

ANÁLISIS FÍSICO DE UN LIBRO DEL SIGLO XVI:  
*NINFAS Y PASTORES DE HENARES*  
COMO OBJETO MATERIAL<sup>1</sup>

VICTORIANO SANTANA SANJURJO<sup>2</sup>  
Universidad de las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Dentro de los estudios literarios sobre el siglo de Oro, el análisis de los elementos externos a la obra (portada, pliegos, etc.) se ha convertido en una tarea que, con el paso del tiempo, ha ido adquiriendo una importancia que hoy en día nadie cuestiona. Las características propias del trabajo de imprenta de la época permiten al investigador acceder a datos que, en unos casos, contribuyen a completar de manera más efectiva la información que el texto y el uso de otras fuentes nos aportan; y, en otros casos, se convierten en lo único que, al margen de la obra misma, podemos manejar con cierto grado de efectividad. Eso ocurre, por ejemplo, con la novela pastoril que nos ocupa. Publicada en 1587 por Bernardo González de Bobadilla, *Ninfas y Pastores de Henares* forma parte de ese vasto mundo de títulos de los que desconocemos prácticamente todo (a excepción de la obra misma): nada sabemos del autor ni de cómo se fraguó su iniciativa, ni cómo ésta llegó a las manos del librero Juan García, etc.

ABSTRACT

Within Golden Age literary studies, the analysis of elements which are external to the work (book cover, sheets of paper etc.) has become a task which, with the passing of time, has acquired an importance which nobody questions nowadays. The characteristics of the printing process of this period allow the researcher to access data

which, in some cases, contribute to further completing the information which the text and other sources provide us with, and in other cases they become the only resource which we can use with a certain degree of effectiveness apart from the work itself. This happens, for example, with the pastoral novel which concerns us here. Published in 1587 by Bernardo González de Bobadilla, *Ninfas y Pastores de Henares* forms part of that vast world of titles which we know almost nothing about (with the exception of the work itself): nobody knows anything about the author or how he undertook this initiative, or how his work reached the hands of the bookseller Juan García etc.

*A Inma [M.C.] M.T., porque está  
y estará siempre escrito en mi alma...*

Cada vez más, la crítica literaria especializada en el Siglo de Oro español está prestando una atención muy especial a las cuestiones relativas al libro como objeto físico, como objeto artesanal que responde a unas determinadas circunstancias para mostrarse tal cual es. Esto se debe a la cantidad de noticias relevantes que puede aportarnos su estudio para conocer y comprender el rumbo editorial de una obra de la época y las expectativas de negocio que sobre ella pudo tener el librero cuando financió la impresión: “Las formas en las que se ofrecen a la lectura, al oído o a la mirada, participan también en la construcción de su sentido. El mismo texto, fijado por medio de la escritura, no es el «mismo» si cambian los mecanismos de su inscripción o de su comunicación. De ahí la importancia que, en el campo de los estudios literarios y culturales, han recobrado las disciplinas cuyo objeto es justamente la descripción rigurosa de las formas materiales en que se presentan los textos, manuscritos e impresos: paleografía, codicologías, bibliografía” [Chatier, 243-244].

La obra que vamos a someter a nuestro particular análisis físico, una novela pastoril publicada en Alcalá de Henares, en 1587, se intitula *Ninfas y pastores de Henares*. Es posible que su autor, Bernardo González de Bobadilla, vendiese su creación literaria a Juan García, mercader de libros del momento, quien a su vez pudo negociar con Juan Gracián, el impresor, cuantos detalles técnicos atesora el libro objeto de nuestro estudio.

Nuestra obra se imprimió en octavo mayor. Aunque los 14,10 cms. que mide nuestro volumen no sean las medidas propias de lo que se

conoce como tamaño en octava (8,11 cm, más o menos), la proximidad de su magnitud la engloba dentro del extenso apartado de publicaciones cuyas medidas son inferiores a las del cuarto (16,22 cm). Sus dimensiones son reducidas, por un lado, para que puedan ser fácilmente transportables a cualquier parte, como nos sugiere el Padre Malón de Chaide, en el prólogo a *La conversión de la Magdalena*, cuando nos ofrece un testimonio muy elocuente sobre esto: “¿Qué ha de hacer la doncellita que apenas sabe andar y ya trae una *Diana* en la faldriquera?” [25].

Salvo misales, determinados libros de confortación espiritual y obras de pasatiempo como las novelas pastoriles, por ejemplo, la mayoría de los títulos impresos no eran tan fáciles de transportar: “Esta asociación entre el formato de los tomos, su contenido y el estilo en que iban a ser presentados llegó a crear un hábito de conducta tanto para los lectores que esperaban encontrar ciertos temas bajo formas conocidas como para los mismos impresores que se ocuparon en establecer y mantener tales vínculos; de hecho, esta relación se remonta en el tiempo hasta los mismos orígenes de la historia de la fundición de tipos de imprenta, continuando presente en su evolución siglos más tarde” [Garza, 68].

Por otro lado, había un factor económico en la época que también repercutía en el tamaño de los volúmenes y que estaba íntimamente ligado con el crecimiento del número de lectores que por entonces se registraba: una mayor demanda exigía una necesaria reducción de dimensiones para economizar el uso del papel y, consecuentemente, los costes sobre el producto impreso [Cayuela, 69].

Originalmente, los tomos impresos de *Ninfas y pastores de Henares* no tenían las cubiertas que en la actualidad poseen los ejemplares conservados. Las encuadernaciones en tapa dura que muestran estos volúmenes fueron colocadas con bastante posterioridad a la publicación de nuestra obra, según nos refirió de palabra don Julián Martín Abad, Jefe del Servicio de Manuscritos, Incunables y Raros de la Biblioteca Nacional de España. El estado de estos ejemplares es bueno si tenemos en cuenta la mala calidad del papel utilizado para la impresión del libro y la presencia de restos de humedad y deterioro de la tinta en según qué partes de la mayoría de los tomos.

Nuestra obra no destaca precisamente por la calidad de su tipografía: “La calidad de la impresión depende en primer término de los mismos

originales que deben presentarse en copias ortográficas, perfectamente legibles que no causen tropiezos a los componedores; del repertorio de letras que en España son de tipo romance, debiendo importarse de Francia o Italia las propias de "libros mayores"; de los correctores que son imprescindibles en toda casa editorial y son en otros países los oficiales más cotizados y pagados; de la calidad del papel, escaso y pobre en España (molinos de Segovia), importado en embalajes defectuosos que lo dañan y no permiten aprovecharlo por entero, que debería fabricarse a base de paño fino, cola selecta de cueros de animales y harina blanca y gran caudal de agua limpia, sometiéndose a un proceso de resecamiento que lo dejase blanco, liso, parejo, sólido y crujiente" [García y Portela, 20].

A una más que segura precaria financiación de la impresión, le correspondió una mala calidad de presentación que, no olvidemos, viene impuesta por el editor. Este, como asevera Moll Roqueta, "se guía por el tipo de obra, su finalidad y el público lector al que se dirige" [1996, 29]: "Frente a este estar al día de las letterías que se ponían de moda en Europa, principalmente por parte de los grandes talleres, debemos señalar el sobreuso que se hace muchas veces de los tipos, con lo que la calidad de las impresiones es pésima. La sustitución a su debido tiempo de las fundiciones gastadas permite mejorar la calidad, aunque, en muchos casos, la pésima presentación tipográfica es debida a la mala calidad del papel. Si éste es malo, la impresión lo será forzosamente" [Moll 1996, 31].

Los prólogos del Siglo de Oro están plagados de reproches contra estos impresores, como señala Cayuela, quienes ostentan lo que define como responsabilidad material de la obra: "Si la responsabilité intellectuelle du livre incombe à le auteur, la responsabilité matérielle est du ressort de cet artisan que est le imprimeur. Or ce dernier apparaît comme le bouc émissaire des auteurs et leur relation est on ne peut plus conflictuelle. Que de plaintes, de reproches, apparaissent contre ces artisans du livre dans les prologues des oeuvres du Siècle de Or. On les accuse de réaliser des oeuvres "pleines de erreurs", "mal corrigées", contenant de innombrables fautes" [71].

Y eso que, como señalan los ya referidos García y Portela, dentro de la pobreza del mundo impresor español del siglo XVI, "Alcalá representa el centro productor intelectual y artesanal más destacado" [103]. Para

Reyes: “El estado de las prensas alcaláinas, como es lógico, es el mejor que el de las granadinas (cuya encuesta se conoce), con un tipógrafo apto, por caudales y medios, para acometer la impresión de cualquier libro, como Andrés de Angulo. En cambio, tanto Sebastián Martínez como Juan Gracián afirman que no se atreverían sin ayuda con libros que superaran los cincuenta o sesenta pliegos. Como causas de las malas impresiones Martínez declara, al igual que Angulo, que está en los malos correctores, pero también en la escasez de papel y en la difícil salida de los libros al mercado europeo. Juan Gracián ve la causa de la mala situación de las imprentas españolas en que no hay libreros que se junten en compañías” [228].

Cayuela, por último, nos recuerda la posición de Juan de Zabaleta cuando ofrece: “Une explication de type économique à ces problèmes. Il considère les difficultés de l’édition comme une conséquence de la pauvreté des agents de la production imprimée: «Los que trabajan en la estampa, tienen el estipendio tan corto, que le quita el sosiego a la atención. Van a la Oficina a hacer el sustento de mañana, lo demás es después»” [72].

Sobre el papel que se utilizó para nuestra obra, puede valernos la siguiente afirmación de los mencionados García y Portela: “En ella [*en Alcalá, el lugar donde vio la luz nuestra obra*] existe un modesto mercado del papel, que se surte por lo general de los molinos del monasterio de El Paular” [103].

El tipo de letra utilizada para imprimir nuestra obra es una redonda del tipo Garamond cuyo tamaño habitual es de doce puntos, siguiendo la terminología informática actual, exceptuando epígrafes, el Privilegio y algún que otro pasaje del texto como el diálogo entre Favorina y Amor en el libro tercero de *Ninfas*.

Las planas de los seis libros de *Ninfas y pastores de Henares* constan de 23 líneas y la clave alfabética de la signatura se imprime en los cinco primeros folios de cada pliego.

Sobre estos últimos, los pliegos, conviene que hagamos una serie de anotaciones porque en su composición radica todo el quehacer de la imprenta manual en esos tiempos y su análisis puede aportar mucha información que no sería posible obtener de otro modo.

Nuestra obra se imprimió en 27 pliegos que doblados en ocho partes daban los 216 folios de que consta. Suponemos que, dadas sus reducidas dimensiones y las posibles circunstancias editoriales que anotamos a

continuación, no pudo estar en las prensas del taller alcalaíno más allá de un mes, aproximadamente<sup>3</sup>: “Sabemos por los contratos de impresión conservados que, por lo general, cuando se acordaba una edición, se exigía que no se aceptara otro trabajo hasta que se acabara el recién admitido, lo cual, descartando las salidas de la norma que hubiera, implicaba la organización de la empresa en torno a un proyecto, al margen de los pequeños encargos que se aceptara” [Garza, 73].

El estudio de los pliegos es fundamental, sobre todo, para obras como la nuestra, en la que se desconocen las peculiaridades lingüísticas de nuestro autor porque carecemos de cualquier documento manuscrito suyo o impreso en el que aparezca que no sea el texto que nos ocupa y, consecuentemente, no podemos estimar el grado de influencia que ha ejercido la ortografía de la imprenta en el resultado final<sup>4</sup>.

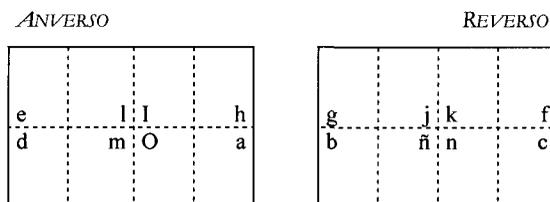
Por otro lado, es interesante constatar cómo el conocimiento de las peculiaridades de todos y cada uno de los pliegos de un libro nos puede aportar innumerables datos adicionales sobre el volumen que analizamos tales como, por ejemplo, la cantidad posible de cajistas componiendo la obra, cuestión ésta que, inquirida, nos aporta una idea aproximada del interés del librero o el impresor porque el libro estuviese preparado lo antes posible; el tiempo que pudo tardar en hacerse la composición; la profesionalidad del empleado de la imprenta, etc. Téngase en cuenta que, como refiere Moll, el cajista, a diferencia del copista, no copia el texto de una manera seguida. La unidad de impresión es el pliego, no la hoja del libro: “El pliego se imprime primero por una cara, después por la otra, y las páginas, que una vez doblado el pliego serán consecutivas, se presentan en cada cara del mismo en una predeterminada posición, pero no en su secuencia numérica. Como en las imprentas no hay habitualmente tipos suficientes no ya para componer toda la obra sino para mantener compuestas varias formas, y, por otra parte, existe un ritmo de trabajo entre el componedor y la prensa, se van componiendo las páginas correspondientes a una cara del pliego y posteriormente las de la otra cara. Para ello es preciso contar el original, o sea marcar en él lo que ocupará cada página [*es lo que se conoce como cuenta del original*]. Es ésta una de las operaciones más delicadas de la imprenta, causa de importantes alteraciones textuales” [Moll 2000, 15].

Sabemos que en las imprentas solía haber más de un cajista trabajando en un pliego porque, como nos recuerda Garza, éstos solían trabajar en pareja: “como venían haciéndolo otros operarios cuyo trabajo se desarrollaba a ritmos complementarios, como el batidor y el tirador” [73]. Con respecto a nuestra obra, por ejemplo, esto se puede demostrar con relativa facilidad. Para ello, lo mejor es que busquemos un término que se presente al fenómeno de la vacilación gráfica, porque es ahí donde únicamente se puede percibir la presencia de más de un cajista. En *Ninfas y pastores de Henares* existe una presencia periódica e inalterable en todas las partes que componen el libro de palabras como *coraçon*, con cedilla, y los pretéritos imperfectos siempre terminan en *-ua* (*amaua*). Esto nos lleva a dos conclusiones: la primera, que la forma gráfica de su presentación obedecía a unas normas precisas que sobre estos vocablos tenía la imprenta y que, como tales, eran de obligado cumplimiento para todos los operarios (que es lo que nosotros suponemos); la segunda, que sólo había un componedor en cuya competencia ortográfica no cabía vacilación alguna sobre los casos anotados y, por tanto, es lógico que siempre use las mismas formas para las mismas palabras en todos los pliegos que compone. No es razonable pensar que un mismo individuo escribe el mismo término de manera distinta (*queexas - quejas*) ni que esta vacilación pueda producirse en un mismo pliego.

El vocablo que hemos sometido a nuestro análisis es *honra*. En el original se presenta, en ocasiones, con la vibrante duplicada (*honrra*) y en otros casos tal como se escribe en nuestros días. Queremos saber en qué pliegos suelen aparecer de una u otra forma, si dos formas distintas de una misma palabra pueden aparecer en el mismo pliego o en la misma cara del pliego y si puede haber algún tipo de regla por la que unas formas estén presentes en unas circunstancias y no en otras.

Para poder llevar a cabo nuestra iniciativa es necesario desmontar nuestro libro y distribuir sus folios siguiendo el orden de impresión. Sabemos que nuestra obra consta de 215 folios numerados que, para completar el número redondo de pliegos, tuvo que completarse al final con una hoja en blanco que correspondió al folio 216. Los 216 folios, equivalentes a 432 páginas si la numeración se hubiese llevado a cabo por ambas caras de cada hoja, corresponden a los 27 pliegos de que consta la

obra de González de Bobadilla. Cada uno de los pliegos se imprime por el anverso y el reverso y, como quiera que la obra final debía tener la forma de octavo la secuencia de la impresión, de izquierda a derecha y de arriba abajo, era, según el modelo de Garza [70], la siguiente:



De los veinte casos detectados, doce corresponden a la forma con grafía múltiple [*bonrra*], presente en los folios<sup>5</sup> 26<sup>4r</sup>, 44<sup>v6a</sup>, 69<sup>v9r</sup>, 78<sup>10r</sup>, 105<sup>v14r</sup>, 128<sup>v16a</sup>, 129<sup>v</sup> (2 veces)<sup>17r</sup>, 182<sup>23r</sup>, 185<sup>24a</sup>, 189<sup>24a</sup> y 206<sup>v26a</sup>, y ocho con grafía simple [*bonra*], repartidos en los folios 101<sup>v13r</sup>, 130<sup>17r</sup>, 134<sup>v17a</sup>, 185<sup>24a</sup>, 193<sup>25a</sup>, 199<sup>25a</sup>, 204<sup>26r</sup> y 212<sup>27r</sup>.

Salvo algunos ejemplos, casi todos corresponden a pliegos distintos, lo que justifica la posibilidad de que haya otros cajistas con tanta entidad como que haya uno solo, puesto que la actividad de componer el texto se podía llevar a cabo en distintos momentos. Téngase en cuenta, ya lo veremos más adelante, las distintas circunstancias que podían confluír para que el copista cometiese una errata [Blecua 1983, 17-20].

Lo que nos interesa realmente es el análisis de las veces en las que aparecen ambos casos en un mismo pliego; lo que sólo ocurre en los pliegos 17 reverso (folio 130) y 24 anverso (folio 185).

Hay una explicación para que la forma habitual que viene utilizando el cajista, *bonrra*, se simplifique en *bonra*: En el folio 130 anverso aparece *h?rarle*, con la simplificación de la *n* implosiva de la primera sílaba porque el técnico de la imprenta debía finalizar la línea del texto, según la señalada cuenta le indicaba, y necesita abreviar las palabras todo lo que pueda para poder llegar al final. En esa misma línea también simplifica la palabra *acompañar*, que reproduce como *ac?pañar* y se ve obligado a dejar con la *f* doble a *deffunto* porque anteriormente, en ese mismo lado del pliego, en la parte correspondiente al folio 129 vuelto, ya ha escrito así el vocablo y no sería coherente cambiarlo ahora, aunque esté falto de espacio para completar la línea. Los folios 129 vuelto y 130 corresponden al reverso del

pliego 17 de *Ninfas*; ambas planas, pues, se compusieron en el mismo turno, quizás por el mismo componedor.

Lo mismo cabría argumentar para el folio 185. El cajista se ve obligado a efectuar un cambio de línea para poder reproducir el adverbio *honradamente*. Decide poner en la línea anterior la sílaba *hon-* y el resto en la línea siguiente, pero para evitar que apareciese algo tan llamativo y confuso como *hon- | rradamente*, con la erre doble al comienzo de sílaba, ha decidido que en la línea nueva la palabra comenzase por una sola grafía vibrante.

Estos son los casos de convivencia de ambas formas en un mismo pliego. La imprenta debía tener alguna norma sobre la presencia de *honra*, con una sola grafía, en los versos frente a la doble representación gráfica que corresponde a la prosa. Exceptuando los casos descritos del folio 130 y 185, hasta el folio 193 de *Ninfas y pastores de Henares* los casos de *honra* con erre simple aparecen en verso y el resto, como *honrra*, en prosa.

A partir del folio 193 hasta el final de nuestra obra observamos tres casos de *honra* en prosa y uno en verso. El cajista que prepara el pliego 25 anverso se encuentra con el hecho de tener que componer *honra* para el folio 193 y aun teniendo espacio suficiente para ajuntar más las letras y duplicar el grafema de la vibrante opta por dejarla al término con una sola erre en consonancia con lo que más adelante hará cuando prepare uno de los versos del folio 199, donde, siguiendo la normativa señalada, deberá componer *honra* con una sola grafía. La pregunta que cabe formularse según esto es la siguiente: ¿Es el mismo cajista que ha cumplido durante 193 folios, cerca de 386 páginas, con la norma de escribir *honrra* en prosa y *honra* en verso el que ahora, en este folio, actúa con la coherencia de regularizar el término en función a cómo aparece en verso? Lo curioso de la cuestión aparece cuando el último caso de *honrra* tiene lugar en un verso del folio 206 vuelto, después de tres *honra* con vibrante simple y antes del último *honra* que aparece en un fragmento en prosa en el folio 212. El orden se ha invertido.

Los datos, pues, avalan la afirmación de que nuestra obra, como la mayoría de las obras de la época, tuvo que ser compuesta por más de un cajista. Por muy caótica que sea la ortografía de la época o muy dependiente de los criterios de imprenta que esté, existe un principio de relativa

normalización cuyo ámbito máximo de expresión suele abarcar el espacio de un libro: “Podemos asegurar que el impreso tiende a regularizar la ortografía, pero también que las soluciones que se ofrecen en cada taller son distintas” [Andrés, 40].

Ni que decir tiene que el ejercicio llevado a cabo para demostrar la participación de más de un cajista en la composición de nuestra obra requiere del análisis exhaustivo de muchos más vocablos y de la presencia de unas formas frente a otras, una tarea que excede con creces los límites trazados para este trabajo y que, además, como contrapunto, viene marcada en ocasiones por la infructuosidad de algunos resultados como ocurre en el caso de la palabra *mil* y su formalización, en ocasiones, como *mill*. Existe una regularidad tal en la presencia del vocablo como se escribe hoy en día que no podemos formalizar ninguna pauta de presencia de la forma *mill* en los siete casos que se constatan en *Ninfas y pastores de Henares*. Los cuatro casos de *mill* presentes en pliegos donde aparece la forma actual [5, 7 y 19 reverso] corresponden siempre a términos insertos en versos donde se puede leer “mill suspiros”, “mill males” y por dos veces “mill quexas”, mientras que de los tres restantes uno sigue esta línea, el vocablo del folio 161, y los otros dos aparecen en prosa. No podemos fijar ninguna frecuencia de aparición ni particularidad de una forma frente a otra porque estas formas con grafía doble presentes en versos coexisten con otras con *l* simple, *mil*, que también están en el mismo pliego e igualmente formando parte de versos.

Sea como fuere, visto los resultados que los ejemplos de *bonra* y *mil* nos han deparado, a nadie escapa los interesantes resultados que pudieran obtenerse del análisis morfológico de los términos compuestos para cada plana: “Los *spelling analysis* o análisis de las formas gráficas, que permiten atribuir la composición de tal o cual pliego, o de tal o cual forma a tal o cual componedor, han constituido así, junto al análisis de la recurrencia de los tipos rotos o de los adornos tipográficos, uno de los medios más seguros para el conocimiento del proceso mismo de fabricación del libro, sea *seriatim*, es decir, siguiendo el orden del texto, sea por formas, es decir, componiendo las páginas en el orden en el que aparecen en cada una de las dos formas necesarias para la impresión de las dos caras de una misma hoja, procedimiento que permite una impresión más rápido, pero que supone, al mismo tiempo, una cuenta precisa de la copia” [Chatier, 249].

Las variantes aplicadas para vocablos similares implican, cuando son intencionadas y se realizan conscientemente, una pretensión de normalización que conviene no dejar de estimar si queremos acceder, aunque sea de forma hipotética, al texto más cercano a la voluntad del autor. En ocasiones, no se trata de posturas unificadoras para establecer una ortografía coherente o, cuanto menos, no tan indefinida, sino de decisiones inherentes a la misma actividad tipográfica que requieren de una actuación muy concreta del componedor: por ejemplo, cuando falta espacio para concluir una línea y el cajista decide contraer todas las palabras más o menos susceptibles de ser contraídas provocando, en casos extremos, la ruptura de la unidad sintáctica; o cuando su interpretación sobre un vocablo le induce a actuar por sí mismo sin atender a lo que aparece en el original que, a su entender, está equivocado.

Cuando estos cambios no son el resultado de una decisión del cajista, sino de un *sin fin* de circunstancias todas ellas imprevistas, entramos de lleno en lo que se denomina como *erratas*; en este sentido, nuestro objeto de estudio, como el de la mayoría de las publicaciones de la época, no está libre de ellas. Chatier reproduce un fragmento de una carta que Étienne Pasquier envía a su amigo Loisel, en abril de 1586, donde se verifica la presencia de erratas y la responsabilidad directa que sobre ellas tienen los correctores de las imprentas: “Cualquiera que sea el estado de mi libro se lo enviaré tan pronto se complete su impresión. Estoy seguro de que encontrará más faltas de imprenta de las que desearía. Pero, ¿qué libro se puede imprimir hoy en día que no esté infinitamente sujeto a esto? Uno envía al impresor sus copias lo más correctas posible. Éstas pasan en primer lugar por las manos del componedor. Como sería un verdadero milagro que pudiese componer sin error todas las letras, se le asigna, para controlarle, un hombre que lleva el título de corrector, a quien se le presentan las primeras pruebas. Por la opinión que tiene de su propia suficiencia, éste se arroga a veces jurisdicción sobre las concepciones del autor y, queriendo someterlas a las suyas, las invierte, e, incluso si no lo hace, puede que sus ojos fallen. Razón por la cual se recurre al autor para las segundas pruebas; pero, o bien no se le encuentra, o bien, si se le encuentra, está en medio de otros impedimentos por los que su espíritu no se halla en condición de corregir” [250].

El mismo proceso de impresión llevado a cabo en los talleres era, en última instancia, el responsable del cúmulo de erratas que solían llevar consigo los pliegos. Dadson se hace eco, en su artículo sobre las correcciones de pruebas, de lo que Alonso Víctor de Paredes señalaba, en su *Institución y origen del arte de la imprenta* (1680), cuando se refería al camino que seguían los tres primeros pliegos impresos de una composición que, en primera instancia, iban a manos de los oficiales. Se constata, por la cita de Paredes, como afirma Dadson, que había fricciones y querellas entre los compañeros del taller sobre quién tenía la culpa si el texto salía mal y con errores notables, un detalle importante en la medida que el responsable debía correr con los gastos: “El primero [*se refiere al primer pliego impreso*] del Corrector, porque si después se halla algún yerro, ò yerros en lo impresso, le justifique, ò culpe con èl, enseñando su pliego. El segundo del Componedor, para que en viendo el yerro que passò enseñe su prueba, y pliego, y se averigüe si se le corrigieron, ò no. El tercero para el de la prensa, para que tambien vea, si por desgracia le ocasionò alguna letra que se salió de las balas, y despues se puso fuera de su lugar; o poner el papel al revès: y con estos tres pliegos (a que llaman Capillas) se averigua quien tuvo la culpa, para que lo emiende, ò lo buelva a imprimir por su cuenta” [Dadson, 123].

Las erratas eran inevitables y, repetimos, nuestra obra, que fue impresa según los procedimientos de la imprenta manual de su época, no pudo escapar a ellas. Se constatan en *Ninfas y pastores de Henares* errores en la enumeración (donde dice 113, 100 y 104, debe decir 103, 200 y 204, respectivamente); la asignación alfanumérica del folio 188 es incorrecta (donde dice A4 debe decir Aa4); las asignaciones B4, Q5, R5, Y5, Cc5 y Dd5 no aparecen impresas en los lugares que le corresponden del pliego [Martín Abad, 1135]; hay errores en los encabezados (donde dice *libro quarto* –folio 159–, debe decir *libro quinto*); etc.

A estas erratas cabe sumarle otras, no pocas, que provienen de una deficiente composición del texto por parte de los cajistas y, cómo no, de una ausencia total de revisión de las primeras impresiones: “Aunque quizá se considere heterodoxo, generalmente pocas son las ediciones que presentan un interés textual, si lo que en realidad se desea es llegar al texto original escrito por el autor. Si éste entregó su manuscrito al editor, la primera edición es la que tuvo como original al manuscrito. El componedor

o los componedores que intervinieron en la misma estuvieron en contacto directo con el manuscrito, y en sus moldes se reflejará —excepto algunos casos especiales— la ortografía de la imprenta o de los componedores, las falsas lecturas del manuscrito y las erratas no corregidas” [Moll 1979, 101-102].

Esta circunstancia ha movido a Kayser a cuestionarse el valor de las ediciones príncipes en estos términos: “¿Puede tener validez auténtica la primera impresión? En aquellos siglos, los poetas generalmente no revisaban las pruebas. Una vez entregado el manuscrito para su publicación, el destino de la obra escapaba, por decirlo así, a la protección del autor. En cualquier caso, tenemos que contar con modificaciones hechas por el impresor, ya por negligencia, ya deliberadamente” [35].

El cajista no era más que un copista que cambiaba los procedimientos de la escritura manual por los de la tipográfica. La naturaleza de su tarea (leer un fragmento, memorizarlo, dictárselo a sí mismo, transcribirlo y volver al modelo [Blecua 1983, 17]) hace que ésta esté sometida a la posibilidad de cometer los cuatro errores inherentes a toda copia: errores por adición, omisión, alteración del orden y por sustitución: “Exclusiva de la imprenta es la errata debida a un tipo que en la distribución no se colocó en el cajetín que le correspondía, o bien la equivocación del componedor al coger un tipo por otro; también colocar un tipo invertido. Habitualmente son erratas más fáciles de detectar” [Moll 2000, 15].

Las causas para que el cajista (o el copista, porque son similares) cometan errores pueden ser múltiples: “Un modelo dispuesto con poca claridad, una mala iluminación del lugar, la fatiga o la preocupación provocarán en un copista mayor número de errores que otro que realice su copia —de un modelo o al dictado— en condiciones óptimas. Un copista profesional cometerá menos yerros que un copista accidental. Las estadísticas demuestran que, como media, se comete un error por página” [Blecua 1983, 19].

Con independencia de los numerosos gazapos que los cajistas cometen, algo de culpa al respecto tienen los autores por olvidarse de llevar a cabo unas correcciones que se solían llevar a cabo sobre una prueba del pliego: “Porque las pruebas, aunque os parezca extraño, pocas veces las corrige el autor del libro; de ordinario, cuando éste no hace la edición por su cuenta y vende el Privilegio a un librero, desentiéndese en el acto y por

completo de su manuscrito, con lo cual los originales se perdían para siempre, y las erratas y gazapos tipográficos menudeaban por demás” [González de Amezúa, 354]. Es posible que las razones de esta actitud de desinhibición de muchos autores hacia las pruebas de imprenta se debiesen, en parte, a las nociones de honor y de mala imagen que suscitaba en la época un caballero asociado a ganancias en metálico [Dadson, 119].

No sabemos si Bernardo González de Bobadilla intervino o no en las correcciones de su obra, sólo nos cabe la deducción de que así debió ser si consideramos que el género pastoril era una inmejorable tarjeta de presentación para los nuevos autores que deseaban mostrar su valía poética. Si nuestro autor era un joven e incipiente literato, como los preliminares a *Ninfas y pastores de Henares* dan a entender, y el género pastoril se había convertido en una inmejorable prueba para consagrar a los escritores que trataban de darse a conocer en determinados ambientes cortesanos, no es descabellado suponer que el autor de *Ninfas* se esmerase en la supervisión del proceso de impresión de *Ninfas*. Como deduce Dadson atinadamente: “A él [*al autor*] le interesaba, más que a nadie, asegurar que el texto se imprimiese correctamente y desprovisto de erratas” [116].

La finalidad de esta intención no debía ser otra que la presentación de una *opera prima* lo más perfecta posible, haciendo bueno el juicio de Blecua cuando señala que “se supone que cuando un autor decide imprimir una obra presentará a la imprenta un original cuidadosamente pulido, que posteriormente corregirá las pruebas y que el texto impreso reflejará exactamente la voluntad del autor” [1983, 189].

Las abundantes erratas presentes en nuestro objeto de estudio nos inducen a pensar que nuestro autor vendió el Privilegio y la licencia de impresión y que se desentendió de la obra o no le prestó mayor atención hasta verla impresa. A esta supuesta no supervisión de *Ninfas y pastores de Henares* cabe añadir la inexistencia de fe de erratas alguna que testimonie, no ya la labor del corrector que suministraba la imprenta, sino la revisión que debió realizar el encargado de la corrección por parte del Consejo de Castilla que, según la *Pragmática* de 1558 debía hacer constar su intervención: “La acción del corrector oficial en los reinos de Castilla no es propiamente corregir las erratas, aunque figure habitualmente su certificación bajo la rúbrica: «Fee de erratas». Corrige algunas al vuelo, pero no de una manera total, en la debida matización que hay que dar a esta palabra. La misión

principal del corrector es conferir el ejemplar impreso con el original aprobado por el Consejo de Castilla, lo que certifica con su firma” [Moll 1979, 94].

El conocimiento de las erratas tipográficas que contiene un texto puede aportarnos una información muy interesante sobre la naturaleza del proceso de impresión de nuestra obra. Un escrito con numerosas equivocaciones nos mueve a suponer que su composición se hizo con descuido y que no se prestó la debida atención al original; si se repiten las mismas en determinadas formas, es posible que se deba a que el operario de la imprenta las tiene muy asumidas y no puede evitar reproducirlas por más atención que preste al original; o, por qué no, que éste haya respetado con sumo escrúpulo el texto del autor, que sería, pues, el que contuviese las incorrecciones, y no haya dudado en plasmarlas aunque esté convencido de que debería enmendarlas; etc.

Entre los tipos de erratas más frecuentes en nuestra obra conviene resaltar las que provienen de la presencia de letras maltrechas o vueltas (“quede” en vez de “puede”); el empleo de unos tipos por otros por accidente o por escasez de los mismos (“an” por “en”); la supresión de algunos tipos por descuido en la lectura del original (“antojos” por “ant~~e~~ojos”); la repetición de palabras (“vergüenza ~~de de~~ veros” por “vergüenza ~~de~~ veros” [fol. 181]) o el desarreglos con la posición de los signos de puntuación (“desastres. Truxo” por “desastres trajo”); por no hacer mención a las relativas a paginación, encabezados o errores censurables en la época como la descoordinación de género y número gramaticales en muchos sintagmas, las incoherencias, etc.

Para concluir estos apuntes generales sobre nuestra obra como objeto material y, particularmente, el apartado que estamos dedicando a las erratas presentes en la obra de González de Bobadilla, queremos llamar la atención sobre una errata o “extraña determinación” del cajista muy llamativa, aunque bastante inadvertida, y que dice mucho a nuestro juicio sobre el posible descuido con el que suponemos se imprimió *Ninfas y pastores de Henares*.

Si tenemos en cuenta el sistema de trabajo que seguían los componentes de las imprentas manuales y los cálculos que realizaban para sacar las cuentas de los contenidos de cada plana impresa en los pliegos y a ello le sumamos que el *buen gusto* obligaba, aunque no fuese una norma escrita,

a empezar un apartado nuevo (libro, capítulo...) en página impar, como así acontece, por ejemplo, con todas las producciones pastoriles del siglo XVI, llama la atención constatar cómo el libro primero de las *Ninfas y pastores de Henares* comienza en una página par, el reverso del folio 11. Esto podría considerarse como una errata de impresión, un fallo de cálculo, por decirlo de algún modo, de cara al recuento de pliegos, ya que *Ninfas* termina sus 27 pliegos con un folio y medio blanco, sin impresión alguna: el reverso del folio 215 y todo el folio 216.

El poema “Bernardo a su libro”, que antecede al primero de los libros de *Ninfas*, comienza en nuestra actual página par, en el folio 10 reverso. También llama la atención por las mismas razones antes apuntadas, aunque cabría alguna justificación para que apareciese donde lo hace: el que dicho poema fuese, como nos parece, una especie de epílogo al Prólogo que le precede. En éste el autor se dirige a los lectores y en el poema a su novela. Las intenciones son las mismas: que cada uno asuma frente a la creación del autor el lugar adecuado. El lector deberá juzgar la obra desde las perspectivas de González de Bobadilla y el libro no puede pretender ser otra cosa que lo que el autor ha previsto para él<sup>6</sup>.

¿Cómo pudo pasarle por alto al impresor esta circunstancia y no percatarse de que podía perfectamente comenzar a componer el referido libro primero a partir del anverso del folio 12? ¿Hubo cierta improvisación en la composición del primer pliego, el que debería ser el último en realizar el cajista, y ello tuvo algún tipo de repercusión en la práctica ausencia de documentos administrativos tan importantes como la tasa, por ejemplo? ¿Cuál fue la participación de González de Bobadilla en este fallo? ¿Se alteró a última hora el original firmado por el Consejo y hubo de forzar la ubicación de las planas de forma que pasase a página par el comienzo de *Ninfas y pastores de Henares*? El tipo de *error* que consignamos en este párrafo escapa a cualquier cuestión de índole ortográfica o gramatical; es un fallo, una “extraña determinación”, una solución apresurada o inevitable de la imprenta motivado por alguna circunstancia sobre la que mucho se podría especular.

Lo importante para nuestro caso es consignar esta anomalía y estimarla como algo que necesariamente tenía que pasar en una obra como la nuestra, con unas peculiaridades tipográficas y literarias que marcarán sin remedio su destino editorial.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS, P. et alii. El original de imprenta, en *La imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000.
- BLECUA, A. *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 1983.
- CAYUELA, A. *Le Paratexte au Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*. Ginebra: Librairie Droz, 1996.
- CHATIER, R. La pluma, el taller y la voz. Entre crítica textual e historia cultural, en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000.
- DADSON, T. J. La corrección de pruebas, en *La imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000.
- GARCÍA ORO, J. y M<sup>a</sup> J. PORTELA SILVA. *La monarquía y los libros en el Siglo de Oro*. Alcalá de Henares: Centro Internacional de Estudios Históricos "Cisneros", 1999.
- GARZA MERINO, S. La cuenta del original, en *La imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, A. Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro, en su *Opúsculos histórico-literarios. Tomo I*. Madrid: C.S.I.C., 1951.
- KAYSER, W. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos. 4<sup>a</sup> edición, 5<sup>a</sup> reimpresión, 1981.
- MALÓN DE CHAIDE, P. *La conversión de la Magdalena*. Prólogo y notas del P. Félix García. Madrid: Espasa-Calpe, 1959.
- MARTÍN ABAD, J. *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*. 3 tomos. Madrid: Arco Libros, 1991.
- MOLL ROQUETA, J. Problemas bibliográficos del libros del Siglo de Oro, en *Boletín de la Real Academia Española*. Tomo LIX. Madrid: RAE, 1979.
- MOLL ROQUETA, J. El impresor y el librero en el Siglo de Oro, en *Mundo del libro antiguo*. Dirigido por Francisco Asín Remírez de Esparza. Madrid: Editorial Complutense, 1996.
- MOLL ROQUETA, J. La imprenta manual, en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000.
- REYES GÓMEZ, F. *El libro en España y América. Legislación y Censura. (Siglos XV-XVIII)*. 2 tomos. Madrid: Arco/Libros, 2000.
- SIMÓN DÍAZ, J. *El libro español antiguo. Análisis de su estructura*. Kassel: Edition Reichenberger, 1983.

## NOTAS

- 1 Este artículo está adscrito al plan de trabajo del Proyecto de Investigación BFF2003-06547-C03-03, que financia el Ministerio de Ciencia y Tecnología, con aportación FEBER, y cuyo investigador principal es el Dr. D. Antonio M<sup>a</sup> Martín Rodríguez, de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- 2 Para contactar con el autor: vsantanasanjurjo@yahoo.es / vsansanc@gobiernodecanarias.org
- 3 Hemos tomado como sustento de nuestra suposición la deducción de Francisco Rico cuando afirma que entre el 26 de septiembre y el primero de diciembre de 1604 (65 días) se compusieron y tiraron ochenta de los ochenta y tres pliegos de que consta la primera parte del *Quijote* [CXCIV]. Por supuesto que no hemos tenido en consideración cuestiones técnicas y operativas propias de la imprenta de Gracián que pudieron adelantar o atrasar el trabajo de impresión. *Vid.* RICO, F. [1998]: “Historia del texto” y “La presente edición” en *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Crítica.
- 4 Nada sabemos de Bernardo González de Bobadilla. En el prólogo del único testimonio escrito que se le conoce, nuestro objeto de estudio, declara ser “natural de las nombradas islas de Canarias” y en el Privilegio y portada de la obra se indica su condición de “estudiante en la Universidad de Salamanca”.
- 5 El superíndice indica el número de pliego y las letras *a* y *r* si están en el *averso* o el *reverso*.
- 6 “Durante el siglo XVI, en autores de formación humanística, se repite un tipo de poema en que el libro, personificado, ha de oír de su progenitor amonestaciones y advertencias que si por un lado están próximos a la corriente medieval que desemboca en los *Proverbios* de Santillana, por otro se acercan a los futuros consejos de los padres que envían sus hijos a la Corte, tan repetidos en la literatura doctrinal y dramática del XVII. Pero existen, además, otras fuentes clásicas que no pueden olvidarse y como modelo de ellas debe recordarse la Epístola XX (“Vortumnum Ianumque, liber, spectari uideris...”) de Horacio, en que el poeta pretende sujetar al joven que desea huir de la casa paterna en busca de aventuras y a quien entre otras desgracias le augura la de poder ir a parar a Lérida. A los avisos de las desdichas que le acontecerán cuando pierda la lozanía y los amigos, añade el encargo final de lo que debe decir de su progenitor cuando le pregunten por él” [Simón, 122-123].

EL PERSONAJE ROMANCÍSTICO DE LA MALA MADRE EN  
EL REPERTORIO HERREÑO. MODELOS DE MALAS MADRES:  
DESCUIDADA, EGOÍSTA Y CELESTINESCA

GRUPO DE INVESTIGACIÓN *ALET*  
(ANÁLISIS LINGÜÍSTICO Y EDICIÓN DE TEXTOS)

JUANA ROSA SUÁREZ ROBAINA

JUAN GALLEGO GÓMEZ

M<sup>a</sup> TERESA CÁCERES LORENZO

M<sup>a</sup> DE LOS REYES NIETO PÉREZ

ANTONIO MANZANARES PASCUAL

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

El presente artículo nos advierte de un comportamiento, sin duda, desnaturalizado, de la figura materna. Del *corpus* herreño de romances recogidos de la tradición oral, destacamos textos en los que el personaje femenino de la madre adquiere una caracterización lamentable. Concretamente analizamos ahora la actuación de madres descuidadas, egoístas y alcahuetas. Todas ellas muestran una presentación tópicamente nefasta de la idea de la maternidad y con ello hacen tambalear los tradicionales valores de la familia.

ABSTRACT

The present article warns to us of a behavior, without a doubt, denatured, of the maternal figure. Of *corpus* herreño of romances gathered of the oral tradition, we emphasized texts in which the feminine personage of the mother acquires a lamentable characterization. Concretely, we analysed now the performance of mothers neglected, egoistic and procuresses. All of them topically show an ominous presentation of the idea of the maternity and with it they make stagger the traditional values of the family.

Caracterizar la figura femenina en su actuación de mala madre en el *corpus* de relatos romancísticos recogidos de la isla de El Hierro<sup>1</sup> es el objetivo trazado en este artículo. Particularmente nos hemos centrado en esta ocasión en ejemplos de la actuación negativa de la mujer, una vez que la hemos señalado o calificado –también despectivamente– con alguno de estos tres atributos: *descuidada*, *egoísta* o *celestinesca*. Trabajamos en la línea de la consideración del personaje romancístico mujer como figura esencial en el mundo del romance. Y en este sentido hemos de recordar su presencia destacadísima, tanto desde el punto de vista externo, es decir, desde la perspectiva de la transmisión oral de la mayoría de los relatos en boca de mujer, como desde el punto de vista interno, entendiéndose aquí lo que concierne tanto a la inspiración de los relatos como al protagonismo singular de la mujer en ellos.

Como análisis y estudio literario del comportamiento femenino detectamos que, en líneas generales, la puesta en escena del concepto mujer (observado ahora en el mundo de la oralidad) no dista mucho del enfoque o del perfil que de ella traza la letra escrita, básicamente también interesada en mostrar la naturaleza antitética de la mujer y, por ello, deseosa de plasmar en los textos tanto lindezas como diatribas sobre las mismas. Y es, nuevamente, sobre una vertiente del modelo negativo de madre<sup>2</sup> sobre la que vamos en este artículo a indagar.

Destacamos cómo frente a la consideración del victimismo de la mujer –convertida en lugar común en el planteamiento del personaje femenino–, nos interesa ahora la que hemos denominado mujer “verdugo”, mujer por tanto que se erige en modelo negativo de actuación, y concretamente en lo que a la situación de la maternidad se refiere. Contribuye pues nuestro artículo a clarificar cómo se proyecta la percepción y la consideración de la esencia femenina, pero especialmente, cómo se manifiestan algunas de las posturas, actitudes (aunque se trate normalmente de una etopeya apenas insinuada) y sobre todo yerros y, por ende, tópicos que insisten en la negativa naturaleza literaria femenina.

El *corpus* herreño sobre el que se ha trabajado constituye un heterogéneo conjunto de textos tradicionales o tradicionalizados que se expresa con un lenguaje formulístico (Cáceres 2000, 367) –fundamentalmente de vinculación o filiación novelesca–, de romances sacros o rezados y de