición manuscrita y la popularidad del texto, así como su interpretación ideológica de la obra: según Fernández-Guerra, «los *Sueños* [son] los trabajos preparatorios del republicano para allanar el camino á sus proyectos de reforma» (1852: 25). El editor también ofrece un listado detallado y preciso de testimonios que

demuestra un considerable esfuerzo documental. No obstante, el resultado final no supone una mejora textual sustancial respecto a ediciones anteriores.

También conviene señalar que, ya en el siglo siguiente, Julio Cejador publicaría su propia edición de los *Sueños*, en la que adoptó como válidas muchas de las lecturas propuestas por Fernández-Guerra, sin apenas cuestionarlas ni someterlas a un nuevo cotejo crítico, lo que demuestra hasta qué punto esta edición decimonónica continuó ejerciendo una influencia duradera —aunque no siempre afortunada— sobre los trabajos posteriores.

De este modo, es fundamental examinar los principales hitos editoriales que han marcado la crítica textual de la obra. Cada uno de ellos ha ofrecido aportaciones significativas, pero también ha tomado decisiones discutibles o ha evidenciado limitaciones, ya sea por el enfoque adoptado o por el formato del tratamiento filológico de los *Sueños*, sino también los dilemas que siguen vigentes para cualquier editor contemporáneo.

HITOS, SU RELEVANCIA Y SUS PROBLEMAS

A lo largo del siglo XX y comienzos del XXI, varios hitos editoriales han marcado el desarrollo de la crítica textual sobre los *Sueños* de Quevedo, cada uno con avances significativos, pero también decisiones discutibles o limitaciones tanto metodológicas como de formato. Estos hitos, que han contribuido a perfilar el estado actual de la cuestión, permiten comprender tanto la evolución del enfoque filológico aplicado a la obra como los principales dilemas a los que se enfrentan los editores modernos:

- [1º] La edición de Felipe C.R. Maldonado, de Clásicos Castalia, en 1972. La primera edición que puede considerarse crítica (o al menos portadora de un texto crítico, carece de aparato completo de variantes y *stemma*), donde por fin se descarta como texto base la versión de *Juguetes*, al haber sido confeccionada bajo el yugo de la Inquisición y de los enemigos de Quevedo.
- [2º] La edición de Ignacio Arellano, de Cátedra, en 1991. En esta edición se presentan por separado y sucesivamente tanto la edición príncipe de Barcelona de 1627 (pp. 73-405) como, en segundo lugar, la de *Juguetes* de

Madrid, 1631 (censurada, pp. 407-549) y se incluye además un registro completo de las variantes presentes en *Desvelos* (pp. 551-610).

- [3º] La monumental edición de James O. Crosby en dos tomos de gran formato, de Castalia, en 1993. Se trata de la primera —y única vez— que se han editado los *Sueños* sobre la base de los manuscritos, de hecho, única edición crítica que tiene presente toda la tradición textual (manuscritos e impresos). Se trata de dos volúmenes de 17,5 x 25 cm. que suman un total de 1790 páginas.
- [4º] Por último, Ignacio Arellano volvió a editar los *Sueños* para Castalia en 2003 como parte del proyecto de edición de las *Obras completas en prosa* de Quevedo dirigido por Alfonso Rey. En esta edición vuelve a basarse exclusivamente en los testimonios impresos y descarta la posibilidad de introducir enmiendas a partir de los manuscritos.

Tras esta enumeración, conviene detenerse en los aspectos introductorios que acompañan a la edición. En su introducción, Maldonado repasa algunos datos biográficos de Quevedo, ofrece un análisis individual de cada uno de los *Sueños* y, lo que resulta particularmente significativo, evita referirse a ellos con los títulos que desde el siglo XVII habían adoptado en la versión censurada. Además, incluye un breve recorrido por la historia editorial de la obra, en la que reconoce el valor de los manuscritos —y menciona, de hecho, que Crosby los está estudiando en profundidad—, y se detiene en la valoración de la edición de *Juguetes*, a la que desacredita abiertamente, calificándola de «versión castigada» (1972: 42). En consecuencia, toma como texto base la versión impresa de 1627, en un intento pionero por recuperar la formulación original de los *Sueños*, más próxima a la voluntad del autor y libre de las alteraciones impuestas por la censura.

A esta edición, no obstante, se le pueden señalar dos limitaciones relevantes que afectan a su alcance textual y crítico. La primera es que Maldonado opta por ofrecer únicamente el texto de la edición de 1627, sin acompañarlo de la versión expurgada ni dar cuenta siquiera a través de un aparato crítico de variantes. Eso, a pesar de ser un avance importante en los estudios quevedianos, impide al lector acceder de forma directa al contraste entre ambas versiones, y, por tanto, a una comprensión razonada y profunda del impacto que la censura ejerció sobre la obra. Sin ese estudio comparativo —que el propio editor reconoce como necesario, pero pospone para una futura ocasión («no cabe hacer aquí un estudio comparativo de las dos versiones y lo dejamos para ocasión más

oportuna», 1972: 41)— se pierde una dimensión clave para el análisis literario e histórico de los *Sueños*, especialmente en lo que respecta a las estrategias de reescrituras y autocensura.

La segunda limitación es que, si bien Maldonado menciona la existencia de manuscritos y reconoce su relevancia para el estudio textual, no los emplea como fuente para verificar variantes ni para proponer posibles enmiendas. Los califica como una «rama independiente» y asegura que «requiere de un estudio especial y ajeno a sus fines» (1972: 42). Esto resulta especialmente llamativo, ya que los manuscritos podrían contener lecturas más próximas a la voluntad del autor y ofrecer pistas sobre la evolución del texto antes de pasar por el filtro del propio Quevedo. La omisión no responde a una imposibilidad material —pues el acceso a algunos de estos manuscritos ya era posible— sino a una decisión editorial que priorizó la edición impresa de 1627. En definitiva, son aspectos que, de haberse abordado con mayor desarrollo, podrían haber contribuido a una edición aún más rica, crítica y representativa de la complejidad textual que caracteriza a los *Sueños*. Con todo, no puede dejar de reconocerse el carácter pionero de esta propuesta: tras siglos de perpetuar la versión censurada, Maldonado rompe con esta línea editorial, desacredita la edición de *Juguetes* y devuelve a primer plano la edición príncipe de 1627, en un gesto plenamente justificado desde una perspectiva filológica. Como ya se ha dicho, en el momento histórico en que se hizo esta edición, estos aspectos de liberación del yugo de la represión le confería ya mucho mérito científico e incluso valor político a la recuperación de la edición príncipe libre de censura.

La edición de Arellano, que retoma la tarea donde la había dejado Maldonado, destaca por ofrecer al lector no una versión parcial, sino los *Sueños* completos tanto según la edición de 1627 como según la edición de *Juguetes*, además de un registro de variantes tomadas de *Desvelos*, como ya hemos mencionado. Se trata de otro gran avance pues, como argumenta el propio editor, «*Juguetes* ha sido durante mucho tiempo la principal versión que han reproducido las ediciones posteriores a 1631, hasta 1972, y tiene sin duda un gran interés para el estudio detallado de los problemas de reescritura provocados por una circunstancia como la censura» (1991: 54). Esta decisión editorial, permite al lector comparar directamente las dos versiones, comprender mejor el alcance de las intervenciones censoriales y valorar en su justa medida las reescrituras que estas provocan. La inclusión de ambos textos editados enriquece notablemente la edición y contribuye a una lectura crítica más completa y matizada de la obra.

No obstante, esta propuesta editorial presenta ciertos problemas. El primero se encuentra en su metodología: se vuelven a ignorar los manuscritos. En algunos casos, enmienda la edición príncipe basándose en *Juguetes*. Ahora bien, aunque *Juguetes*, al tratarse de una versión expurgada y, por lo tanto, alejada de la intención original del autor, debe considerarse una lectura *deterior*, es posible que algunas de sus variantes provengan directamente de Quevedo. Si se logra argumentar de forma sólida la intervención del autor en dichas modificaciones, entonces podría justificarse su uso para introducir enmiendas. No se niega, por tanto, que algunas de estas enmiendas sean necesarias o incluso acertadas, sino que resulta problemático que se tomen variantes de una edición censurada, desacreditada por el propio Arellano (1991:50-55), cuando estas mismas lecturas pueden encontrarse también en los manuscritos. Estos últimos, por representar una versión más libre y presumiblemente cercana a la voluntad de Quevedo, deberían tener prioridad a la hora de enmendar el texto de 1627.

Por otra parte, encontramos ciertas limitaciones relacionadas con el formato impreso, que el propio editor reconoce y comenta en el prólogo. En una edición en papel, no dispone del espacio necesario para exponer con detalle todas las explicaciones y notas que desearía incluir. Él mismo lo reconoce en la nota textual, donde afirma que

en cuanto a la anotación filológica, es difícil precisar, el número y la extensión de las notas siempre, pero especialmente en una obra como los Sueños [...]. Lo que me he propuesto ha sido anotar todo aquello que, a mi juicio, resultaría ininteligible o de comprensión incompleta para un lector medio, justificando las interpretaciones con testimonios de repertorios léxicos y obras literarias, utilizando la práctica de los pasajes paralelos, de Quevedo y otros escritores en la medida en que me ha parecido útil. No anoto, generalmente, variedades fonéticas o morfólogas de vocablos que me parecen inteligibles [...]. Por mor de la brevedad he reducido las notas en los preliminares y partes de otras plumas que la quevediana. En *Juguetes*, naturalmente, solo añado las notas correspondientes a pasajes distintos de P[ríncipe], mientras que dejo sin anotar todos los comunes, que ya se habían comentado en la primera versión.

(Arellano, 1991: 55)

Hemos de admitir, no obstante, que, a pesar de haber prometido moderación en cuanto al número y extensión de las anotaciones, estas siguen siendo considerablemente extensas. En la mayoría de las páginas del *Sueño del Juicio*, las notas pueden llegar a ocupar hasta tres cuartas partes del folio. Y si bien su contenido es pertinente, interesante y de gran utilidad para el lector, tal densidad anotativa puede entorpecer la lectura fluida y suponer una barrera para un público más amplio.

En 1993, aparece la edición de Crosby basada en los manuscritos, los cuales, según afirma, lleva estudiando desde 1954 (1993: 1). En ella, presenta un análisis minucioso y detallado de cada uno de los testimonios manuscritos, valorando su utilidad e intentando establecer una filiación individual para cada *Sueño*. Esta edición supone un doble avance muy significativo: en primer lugar, porque, por fin, se ofrece una edición crítica de los manuscritos, más allá de su mera mención en prólogos y notas introductorias. Crosby otorga a la tradición manuscrita de los *Sueños* una posición central y legítima dentro del estudio textual de la obra. En segundo lugar, opta por tomar un texto base distinto para cada sueño, eligiendo en cada caso el testimonio manuscrito que considera más adecuado. Esta decisión no resulta arbitraria, ya que, como se ha señalado posteriormente, «cada uno de los *Sueños* tiene su propia historia y puede requerir soluciones distintas» (Valdés-Gázquez, 2013: 415).

Sin embargo, esta edición también presenta algunas limitaciones. En primer lugar, aunque las ediciones impresas sí están consideradas en el aparato crítico, la atención se centra casi exclusivamente en la tradición manuscrita, relegando así el análisis de las ediciones impresas a un segundo plano. En segundo lugar, ciertas decisiones ecdóticas resultan cuanto menos discutibles y podrían requerir mayor justificación. Pero el problema principal radica en la forma en que se presentan las variantes textuales: el texto editado no incluye ninguna marca que remita a las variantes, presumiblemente con la intención de ofrecer una lectura limpia. Estas se encuentran reunidas al final de la edición, en un aparato poco accesible que obliga al lector a consultar constantemente las últimas páginas para comprobar cualquier diferencia. Esta estrategia puede resultar incómoda en cualquier obra, pero se vuelve especialmente engorrosa en esta edición por tratarse de dos tomos extensos y de gran volumen.

En la nueva edición de Arellano de 2003, publicada en el marco del ambicioso proyecto de las Obras Completas en prosa de Quevedo, dirigido por Alfonso Rey, el editor vuelve a decantarse por los impresos como base textual principal para la fijación del texto. Sin embargo, a diferencia de su postura en su anterior trabajo, en esta ocasión se muestra considerablemente más receptivo a la posibilidad de incorporar enmiendas respaldadas por los manuscritos, especialmente en aquellos casos que estos ofrecen una lectura más coherente o menos alterada. Esta apertura supone un reconocimiento explícito del valor filológico de los testimonios manuscritos como apoyo crítico en la labor editorial de los *Sueños*.

Al final, como puede verse, la cuestión de legibilidad constituye un problema común tanto en la edición de Arellano como en la de Crosby. En el caso del primero, el registro de variantes de *Desvelos* resulta sin duda interesante y útil desde el punto de vista crítico, pero su lectura presenta una dificultad considerable: seguirlo requiere una concentración y capacidad memorística extraordinaria.

Una posible solución a esta tensión entre la exhaustividad crítica y claridad podría pasar por editar todas las versiones, ofreciendo así una visión completa de la tradición textual. Sin embargo, esto generaría un nuevo problema, como muy acertadamente advierte Valdés Gázquez: «No se le puede pedir al lector que lea completo *el Sueño del juicio final* transmitido por los manuscritos, luego tal como aparece en *Sueños y discursos*, en *Desvelos* y por fin *el Sueño de las calaveras* y que retenga en su memoria las variantes» (2013: 411). Incluso el lector más aplicado terminaría por perderse entre las repeticiones, con la vaga sensación de estar atrapado en una pesadilla filológica más que en un sueño literario.

En definitiva, el recorrido por las principales ediciones de los *Sueños* revela no solo la riqueza y complejidad de su transmisión textual, sino también la evolución de los criterios filológicos aplicados a lo largo del tiempo. Desde la reproducción acrítica de versiones censuradas hasta los primeros intentos por restaurar la voz original de Quevedo, pasando por el reconocimiento del valor de los manuscritos y la inclusión de múltiples testimonios impresos, cada hito editorial ha aportado elementos valiosos, pero también ha dejado al descubierto carencias y decisiones debatibles. Esta trayectoria pone de relieve la necesidad de una edición crítica que, con herramientas actuales y una perspectiva integradora, sea capaz de confrontar todos los testimonios disponibles — impresos y manuscritos — y ofrecer al lector una versión del texto que atiende tanto a la fidelidad filológica como a la inteligencia literaria. Pero ¿y si, como propone Valdés (2013: 416-419), erramos al ceñirnos a un formato incapaz de contener toda la riqueza textual? ¿Y si la clave no estuviera en decidir, sino en transformar la forma misma de editar?

LA EDICIÓN DIGITAL: UNA POSIBLE SOLUCIÓN

Como se ha comentado anteriormente, y tal como han señalado diversos estudiosos —entre ellos Iglesias Feijoo (2012: 23-24) o Valdés Gázquez (2013: 416-417), entre otros—, la crítica textual en el ámbito de la filología hispánica, especialmente en relación con las obras clásicas del Siglo de Oro, ha experimentado en las últimas décadas un notable desarrollo, dando, en palabras de Valdés, «pasos de gigantes». Sin embargo, quizás ha llegado el momento de plantear un nuevo tipo de avance: no uno que siga exactamente el mismo rumbo, sino que, sin perder el ritmo, explore otra dirección. Es aquí donde las ediciones digitales se presentan no como una alternativa excluyente, sino como una posible solución complementaria a los desafíos aún no resueltos por los métodos tradicionales.

Conviene subrayar que esta propuesta no parte de una ocurrencia personal ni pretende descubrir nada nuevo. De hecho, es una posibilidad ya sugerida por Valdés Gázquez al final de su estudio «*Los Sueños* de Quevedo: variantes, versiones y estrategias de edición», donde plantea que la edición digital podría ofrecer una vía más adecuada para abordar la complejidad textual de los *Sueños* (2013: 417-419). No se trataría, por tanto, de romper con la tradición crítica, sino de complementarla desde un nuevo paradigma que permita dar cabida a la pluralidad textual y a los condicionantes históricos, sin forzar una simplificación excesiva. Esta línea de trabajo, aún incipiente en la filología hispánica del Siglo de Oro, abre la puerta a una reflexión más amplia sobre las posibilidades que ofrece la edición digital.

Antes de comenzar, conviene aclarar un aspecto fundamental para abordar esta cuestión con precisión: no es lo mismo una edición digital que una edición digitalizada. Aunque a menudo se utilizan como sinónimos, conviene diferenciar entre edición digital y edición digitalizada. La primera se concibe, diseña y desarrolla directamente en formato digital, aprovechando las herramientas y lenguajes propios de este entorno desde la fase inicial. La segunda, en cambio, consiste en la mera conversión de un soporte físico (como un libro impreso) a un formato digital mediante escaneo u OCR. Como advierte Sahle

(2015: 5-6), esta distinción no implica una jerarquía, pero sí señala enfoques y objetivos radicalmente distintos.

En las dos últimas décadas, varios países europeos han impulsado importantes avances en la digitalización del patrimonio cultural. En el caso de España, la Biblioteca Nacional creó en 2008 la Biblioteca Digital Hispánica, como parte de su contribución a la futura Biblioteca Digital Europea, que se inauguraría el año siguiente. Esta plataforma ofrece acceso libre y gratuito a miles de documentos, entre ellos libros impresos, manuscritos, mapas, fotografías y prensa histórica. Se trata de una iniciativa valiosa que aprovecha la accesibilidad que proporciona internet para facilitar el acceso a la cultura y el conocimiento a un público mucho más amplio. En el caso de los manuscritos, por ejemplo, esta digitalización permite apreciar detalles significativos como la caligrafía del autor, la presencia de tachaduras, enmiendas, correcciones o incluso las grafías originales. Ahora bien, conviene señalar que, a pesar de sus beneficios en términos de accesibilidad, estos documentos digitalizados siguen arrastrando las mismas limitaciones que presentan sus versiones impresas, especialmente en lo que respecta al tratamiento crítico del texto.

¿Qué aporta, entonces, una edición digital? Ante todo, la posibilidad de reducir el número de decisiones editoriales definitivas, ya que múltiples ediciones pueden coexistir dentro de un mismo entorno textual. Como señala Allés Torrent, «una de las características básicas de la edición digital y concretamente del modelo que se ha definido como paradigmático es la separación del contenido y su presentación final» (2020: 83). Esta disociación entre contenido y forma permite que, en un solo texto, se integren tanto una edición crítica como una edición de carácter histórico, ofreciendo al lector (o, más bien al usuario, término habitual en el ámbito digital) la libertad de elegir en cada momento qué versión desea consultar.

En este sentido, algunos autores se han preguntado si la edición digital representa únicamente una adaptación de los métodos tradicionales al nuevo medio, o si estamos, en realidad, ante una disciplina completamente nueva, capaz de plantear objetivos, metodologías e incluso preguntas que antes ni eran posibles en el ámbito de la edición textual. Como se preguntan Driscoll y Pierazzo, ¿son las ediciones digitales acaso «old wine in new bottles» (2015: 3)?

La propuesta de la edición crítica digital consiste en incorporar el texto con todas sus variantes, tratándolo como una base de datos textual. Gracias a los métodos de

codificación que se explicarán más adelante, esta estructura permite facilitar la localización de variantes y posibilita, en el caso concreto de los *Sueños*, la visualización simultánea de dos versiones del texto —por ejemplo, la edición príncipe y la edición de *Juguetes*— en formato de edición sinóptica, con las variantes destacadas con colores. Así mismo, es factible integrar enlaces que redirijan a ediciones otras ediciones digitales correspondientes al seleccionar referencias bibliográficas dentro del texto. Incluso se podría permitir al usuario elegir qué anotaciones desea consultar; o si desea prescindir de ellas por completo.

Este enfoque otorga al lector o investigador una libertad total para extraer datos e información de manera sencilla e intuitiva, siempre que el entorno esté debidamente programado. Además, al tratarse de un sistema de código abierto, se abre también la posibilidad de que terceros amplíen el proyecto incorporando nuevas ediciones o aportes complementarios. En esta línea, Valdés argumentaba que el entorno digital no solo permite al editor aprovechar los recursos informáticos para la anotación, el análisis textual o los estudios cuantitativos, sino también fomentar la edición colaborativa en línea, facilitando la continuidad del trabajo y acceso compartido a fuentes, catálogos o bibliotecas virtuales. La edición resultante, por su parte, puede adaptarse a distintos perfiles de usuarios y ofrecer múltiples niveles de intervención filológica —como ediciones críticas o históricas, con aparatos críticos completos o simplificados, anotaciones técnicas o divulgativas— sin necesidad de fijar una única versión estática como si se fuese a mandar a la imprenta (2013: 418-419).

Ahora bien, más allá de aspectos técnicos, que si bien resultan fundamentales pueden considerarse ya bastante evidentes, es necesario dirigir la atención hacia una cuestión más profunda. Existen ejemplos consolidados, como la Biblioteca Digital Prolope, que permiten al usuario consultar variantes textuales y personalizar su visualización. Lo verdaderamente relevante es reflexionar sobre las implicaciones ecdóticas que subyacen a las ediciones digitales.

La reflexión en torno a cómo la edición digital transforma los fundamentos del *ars edendi* ha sido abordada en profundidad por Allés Torrent, quien plantea que este nuevo entorno supone un cambio de paradigma que afecta no solo al resultado final, sino también al propio proceso metodológico de la crítica textual. En su análisis, la crítica ya no reside únicamente en la fijación de un texto único, sino en el conjunto de decisiones hermenéuticas que guían la captura, estructuración y representación digital de los datos

textuales (2020: 65-75). En una línea similar, aunque formulada de forma mucho más concisa, Valdés Gázquez subraya cómo la edición digital permite librarse de muchas de las servidumbres tradicionales del método ecdótico: la elección de un solo texto base ya no es obligatorio. Se convierte en una opción, que siga presente para aquellos que decidan tomarla, pero, ya no es una obligación práctica; es una opción tan válida como no hacerlo (2013: 417).

Así, una edición digital no se limita a ofrecer una versión visible del texto, sino que se configura como un sistema estructurado y modular que puede adaptarse a múltiples fines: investigación filológica, consulta pedagógica, análisis lingüístico o incluso visualización narrativa. Esta flexibilidad metodológica y funcional es una de las principales virtudes del entorno digital frente a los formatos impresos tradicionales.

HERRAMIENTAS DIGITALES Y METODOLOGÍAS: LA EDICIÓN XML-TEI

Con el fin de adoptar estas nuevas estrategias para la gestión de corpus textuales, que incluyen no solo su preservación, sino también su estructuración y análisis mediante tecnologías específicas, nace la práctica del marcado textual. Su objetivo es dotar a los textos de una estructura legible tanto para humanos como para máquinas. Y, como se ha comentado ya, lejos de limitarse a una lectura lineal, este enfoque permite aplicar herramientas como análisis de concordancias, estudios estilométricos, segmentación lingüística o visualización de datos, y facilita su publicación en línea mediante sistemas de búsqueda avanzados y accesibles (Allés, 2019).

En este contexto de transformación metodológica donde, a finales de los años ochenta, surge la *Text Encoding Initiative* (TEI), considerada la primera iniciativa científica destinada específicamente a la codificación informática de textos humanísticos. Su objetivo era —y continúa siendo— establecer un conjunto de directrices normalizadas que permitan representar de forma coherente y estructurada la complejidad textual, facilitando tanto su análisis automatizado como su preservación a largo plazo. Desde entonces, la TEI se ha consolidado como un estándar de referencia en el ámbito de las Humanidades Digitales, y su aplicación se extiende hoy en día a un amplio abanico de proyectos filológicos, históricos, lingüísticos y literarios, debido a su capacidad para integrar información textual, contextual y crítica en un entorno digital estructurado y reutilizable.

Una vez adoptado como estándar de codificación como la TEI, el siguiente paso en el proceso de marcado textual consiste en definir un modelo de datos adecuado a los objetivos de la edición o el análisis propuesto. Este modelo establece categorías y estructuras que permitirán representar digitalmente los distintos niveles del texto. En este caso, se utiliza el lenguaje de programación XML, el lenguaje de marcado extensible que se caracteriza por su estructura arbórea (Allés Torrent, 2015: 19). A partir de ahí, se procede a la fase de anotación semántica, en la que cada unidad textual se etiqueta en función de su significado o función. Como explica Allés Torrent (2020: 77),

Con un modelo de datos claros y plasmado en un esquema, se procede entonces a la anotación semántica, que consiste en etiquetar la información a partir de su contenido. De hecho, la mayor parte de los lenguajes de metadatos tiene esa función, es decir, llamar a las cosas por su nombre.

Esta operación no solo organiza el contenido de forma sistemática, sino que también permite su posterior explotación mediante herramientas digitales de análisis, visualización o recuperación de información.

Una vez que un texto ha sido codificado siguiendo los principios de la TEI y se ha enriquecido mediante anotación semántica, contamos con un archivo XML que almacena toda la información textual y estructural de forma precisa. Este archivo constituye lo que podríamos considerar la forma profunda del texto: su estructura lógica, interna y procesable, en la que se incluyen los distintos niveles de contenido, variantes, apartados críticos, referencias y metadatos (Allés Torrent, 2015: 18-19). Sin embargo, esta forma no está pensada para ser leída directamente por el lector final, sino como una base de datos estructurada desde la cual generar múltiples formas de visualización. Es decir, tenemos ya el formato, pero aún debemos decidir cómo mostrar esa información según las necesidades del proyecto o del público destinatario.

Para ello, se recurre a lenguajes de transformación como XSLT (*Extensible Stylesheet Language Transformations*), que permiten convertir el contenido del archivo XML en distintos formatos de salida, como páginas web en HTML, documentos PDF o documentos .TXT (Allés Torrent: 2015: 19-20). Esta fase de visualización es esencial, ya que permite decidir qué información se muestra, cómo se organiza y qué niveles de lectura se activan para el usuario. Como explica Allés Torrent, este proceso técnico, desde el marcado hasta la presentación final, forma parte integral de la edición digital, y lo desarrolla con mayor detalle en su artículo «Edición digital y algunas tecnologías aliadas»

(2015: 18-21) donde analiza las herramientas y lenguajes que intervienen en la transformación de los datos codificados en experiencias de lectura accesibles y funcionales.

La presentación de una edición digital no es únicamente una cuestión técnica, sino un aspecto esencial del diseño editorial en el entorno digital. Tal como señala Matthew G. Kirschenbaum (2004), la interfaz no es solo el espacio de interacción funcional entre el texto y el usuario, sino también el lugar donde se manifiestan con mayor claridad las decisiones ideológicas y representacionales del proyecto. Aunque suele desarrollarse en las fases finales, bajo restricciones de tiempo y presupuesto, la interfaz constituye la experiencia principal —y en muchos casos única— que el lector/usuario tiene del proyecto. Por ello, más allá de la funcionalidad, la interfaz debe ser objeto de reflexión crítica, ya que condensa tanto las ambiciones hermenéuticas como los límites técnicos del entorno digital.

Estas consideraciones han guiado la elaboración de la edición experimental que acompaña este trabajo, concebida como una propuesta práctica y reflexiva que busca materializar muchas de las ideas aquí discutidas. A través de un archivo XML-TEI estructurado y transformable, se propone un modelo flexible de edición crítica que pone el foco en la legibilidad, la modularidad y la posibilidad de navegación personalizada, sin sacrificar el rigor filológico. Esta propuesta se detalla a continuación.

UN EXPERIMENTO Y PROTOTIPO DE EDICIÓN CRÍTICA DIGITAL DE LOS SUEÑOS: EL *SUEÑO DEL JUICIO FINAL*

Como anexo a este trabajo, se incluye un archivo XML-TEI que representa una edición crítica digital en estado filológico de humilde tentativa o prueba, propuesta, a modo de apunte, y en estado tecnológico de humilde prototipo de los *Sueños* de Quevedo. Este archivo ha sido construido según la sintaxis y semántica del estándar TEI (*Text Encoding Initiative*), con una estructura diseñada para codificar variantes textuales, paratextos, referencias bibliográficas y elementos críticos, permitiendo su transformación mediante hojas de estilo XSLT en diferentes formatos de salida, como HTML.

Esta edición no pretende ser definitiva, sino un modelo de trabajo que ejemplifica el potencial de la edición digital como vía complementaria a la crítica textual tradicional. Entre sus funcionalidades, incluye la visualización sinóptica tanto de la versión del texto

del *Sueño del Juicio final* en la edición príncipe y en *Juguetes (Sueño de las calaveras)* con variantes destacadas, y un sistema de anotaciones mediante *tooltips*, en lugar de enlaces que redirigen al lector a otras secciones del documento. Es decir, las notas pueden consultarse al posar el cursor sobre el símbolo correspondiente, sin interrumpir la lectura ni provocar desplazamientos en la página. Además, estas anotaciones están organizadas por tipología: referencias bibliográficas, comentarios críticos (en los que se explican variantes cuando es necesario), notas explicativas y traducciones.

El objetivo principal de este prototipo ha sido explorar, desde una perspectiva filológica y digital, las posibilidades del entorno digital para representar la complejidad textual de los Sueños, sin sacrificar rigor crítico. La edición crítica se ha realizado tomando como base la edición electrónica inédita del *Sueño del Juicio Final* elaborada por Valdés Gázquez *et al.* (2007), un archivo en formato Word que contiene una transcripción modernizada con aparato de variantes y que ofrecía funcionalidades digitales e interactividad a través del alojamiento de las variantes con la función de comentario. Esta fuente ha servido como punto de partida para la selección y organización del texto y sus variantes, que han sido codificados en XML según los principios de la TEI.

Aunque este TFG se proponía inicialmente solo el marcado y obtención de un archivo XML-TEI con la edición, algo que se ha conseguido plena y rigurosamente (el marcado es correcto y es validado por los *parsers* más exigentes en tecnología XML-TEI, como Oxygen) según las *Guías directrices* de la Text Encoding Initiative, no pudimos sustraernos a la tentación del reto planteado para una adecuada visualización.

La codificación XML-TEI fue realizada íntegramente por mí, pero todo el desarrollo y depuración de la tecnología XSLT de transformación a HTML de carácter y competencias más puramente informáticas, fue ya realizada (con mi apoyo en lo referente al diseño de interfaz de visualización) por parte de mi pareja, Àlex Aguilera, desarrollador de aplicaciones web, a quien sin duda debo expresar mi agradecimiento.

El proyecto se encuentra aún en fase de desarrollo tanto desde un punto de vista filológico como tecnológico: una edición crítica requeriría afrontar todas las fases del método para la fijación del texto, desde la localización de ejemplares hasta la anotación de las variantes y aquí hemos partido de ediciones y cotejos ajenos; las notas también deben ser calibradas y bien pensadas; desde un punto de vista tecnológico, quedan pendientes aspectos como la creación de una interfaz más robusta, la visualización de las

propias variantes, o la incorporación de funcionalidades de búsqueda avanzada, y la mejora de la navegación general. Aun así, aparte del estudio filológico del problema textual y la solución digital que se ha propuesto en estas páginas, hemos producido un archivo XML-TEI plenamente funcional y correcto, y un prototipo tecnológico en esta primera versión que permite visualizar de forma clara el potencial de una edición crítica digital aplicada no solo al *Sueño del Juicio final*, sino a los *Sueños* e incluso al corpus quevediano

CONCLUSIONES

Este trabajo ha tenido como objetivo abordar la complejidad de la transmisión textual de los *Sueños* de Quevedo, una obra cuya historia editorial ha estado marcada por la censura, la multiplicidad de versiones, la existencia de una rica tradición manuscrita y una tradición impresa plagada de alteraciones. Como hemos visto a lo largo de los distintos capítulos, estos factores no solo dificultan la fijación de un texto «definitivo», sino que desafían las herramientas tradicionales de la crítica textual. Quevedo es, en este sentido, un autor paradigmático: su obra, profundamente marcada por la ambigüedad, el ingenio y la tensión con el poder, parece resistirse a toda forma de clausura editorial, lo que obliga al editor a posicionarse no solo como técnico sino también como intérprete.

El recorrido por las principales ediciones críticas de los *Sueños* a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI ha permitido evidenciar cómo cada una de ellas ha aportado elementos valiosos al conocimiento del texto, pero también cómo todas han estado condicionadas —en mayor o menor medida— por las limitaciones del formato impreso y por decisiones ecdóticas sujetas a debate. Desde la persistencia de la versión censurada de *Juguetes* como texto base durante siglos, hasta los esfuerzos modernos por restaurar la edición príncipe de 1627 o incorporar la tradición manuscrita en el trabajo ecdótico, el camino recorrido por los editores ha sido riguroso, pero también fragmentario. Ninguna edición ha logrado todavía ofrecer una visión verdaderamente integral de la pluralidad textual que define a los *Sueños*.

En este contexto, la edición digital se presenta no como una solución definitiva, sino como una propuesta de cambio de paradigma. Frente a un modelo basado en la selección y fijación de un único texto, el entorno digital permite representar la variabilidad textual de forma más fiel, articulando múltiples versiones, aparatos críticos dinámicos y niveles de anotación personalizables. Ya no se trata solo de editar para imprimir, sino de editar para interactuar: el editor digital se convierte en diseñador de entornos de lectura, y el lector en usuario que decide qué capas del texto desea activar, comparar o analizar.

En definitiva, este trabajo defiende que, en el caso de los *Sueños*, la edición digital no es simplemente una novedad técnica, sino una respuesta metodológica pertinente. La posibilidad de integrar múltiples testimonios, permitir comparaciones simultáneas, personalizar la visualización de variantes y anotar sin sobrecargar el texto, abre caminos más ricos tanto para el investigador como para el lector general. En este sentido, uno de los logros del presente prototipo es la presentación sinóptica de las dos principales versiones —aquellas que se han considerado más problemáticas en la crítica—, lo cual permite una comparación clara entre ambas. Aunque el sistema de variantes aún requiere ajustes, el uso del sombreado facilita esta lectura comparada, marcando un avance significativo respecto al modelo impreso. Así, a edición digital no suprime la labor filológica, sino que la expone con mayor transparencia y abre la posibilidad de compartirla, ampliarla y revisarla de forma colaborativa.

El desafío ahora es continuar este camino: integrar los testimonios manuscritos, implementar herramientas de búsqueda textual y visualización de datos, vincular esta edición a bases de datos bibliográficas y catálogos, e incluso permitir la interacción directa de la comunidad investigadora. Pero incluso en este estado inicial, el prototipo permite vislumbrar el potencial de un nuevo modo de editar, uno más acorde con la pluralidad textual del Siglo de Oro y con las exigencias interpretativas del siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLÉS TORRENT, Susanna, «Crítica textual y edición digital o ¿dónde está la crítica en las ediciones digitales?», *Studia Aurea Monográfica*, XIV (2020), pp. 68-98.
- , «Edición digital y algunas tecnologías aliadas: codificación TEI y transformaciones XSLT», *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, DCCCXXII (2015), pp. 18-21.
- , «Edición y publicación de textos con TEI», *THub. Text Technologies Hub: Recursos sobre tecnologías del texto y edición digital*. https://TTHub.io/aprende/edicion-y-publicacion-textos-tei/introduccion-a-la-text-encoding-initiative/aplicaciones_practicas_y_tipos_de_proyectos, 2019, [en línea]. Última consulta del 29 de abril de 2025.
- ARELLANO, Ignacio, ed. Francisco de Quevedo, *Los Sueños*. Versiones impresas: Sueños y discursos. Juguetes de la niñez. Desvelos soñolientos, Cátedra, Madrid, 1991.
- , «La transmisión de la obra de Quevedo», *Anthropos*, VI (2001), pp. 34-38.
- AZAUSTRE, Antonio, «El panorama textual de *Los Sueños*», en *Lienzos ficticios, fantasías oníricas. Estudios en torno a «Los sueños» de Quevedo*, (coord.) J. Espejo Surós y C. Mata Induráin, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2023, pp. 145-157.
- BLECUA, Alberto, *Manual de crítica textual*, Castalia, Madrid, 1983.
- CONTINI, Gianfranco, *Breviario di ecdotica*, Einaudi, Turín, 1990.
- CROSBY, James O., ed., Francisco de Quevedo. *Sueños y discursos*, Castalia, Madrid, 1993, 2 vol.
- , «”Más he querido atreverme que engañarme”: Quevedo frente al dilema de hablar o callarse en *Los sueños*», *La Perinola*, V (2001), pp. 109-124.
- ETTINGHAUSEN, Henry, «Enemigos e inquisidores: los *Sueños* de Quevedo ante la crítica de su tiempo», en Literatura, sociedad y política del Siglo de Oro, ed. E. Fosalba

y C. Vaíllo, Servicio de Publicaciones de la Universitat Autònoma de Barcelona (colección *Studia Aurea Monográfica*, núm. 1), Bellaterra, 2010, pp. 297-318.

FERNÁNDEZ-GUERRA, Aureliano, ed., Francisco de Quevedo, *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas*, Rasco, Sevilla, 1852.

IGLESIAS FEIJOO, Luis, «Teatro y crítica textual a propósito de “La vida es sueño”», en *Estudios de Teatro Español y Novohispano: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (septiembre 2003, Buenos Aires)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2005, pp. 23-55

KIRSCHENBAUM, Matthew G., «”So the colors cover the wires”: Interface, aesthetics and usability», en *A Companion to Digital Humanities*, ed. S. Schreibman, R. Siemens y J. Unsworth, <https://companions.digitalhumanities.org/DH/> 2004, [en línea]. Ultima consulta del 12 de junio de 2025.

MALDONADO, Felipe, ed., Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos*, Castalia, Madrid, 1991.

PIERAZZO, Elena y Matthew James DRISCOLL, «Old wine in new bottles?», en *Digital scholarly editing: Theories, models and Meyhods*, ed. E. Pierazzo y M. J. Driscoll, Routledge, Londres, 2015, pp. 1-18.

QUEVEDO, Francisco de, *Los Sueños*, ed. de J. Cejador y Frauca, La lectura (luego Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe), Madrid, 1916. [A pesar del título el texto es el de *Juguetes de la niñez*]

—, *Los sueños. Versiones impresas: Sueños y discursos. Juguetes de la niñez. Desvelos soñolientos*, ed. de I. Arellano, Cátedra, Madrid, 1991.

—, *Sueños y discursos*, ed. de F. C. R. Maldonado, Castalia, Madrid, 1972.

—, *Sueños y discursos*, ed. de J. O. Crosby Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 6), Madrid, 1993, dos volúmenes.

—, *Sueños y discursos de verdades soñadas descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, ed. de I. Arellano, en *Obras completas en prosa*, (dir.) A. Rey, Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 24), Madrid, 2003, vol. I, t. I, pp. 185-467.

—, *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas*, ed. de A. Fernández-Guerra y Orbe, E. Rasco, Sevilla, 1852.

REY, Alfonso, «Las variantes de autor en la obra de Quevedo», *La Perinola*, IX (2000), pp. 309-344.

SAHLE, Patrick, «What is a Scholarly Digital Edition?», en *Digital scholarly editing: Theories, models and Meyhods*, ed. E. Pierazzo y M. J. Driscoll, Routledge, Londres, 2015, pp. 19-40.

VALDÉS GÁZQUEZ, Ramón, «El otro mundo en las sátiras menipeas de Quevedo. Una evolución a merced de la censura», en *Las razones del censor. Control ideológico y censura de libros en la primera edad moderna*, coord. Cesc Esteve, Servicio de Publicaciones de la Universitat Autònoma de Barcelona (colección Studia Aurea Monográfica, núm. 5), Bellaterra, 2013, pp. 239-262.

—, «Los “Sueños” de Quevedo: variantes, versiones y estrategias de edición», en *La escondida senda: estudios en homenaje a Alberto Blecua*, (coord.) E. Fosalba Vela y G. Pontón Gijón, Castalia, Madrid, 2013, pp. 385-423.

— et al., *Sueño del Juicio Final*, edición electrónica inédita (formato Word). Archivo facilitado por el profesor Valdés en el marco de la realización de este trabajo, 2007.

ZAPATA, Antonio, *Nouus index librorum prohibitorum et expurgatorum*, Francisco de Lyra, Sevilla, 1632.

ANEXOS

Este aparato se resume y describe los archivos digitales que acompañan este este Trabajo de Fin de Grado, con indicaciones para su correcta visualización y uso.

INVENTARIO DE ARCHIVOS

Archivo	Descripción
juicio_final.xml	Archivo XML conforme a la normativa TEI que contiene la edición digital del texto. Es el archivo principal de la edición.
tei_juicio.rng	Esquema RELAX NG que define la estructura y las reglas del archivo XML-TEI. Se debe encontrar en la misma carpeta (y a la misma altura) que el XML para validar su correcta estructura.
tei_juicio.odd	Archivo ODD (<i>One Document Does it all</i>) que contiene la personalización y definición del esquema TEI específico para esta edición. Este archivo facilita la generación de documentación y esquemas adaptados.
juicio_final_v6.xsl	Hoja de estilo XSLT que permite transformar el archivo XML-TEI en otros formatos, como HTML o PDF, facilitando la presentación del texto.
juicio_final.html	Versión navegable en formato web de la edición, generada a partir del XML-TEI mediante la hoja de estilo XSLT. Puede abrirse con cualquier navegador moderno para una lectura más amigable.

INSTRUCCIONES PARA LA VISUALIZACIÓN

Para una correcta visualización y manejo de la edición digital, se requiere mantener todos los archivos juntos en la misma carpeta o directorio.

- El archivo juicio_final.xml está configurado para reconocer automáticamente el esquema tei_juicio.rng, lo que permite validar la estructura del documento según las reglas definidas.
- La hoja de estilo juicio_final_v6.xsl permite transformar el XML en formatos más accesibles, como el juicio_final.html, para facilitar la lectura y difusión.
- Para consultar la edición de forma sencilla, basta con abrir el archivo juicio_final.html en cualquier navegador web moderno.