

VICTORIANO  
SANTANA SANJURJO

 **SOLTADAS**  
[de literatura y...] **DOS**



COLECCIÓN MERCURIO

81

  
MERCURIO  
EDITORIAL

14

PARA UNA DESPEDIDA  
DE GONZÁLEZ DE BOBADILLA

PRELIMINARES A LA PARATEXTUALIDAD<sup>76</sup>

*Análisis paratextual de Ninfas y pastores de Henares  
de Bernardo González de Bobadilla*

Entre mis manos, un anciano libro yace. Pongamos que hace catorce años que un profesor lo depositó en ellas, que me hizo partícipe de su devoción por él, una afición quizás más bibliófila que literaria. Digamos que se trata del doctor Cabrera Perera. Agradecámoselo ahora. Es más, dediquémosle esta pequeña obra. Se lo merece. Queden, pues, estas páginas como particular muestra de afecto y gratitud hacia él.

76. Preámbulo al título señalado, que vio la luz en octubre de 2008 en Anroart Ediciones. El libro forma parte de una trilogía sustentada en mi proyecto de tesis doctoral, titulado: *Edición de Ninfas y pastores de Henares de Bernardo González de Bobadilla (Alcalá de Henares, 1587)*. Mi querido y admirado maestro don Antonio Cabrera Perera fue quien dirigió mis quehaceres en esta ardua empresa que obtuvo su particular *nihil obstat quominus imprimatur* a finales de agosto de 2002 y que pudo defenderse el 5 de febrero de 2003. El trabajo académico recibió el premio extraordinario de tesis doctoral, tal y como se declara en la correspondiente resolución del 9 de enero de 2004 que firmó el rector de la ULPGC don Manuel Lobo Cabrera. *Análisis paratextual...* se centró en toda la parte teórica que precedió a la edición de la referida novela, que acabé publicando en diciembre de 2011 como tercer bloque de la tríada después de que viera la luz, un mes antes, la segunda: *El género pastoril a través de 'Ninfas y pastores de Henares'*, un monográfico que surgió a partir de un extenso anejo de la tesis.

PRIMERA  
PARTE DE LAS  
NIMPHAS Y PASTO-  
res de Henares. Diuidida en

seys libros. Compuesta por Bernardo Gó-  
çalez de Bouadilla Estudiante en la  
infigüe Vniuersidad de  
Salamáca

DIRIGIDA ALLICEN  
*ciado Guardiola del consejo  
del Rey nuestro Señor*



CON PRIVILEGIO  
Impressa en Alcalá de Henares, por Iuan Gracian  
Año de M.D.LXXXVII  
A colta de Iuan Garcia mercader de Libros

Original de 1587: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000193150>

Facsimil de 1978: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdz0h3>

Miro nuevamente el librito de marras. Es más pequeño que nuestro cotidiano DIN A5. Es una novela pastoril. Se publicó en 1587. El papel huele a muchos años en los anaqueles, muchísimos. Quizás más que lectores ha tenido. Leo el título que lo identifica. Alguien lo escribió. Leo su nombre. Leo otros datos: «Estudiante en la insigne Universidad de Salamanca». Alguien recibió el honor de su dedicatoria. ¿Honor? No lo sé. Formaba parte del Consejo Real de la época. También leo su nombre. El impresor ha puesto un sello propio en la portada. Un jarrón. No está mal. Es bonito. Queda bien. El libro cuenta con un documento administrativo exigible. La portada lo indica. Interesante. Moraban en Alcalá de Henares los operarios que lo fabricaron. No me lo invento. Lo dice la portada. Mejor dicho: se deduce de la portada. Alguien los dirigió. Leo su nombre. Alguien pagó a este director, el impresor, su trabajo. Leo también su nombre. Era un mercader de libros. Me detengo. Echo una mirada general y continúo. Traspaso el umbral de la portada. Aparece el documento administrativo reseñado. Lo firma un tal Juan Vázquez. ¿Quién fue este señor? Luego, en el folio A3, el autor plasma la dedicatoria. Buena estrategia. Sí, muy buena: que el destinatario vea enseguida el texto que lo homenajea. Sigo hojeando. Tres sonetos, tres poetas. ¿Quiénes fueron? Uno sin identificar, otro con el *don* delante del antropónimo y un tercero. Bien, seguimos. Ahora el prólogo. Entre las líneas once y doce, el conflicto: «natural de las nombradas islas de Canaria». Luego, el silencio, el vacío, la nada. Aquí desaparece Bernardo González de Bobadilla y su *Ninfas y pastores de Henares*. Nadie ha reclamado para sí la novela ni se ha molestado en saber quién fue su autor más allá de los límites constreñidos de unos folios que no han satisfecho muchas horas de ocio.

Dediqué cuatro intensos años a buscarlo entre las páginas de su único testimonio y en aquellos lugares donde suponía que debía haber algo sobre él: alguna mención, alguna mala anotación; algo, simplemente algo. El tiempo solo nos dejó

como pistas los preliminares, las punzadas que entresacaba de sus escrituras literarias y todo lo que he venido a denominar como elementos paratextuales: la portada, el objeto físico en sí y la casuística administrativa que lo contempló.

Ahora vuelvo a mirar el volumen. Lo pongo a cierta distancia y pienso, no ya en mi autor, en mi particular fantasma, en ese individuo anónimo que he terminado dando forma gracias a las pequeñas parcelas de luz descubiertas y a las muchas probabilidades que subyacen anotadas en este trabajo, sino en los miles de Bernardo González de Bobadilla olvidados, en los miles de testimonios únicos que se depositan en los archivos bibliotecarios y que, como habitantes de nichos, si nadie lo remedia, jamás serán visitados o, cuanto menos, percibidos por transeúntes curiosos.

Al otro lado de mis pensamientos, veo a cientos escritores que son permanentemente reconocidos. No me parece mal que así sea. Es justo. Ha de ser así. Tienen que leerse y estudiarse. Se debe ampliar su conocimiento y perpetuar la admiración que les profesamos. No me preocupan estos porque siguen vigentes y lo seguirán estando durante muchos, muchísimos años. Lo que me perturba (o inquieta, o desazona...) es que no nos hayamos interesado lo suficiente en husmear en los archivos, bibliotecas y librerías en busca de aquellos que deberían tener una segunda oportunidad para que los releamos porque en su momento, por vaya uno a saber por qué razón, quedaron ubicados en los estantes de los olvidables. ¿Y si entre estos hallásemos a algún que otro glorioso?<sup>77</sup>

Es posible que no me interese tanto ofrecer “algo” sobre González de Bobadilla y sus *Ninfas*, que también, para qué negarlo; sino mostrar, a través de la praxis que representa este análisis paratextual, cómo podemos quitar el polvo y las telarañas que oscurecen hasta hacer imperceptibles estas obras. Pienso ahora en esos jóvenes investigadores que, a la larga,

77. Véase como complemento a lo expuesto la novena soltada de este tomo: “Los descarriados y las calidades literarias”.

terminan sucumbiendo a la tentación de los gloriosos porque intuyen, no sin razón —al menos hasta cierto punto—, que con ese autor desconocido que ha llegado a sus manos, del que nada parece haber y del que casi nada da la impresión que se pueda obtener, no van a tener la oportunidad de demostrar su valía. Es lógico que lo piensen: los colosos apabullan con su bibliografía, es cierto; pero esta existe, está, todo es cuestión de hacer una efectiva selección de la misma. Los desconocidos, por el contrario, son intangibles, abstractos, nebulosos, porque no se llega a ellos casi nunca por vía directa, sino a través de la intuición y de las sospechas; y porque nos cargan con más preguntas que respuestas. Pero han existido estos ignotos, han estado entre nosotros y nos han dejado lo único que necesitamos para revivirlos: sus escrituras, ese texto que dormita y que solo hace acto de presencia en los catálogos. ¿Por qué no buscarlos? ¿Por qué no desenterrarlos de los estantes e indagar cómo llegó a su ánimo la voluntad compositiva? ¿Por qué pudiendo no haberse escrito ni publicado el libro descubierto, este se elaboró, vio la luz (con la correspondiente inversión de tiempo, trabajo y dineros) y tuvo la mala suerte de pasar desapercibido para la posteridad?

Termino. Hace muchos años escribí esto:

«Busco a un niño “majorerito” que tenía cuatro años cuando murió. De eso hace ya casi cuatro siglos. Lo enterraron en una fosa con una ceremonia de pobres. Es muy probable que sus padres tuviesen muchos más hijos de los que preocuparse. Seguramente, durante años pagaron alguna que otra misa por su alma; luego, con el paso del tiempo, ese niño “majorerito” quedó sepultado en un amargo pero lejano recuerdo familiar. Fue en mil seiscientos y pico cuando dejó el testimonio de su existencia en la Basílica de San Juan de Telde. Siglos más tarde, un día, harto quizás del anonimato, se mostró a mis ojos vestido con lo único que poseía: su acta de enterramiento. Y pensé en él, en la soledad y tristeza de una sepultura sin recuerdos, en las cosas que pudo hacer si hubiese sido adulto, en los besos que habría dado enamorado, en sus posibles hijos... Y comprobé que su imagen de cuatro años se había diluido para siempre. No nos queda una

lápida que lo nombre, tampoco un retrato. Es probable que su padre lo llevase a ver el amanecer a la playa de Melenara a muy tierna edad, no descarto que viviera en San Francisco. ¿Por qué no pudo contemplar alguna vez Los Picachos? Ese niño “majorerito” a los efectos nunca existió para nosotros. Nadie lo recuerda. Sólo un papel da fe de que murió con cuatro años, que se enterró humildemente y que era “majorerito”. Dedico a ese niño “majorerito” los minutos más intensos que jamás habrá recibido. Ese niño, que fue de alguien, ahora es y será mi niño».

Como ahora lo es Bernardo González de Bobadilla y su *Ninfas y pastores de Henares*, y lo será...

#### ENTRE LOS DESAFECTOS Y LOS AFECTOS<sup>78</sup>

##### Sobre *Análisis paratextual*...

[...] Voy a serles sincero. A un afecto declarado como el que recibo de ustedes no es correcto devolver una enfadosa mentira o el artilugio retórico de una ficcional justificación. Este libro no debe leerse desde la primera página hasta la última, así, de cabo a rabo. Sería una temeridad. Esta no es una obra de lectura como otras. Me consuela saber (fariseo alivio, lo reconozco) que la Biblia y el *Quijote*, por ejemplo, tampoco tienen que leerse de un tirón ni siguiendo un orden predefinido por el principio y el fin. Como podrán comprobar, pongo delante los pilares para resguardarme detrás de ellos como el cobarde que debo estar pareciéndoles.

Este volumen, sigo con mis confesiones, no les resultará entretenido si lo que desean es sentarse plácidamente y, con el tomo en las manos, dejar que las horas fluyan bajo el solaz de una envolvente lectura. Imagino que la retahíla de citas, observaciones, notas, referencias... y digresiones convertirán la experiencia en un ejercicio de insatisfacciones permanentes si lo que se espera de él es la magia de las palabras, el juego

78. Fragmento de la exposición que hice en la presentación de *Análisis paratextual de 'Ninfas y pastores de Henares' de Bernardo González de Bobadilla*, realizada en el Círculo Cultural de Telde el 5 de febrero de 2009.

procaz de la literatura, etc. Sí, aceptémoslo: no es este un título para los placeres del arte ni para que sea paladeado por el entendimiento más hedonista.

Para más inri, este libro tan soso (como deben estar imaginando ustedes que es) trata sobre una novela que, a mi juicio (repito, insisto: a mi juicio), es bastante mediocre; una ficción que no es actual, sino del siglo XVI; que, encima, está adscrita a un género literario en desuso desde hace ya muchísimo tiempo (el pastoril); y que, para colmo, ha sido olvidada por los lectores y denostada por la crítica. Con este panorama, cómo no van a preguntarse qué carajo hacen esta noche acompañándome y cómo no me van a terminar concibiéndome más como un representante de una hipotética oenegé llamada Autores Sin Lectores que como el filólogo que aspiro a ser si en el intento no sucumbo [...].

•

[...] Pero al igual que les soy sincero al apuntar esta barahúnda de inclemencias, también debo serlo a la hora de invitarles a que vean en esta obrita<sup>79</sup> el testimonio reglado y sistematizado de aquellas ramas que han podido pasar inadvertidas durante sus experiencias lectoras. Leer es un acto mágico que conlleva un proceso de recreación singular, un momento íntimo de fijación de lo que se nos cuenta, sea o no ficcional. En esto creo que, en mayor o menor medida, hay cierto consenso entre los presentes.

79. Me apetecía escribir “obrecilla” y hacer un guiño a las conocidas palabras que fray Luis de León dirigió a Don Pedro Portocarrero en la dedicatoria del libro sobre sus poesías que no llegaría a ver el religioso porque falleció en 1591 y que vio la luz en 1631 gracias al interés por que así fuera de Francisco de Quevedo: «Entre las ocupaciones de mis estudios en mi mocedad, y casi en mi niñez, se me cayeron como de entre las manos estas *obrecillas*, a las cuales me apliqué más por inclinación de mi estrella que por juicio o voluntad». Pero no he conseguido elaborar nada que mereciera el calificativo de ingenioso o cómico. Tras muchas horas dándole vueltas al tema, he desistido. Conclusión: de donde no hay no se puede sacar.

Mas todo ejercicio de lectura, en concreto, y de acceso libre, en general, trae consigo a su vez uno de inatenciones hacia determinados elementos cuya importancia quisiera resaltar ahora por ser los fundamentos del libro que nos convoca. ¿Se han parado a pensar en alguna ocasión, cuando han tenido en sus manos uno de esos objetos compuestos por hojas cosidas por un lado y llenas de palabras,<sup>80</sup> en la cantidad de información que se les ofrece y que nada tiene que ver con la historia en sí que encierra sus páginas? ¿Han considerado en algún momento, tras una lectura satisfactoria, el deber moral de gratitud que tendrían que mostrar hacia quien invirtió dinero para que ese producto tan especial saliese a la venta y llegase hasta ustedes? ¿Se les ha ocurrido en alguna ocasión pensar en los encargados de la imprenta que procesaron las páginas que han contemplado? Preguntas como las reproducidas complementan a otras más próximas al autor: por qué ha dedicado un tiempo que nunca recuperará a la composición de una obra; o, por ejemplo, una que me gusta mucho cuando hago labores de consejero editorial: ¿qué puede esperar alguien del producto que ha compuesto al margen de que sea leído o, cuanto menos, que no sea olvidado?

Cuestiones como estas fueron durante una etapa de mi vida la razón de mis pensamientos y de mis largas y espesas estancias en los palacios de la literatura. Hubo un instante en el que me llegaron a resultar más apasionantes los misterios y las travesías que representan la gestación y nacimiento de un libro —el viaje que va de la idea del autor hasta que el mensaje se ha depositado en manos de los lectores— que la historia misma que se narraba. Frente a los *qué*, los *cómo*. Con el tiempo, esta fascinación se ha adherido a mis modos de lectura y ha sido fundamental para el desarrollo de mis quehaceres editoriales y, por extensión, de mis incursiones como juntaletas.

80. Y que gozan de la consideración de mejor invento de la humanidad si nos atenemos al hecho de que se le ha dedicado un día en el calendario que, por ejemplo, no tienen el control del fuego ni la rueda.

Una imagen, el tamaño del papel, la disposición de los elementos en la portada, la manera de contar las palabras para que encajen perfectamente en los pliegos..., todo forma parte de un mundo real que añade al libro la esencia de las empresas épicas. Una corte de artesanos, profesionales libres, individuos de mil y una condiciones, se reúnen —previo estipendio por medio, por supuesto— con el fin de recoger en tomos los pensamientos y las manifestaciones estéticas que han ido forjándose en el intelecto de un semejante.

Pensamos en los autores, sí, y es bueno que así sea, pero dejamos de lado todo aquello que no es lo creativo *sensu stricto* —lo que denominamos el paratexto— y perdemos así la oportunidad de acceder a un marco paralelo al de la inspiración, un lugar donde se unifican el escritor como ente demiúrgico, como singular “deidad”, con el tipo que —al margen de su genialidad— realiza las mismas funciones vitales que cualquiera de nosotros, que ha de ganarse el sustento para seguir viviendo, que le duele la cabeza, tiene sueño, padece fiebre, se enamora o siente los estragos de la tristeza.

Y eso es lo que este “pobre librito mío”, como diría González de Bobadilla, pretende mostrarles. En suma, que aprecien los elementos paratextuales de las obras que caigan en sus manos para que logren redondear el sentido último del texto, que unan a la ficción o recreación aquello que es veraz y que obedece al orden del mundo que atesora cualquier lector.

¿Qué busca, pues, este *Análisis paratextual*? Que ustedes comiencen a apreciar esa parcela de los libros que, irónicamente, es la que más se muestra y la que más presente tienen: limpien o no las librerías de sus casas; se dediquen o no a colocar los volúmenes, a trasladarlos, guardarlos en caja, regalarlos o, incluso, llevarlos a los brazos seculares de las amas de turno que se precien para quemarlos en cualquier patio.

### Sobre *Ninfas y pastores de Henares...*

[...] Muchas veces me he preguntado cómo acabé en las redes de las *Ninfas y pastores de Henares* de Bernardo González

de Bobadilla cuando mi declarada cervantofilia debía, a tenor de lo expuesto en el célebre capítulo VI de la primera parte del *Quijote*, haberme alejado de ellas como si de la peste se tratase. ¿Cómo un libro de tan escaso valor literario —a mi juicio (repito, insisto: a mi juicio)— ha podido exigirme el precio de horas, días, semanas, meses, años... entregados al placer de un trabajo como el que hoy les presento? Reconozco que esta es la gran cuestión en la que habité durante una etapa de mi vida muy bien delimitada: entre julio de 1996 y agosto de 2002.

Con el tiempo, he llegado a la conclusión de que entré en González de Bobadilla para no hacerlo por la puerta principal de Cervantes ni a través de esa grandiosa casa con múltiples accesos que es el *Quijote*; en otras palabras: que opté por atravesar el umbral de una trampilla que en un incierto lugar de la mansión había para situarme en donde tanto quería y de la manera más adecuada a mi condición cervantófila, que no cervantista.<sup>81</sup>

Este producto que nos convoca debe su nacimiento a dos inmensas dudas: quién fue realmente su autor y por qué surgió el universo de unas *Ninfas* condenadas al fuego en el célebre escrutinio de la biblioteca de don Quijote. Pero al mismo tiempo que aparecía la incertidumbre lo hacía la más incuestionable de las verdades: que el libro se escribió y se publicó, y que ello movilizó una maquinaria empresarial cuyas huellas, visibles en el volumen, han permitido intuir algunos datos de su autor y de las circunstancias de su obra que de otro modo hubiesen sido absolutamente imposibles de obtener.

Hay un axioma que utilizo para muchos aspectos de mi vida y que, en el caso que nos ocupa, ha sido esencial para articular este proyecto académico y editorial: «Las cosas son

81. Léase la distinción entre ambas voces en la décima entrada de *Soltadas Uno*: “Muestras para un diccionario sadalónico”.

como son, pero pudieron ser diferentes o no ser». En consecuencia: ¿por qué son como se nos muestran?<sup>82</sup>

¿Por qué *Ninfas y pastores de Henares* es como es? ¿Por qué se indica en la portada que su autor estudiaba en Salamanca? ¿Por qué se dedica el libro al Licenciado Guardiola, del Consejo Real? ¿Por qué Juan García fue quien costeó el precio de la impresión? ¿Por qué aparecen esos escritores en los preliminares y no otros? ¿Por qué González de Bobadilla, en el prólogo, se encarga de señalarnos que es natural de las islas Canarias? ¿Por qué...?

La respuesta a las preguntas reproducidas ha sido objeto de muchas, muchísimas horas de cavilaciones que, en última instancia, perseguían dos grandes fines adheridos a mi particular visión de la deontología filológica: por un lado, poner luz en todas aquellas sombras o penumbras literarias y ayudar, con el ejemplo, a que mis homólogos hagan lo mismo con títulos tan desconocidos como *Ninfas*; y, por el otro, conceder a los autores siempre una nueva oportunidad para que sean revisados al amparo de nuevas circunstancias temporales, ideológicas, estéticas [...].

#### PASTORILIA<sup>83</sup>

Hubo un tiempo (lejano, muy lejano) en el que anidó en mis horas, ánimos e industrias una personal Arcadia filológica que, centrada en el género pastoril del siglo XVI, en general, y en las obras de Cervantes y González de Bobadilla, en

82. Complementa esta proposición otra de gran utilidad a la hora de buscar perspectivas alternativas: «Si por la razón que sea no logramos saber qué o cómo es algo, intentemos averiguar qué o cómo no es». Todo lo que existe se reconoce por lo que es y, al mismo tiempo, por lo que no es.

83. Esta pieza vio la luz en mi *El género pastoril a través de Ninfas y pastores de Henares de Bernardo González de Bobadilla* (Anroart Ediciones, 2011). En la última página del texto original incluí un diagrama de procesos con el fin de mostrar el desarrollo de mis incursiones académicas y editoriales en torno a las figuras de Cervantes y González de Bobadilla. He considerado pertinente no reproducirlo en este tomo. Invito a cuantos tengan curiosidad por el gráfico a que acudan al referido libro.

particular, tuve a bien denominar *Pastorilia*, nombre, a mi parecer (parafraseando al narrador del *Quijote*), alto, sonoro y significativo de lo que debía ser la montura sobre la que deseaba cabalgar como docente e investigador en la —para mí ahora— extraña y distante universidad palmense; y que cubrí, en mi edénico propósito, en unos casos, con escritos que llegaron a germinar, unos, como libros; otros, en forma de artículos o, como se los identifica en *Moiras Chacaritas*, articulaciones; y todos, en suma, como enseres más propios del juntaletas que soy que del donoso e inspirado novelador que pretendía ser de hechos literarios, transformados por mi culpa en “literatísicos”.

En otros casos, convertí mi reino en empresas ecdóticas, más afines a la caballería que a la pastorilidad, que terminaron por no llevarme adonde llegara a ser bien visto y/o reconocido, al contrario. En la mayoría de las circunstancias, cuanto hice en esa conceptualizada tierra de promisión no fue otra cosa que cargar eso que llaman carrera de la vida con una mercancía que no pude o no supe vender ni trasladar a ninguna lonja catedralicia por no ser comestible más allá de lo que eran capaces de ingerir mi vanidad y vana grandilocuencia. *Pastorilia* fue, pues, una hermosa idea sobre la que deseaba entonces erigir algo significativo, una suerte de hogar académico donde encontrarme y, hasta cierto punto, ser encontrado. Ahora no es más que un simple recuerdo (muy lejano, lejanísimo) que evoco sin nostalgia.

Pensé en su momento, mientras soñaba, que era posible acercar al nuevo siglo XXI lo que había sido abandonado cuando el XVI ya era viejo porque lo desacreditado, el género pastoril, seguía más vigente de lo que cualquier lector o investigador actual pudiese imaginar. Concluí que todo cuanto envuelve a los seres humanos no deja de ser, se mire por donde se mire, un trasunto muy propio de lo bucólico y logré traducir esta imagen inicial en una hipótesis: los libros de pastores desaparecieron porque, dentro de su naturaleza ficcional, eran metafóricamente más verídicos como expresión

retórica de la intimidad que cualquier otra manifestación literaria.

Al principio, negué con vehemencia la afirmación, pues consideraba que, por poner dos claros ejemplos, el *Lazarillo* y el *Quijote* son auténticos paradigmas de “lo real” dentro de la novelística del periodo mientras que los pastores, en cambio, se moldeaban sobre disfraces, símbolos y armatostes retóricos que, como bosques frondosos, no dejaban pasar adecuadamente la claridad de las interpretaciones; mas luego caí en la cuenta de que, por un lado, debía ir el reflejo de la realidad como entidad externa (lo que vemos y lo que nos ven, lo que percibimos por los sentidos, lo que creemos que otros advierten...), que se formula desde el ego, y, por el otro, esa misma imagen como plasmación de una situación presidida por lo que quise reconocer entonces como superero. En este yo-supremo ubicaba la condición pastoril de nuestra existencia<sup>84</sup> y, en consecuencia, la razón para la restauración y adaptación del género a las concepciones estéticas del actual siglo.

El planteamiento zozobraba en mi conciencia hasta que localicé un asidero que merecía la pena no desdeñar y que llegó del modo más inopinado: en uno de esos documentales sobre astronáutica a los que tan aficionado soy, a través de la figura de cualquiera de los ingenieros que logró traer de regreso a la Tierra a la tripulación del Apolo XIII (11-17 de abril de 1970).

Ya sé que, con la perspectiva del descubrimiento frente a tu entendimiento, corro ahora mismo el serio riesgo de que cierras este libro, profieras cuatro o cinco improperios contra mí (que, quizás, me los merezca) y abandones cualquier propósito futuro de retomar estas páginas; pero te pido un par de párrafos, no más, para terminar de cerrar cuanto deseo compartir contigo al hilo del mentado hallazgo.

84. Las metáforas de carácter religioso que encierran conceptos como “pastor”, “rebaño”, “edén”, etc., ahondan en esta idea.

Sigo. La razón científica, en forma de conocimientos matemáticos y físicos corporeizados en el equipo humano que durante varios angustiosos días trabajó en el regreso de unos astronautas en peligro, consiguió resolver un conflicto *externo*. Un grupo de competentes ingenieros causa admiración en la *realidad como entidad exógena* gracias a que ha logrado lo que parecía imposible: traer de vuelta a tres cosmonautas que navegaban en el espacio un tanto a la deriva. Pero mi perspectiva asaltó los márgenes de la interioridad de cada uno de los participantes en la gesta. No me interesaba lo que pensase cada uno acerca del conflicto *real-externo* en el que estaban interviniendo ni sus meditaciones del tipo «no tienen posibilidad alguna de salvamento», «no debían haber salido al espacio con el número trece» o «ya decía yo que los mecánicos eran unos chapuceros», que podían ser interesantes para el anecdotario situacional; sino aquellos pensamientos que tenían aspecto de menudencias —dada la magnitud del objetivo trazado— y que, de manera inevitable, espontáneamente, pudieron hacer acto de presencia en las que merecían ser reconocidas como mentes privilegiadas, geniales, dignas de alabanza y sana envidia.

Me los imaginé pensando, en medio del fragor de números, cálculos y órdenes, en la *realidad como entidad endógena*: la mala contestación del primogénito durante el desayuno; ese particular dolor de ciática que lleva incomodando desde hace unos cuantos días; una conversación telefónica con la madre, que le recuerda que ha de ir a ver al abuelo, ingresado en un asilo; un «vaya, no compré mermelada, se me pasó», etc. Los visualicé llegando a sus casas y haciendo lo imposible para poderse duchar con agua caliente a pesar de que el termo lleva desde el martes sin funcionar bien; riéndose con ganas por un comentario sobre un cantante de moda emitido en un canal cualquiera de televisión que encontraron tras zapear durante un buen rato en busca de algo entretenido; o con preocupación (angustia, tristeza...) porque la pareja ha perdido por escrito un mes para valorar si debe o no continuar

con la relación. El admirable mundo *real-externo* sucumbe así al *real-interno*, donde se halla, en mi reflexión, la condición pastoril de la existencia y, en consecuencia, la razón para el intento de restauración y adaptación de esta clase de libros a nuestras actuales concepciones estéticas, tal y como he manifestado hace unos párrafos.

Entiendo perfectamente que, tras lo expuesto, te preguntes qué pinta el indicado género literario del siglo XVI en todo esto. En líneas generales, vendría a representar la actualización y el reflejo de diversas percepciones acerca de los sentimientos, las emociones..., que deberían transcribirse sobre la base de esas situaciones íntimas que los lectores de nuestra época poseen. Sostuve, pues, que la importación de una serie de textos en desuso, convenientemente tratados y analizados, podía servir de estímulo para que numerosas manifestaciones artísticas e intelectuales, volcadas en la captación de lo *real-interno*, tuviesen nuevas fuentes inspiradoras sobre las que seguir ejerciendo su labor creadora.

Como cabe deducir, no se plantea un razonamiento el expuesto si no se estuviese “pastoreando” (nunca mejor dicho) con algo vinculado al asunto. La noción *Pastorilia* apareció durante el periodo de realización de mi tesis doctoral (1996, julio-2002, agosto), intitulada *Edición de ‘Ninfas y pastores de Henares’ de Bernardo González de Bobadilla*, tras detectar la existencia de dos condicionantes que pudieron influir en la desatención a la lectura de las novelas pastoriles, las escasas manifestaciones literarias heredadas de estas posteriores al siglo XVI y el carácter de islote o *ínsula* que posee el género en el campo de la investigación filológica: por un lado, el que estos libros se configurasen como un mosaico de contenidos que favorecía la inclusión de cualquier tema y composición; o sea, que se convirtiesen en una suerte de cajón de sastre que, en muchas ocasiones, por eso de que el papel aguanta lo que le echen, se transformaba en un “cajón desastre” lleno de abalorios y tesoros textuales que juntos no casaban y, por separado, para según qué y dependiendo de cuál, podían tener alguna validez.

Por otro lado, debido a lo apuntado, la necesidad que debían contraer los lectores de no adoptar las mismas presunciones y expectativas que asumían ante otro tipo de obras en prosa: un libro de viajes, uno de aventuras y uno de misterio pueden compartir similares perspectivas y estrategias de lectura; uno pastoril, no. En consecuencia, han de leerse estos títulos atendiendo a esa heterogeneidad de asuntos y formas que los caracteriza, lo que implica, de entrada, la conveniencia de no perder el tiempo en buscar la trama principal del relato.

No es importante en el género que nos ocupa la detección de una estructura narrativa concreta y cohesionada, sino la captación de “cualquier contenido” (permíteme, por favor, decirlo así) que leído nos llegue hasta lo *real-interno* y nos conmueva: una composición, un parlamento, una idea o una historia intercalada. Cuando la actitud del lector obedece a estas consideraciones, ya se está en condiciones de obtener de un texto pastoril “algo” que merezca la pena ser disfrutado.

El encuentro con este “espíritu de ensalada” del género me permitió configurar una proyección del mismo en el presente a través de las distintas situaciones personales que jalonan nuestras vidas y que, como ocurriera con cualquiera de los ingenieros de la NASA antes referidos, refuerzan la cristalización del reconocido como superego o yo-supremo por encima de todo lo que representa el tránsito por la cotidianidad, o sea, por aquello que se ve y que es visto.

En el proceloso mar de contenidos pastoriles en los que el lector debía recibir cuanto le resultase grato, se iba conformando una suerte de trasposiciones literarias del siglo XVI en el XXI sobre las que no me podía mantener al margen. Pregunto: ¿Acaso no hay mucho de esencia *pastoril* en las actuales telenovelas; en las canciones de amor; en los asaderos, como punto de celebración con parranda incluida; en las romerías y las procesiones; en los correveidiles a los que atendemos a pesar de afirmar por las sagradas escrituras que los chismes son detestables; en lo que envuelve a lo folclórico como seña de identidad y la curiosa tendencia a disfrazarnos

de campesinos en los días de fiestas municipales y autonómicas; en los acontecimientos religiosos, sobre todo los católicos; en los primeros besos y los últimos; en los libros de autoayuda que saturan el mercado editorial y erigen gurús; en los embates amorosos que nos sacuden durante nuestra vida (amor deseado, amor correspondido, amor perdido, amor sin respuesta, etc.); en las habituales predisposiciones sentimentales tanto corporales como espirituales (alegría, odio, solidaridad, etc.), etc.? Si lo enumerado atesora muchos vínculos con lo que rodea al mundo literario pastoril, ¿por qué no averiguar el modo en que el género pueda tener un terreno de expansión en las representaciones culturales y estéticas con las que nos sentimos identificados?

Fue así como, con más fatiga que gloria —todo hay que decirlo—, apareció la necesidad de *Pastorilia* y de sus primeras industrias. Me imaginé un vasto reino en forma de gran castillo con un profundo foso donde flotaba una convicción: que merecía la pena el esfuerzo. Fue así como se edificaron las distintas partes de esta figurada y finiquitada fortaleza —*f-f-f*— en cuya torre del homenaje (que denominé *Análisis paratextual de ‘Ninfas y pastores de Henares’ de Bernardo González de Bobadilla*) se aceró, bajo el juramento de la ilusión, esta “*Pastorilia*” sobre la que oré, en la capilla, con mi *Cervantes y la búsqueda de la esperada luz tras las tinieblas: la segunda parte de ‘La Galatea’*,<sup>85</sup> después de disponer en el patio de armas, entre las caballerizas y la herrería, de una edición de la novela pastoril con la que se cerraría la trilogía que cimenté a partir de la tesis doctoral (5 de febrero de 2003) y, de algún modo —en menor medida, por supuesto—, con la memoria de licenciatura o tesina que la precedió (17 de enero de 2000) como origen (lejanísimo, lejanísimo<sup>3</sup>) de esta empresa.

85. Anroart Ediciones, 2008. Este fue el primer libro que publiqué con Jorge A. Liria como editor. Hacia finales de ese mismo año publiqué el segundo: *Análisis paratextual...* Desde entonces, no he dejado de estar bajo el amparo de su augusta, agradecida y afectuosa sombra. Gracias, amigo.

A principios de 2003, algunos rescoldos de esta ciudadela se conservaban. Aún quedaban ciertas brasas en 2008 y un tanto de calor en 2011, al menos había lo suficiente para que la primera parte del proyecto (la trilogía y, por extensión, el monográfico sobre la ópera prima de Cervantes) pudiera ver la luz. Mas, como no es infrecuente que suceda en los acontecimientos humanos, con la vida llegó la muerte; o sea, el inesperado e inapelable fin de mi Arcadia filológica. Quise que *Pastorilia* fuese una realidad, pero las cenizas apagaron las ascuas y perdí el interés por avivar lo que aceptaba de buen grado que estuviera extinguido.

Ahora solo tengo aliento para echar una última mirada a los restos del naufragio y despedirme de todo como creo que debe hacerse: dando las gracias por el tiempo compartido y pidiendo perdón por los desaguisados cometidos. Ahí se queda lo hecho y aquí su testimonio, a más no alcanzo. Júzgalo tú mismo entre las cinco esquirlas que a continuación te reproduzco. Quizás halles en alguna astilla un no sé qué que tu interés suscite y/o tu curiosidad satisfaga. Si así fuera, por bien empleado daría el esfuerzo realizado; y si no, si nada de lo que veas y leas sirviera para tu provecho o/y solaz, que sobreviva al menos la virtud de una enseñanza en la contemplación de los resultados ofrecidos: que no siempre querer es poder.

“Lascia Ch’io Pianga” de Händel (1711)

#### RANCAJO I. ¿CANARIO, ESTUDIANTE Y ENEMIGO DE CERVANTES?<sup>86</sup>

86. La primera versión de esta pieza se tituló “Bernardo González de Bobadilla: canario, estudiante y enemigo de Cervantes” y vio la luz en el tercer número de la revista *Reflexiones* del Círculo Cultural de Telde, que se presentó el 17 de marzo de 2000. La base del artículo fue mi memoria de licenciatura (*Consideraciones previas a la edición crítica de Ninfas y pastores de Henares de Bernardo González de Bobadilla*), defendida el 17 de enero de 2000. La fecha de la exposición académica fue una feliz sugerencia de mi maestro, don Antonio Cabrera Perera, como homenaje a Pedro Calderón de la Barca por el cuatrocientos aniversario de su nacimiento, que tuvo lugar ese día de 1600. Hubo una segunda del texto que apareció ese mismo año en el n.º 46 del *Anuario de Estudios Atlánticos*: “Un estudiante canario en Salamanca y enemigo de Cervantes: Bernardo González de Bobadilla”. En 2001, las dos versiones del artículo más el

**Preliminar.** En 1587 se publicó en Alcalá de Henares, en la imprenta de Juan Gracián, la *Primera parte de las Ninfas y pastores de Henares*; en principio, una ópera prima de Bernardo González de Bobadilla, autor que declara ser «natural de las nombradas islas de Canaria» en el prólogo. En el privilegio y la portada, se apunta a su condición de «estudiante en la Universidad de Salamanca». Los dos datos señalados son los únicos que nos han llegado de él, lo que justifican las palabras de Blanco Montesdeoca cuando concluye que este autor «es el mayor enigma de nuestra historia literaria» [147].

---

contenido de la tesina se fundieron en un libro que publicó el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria bajo el título: *Bernardo González de Bobadilla. ‘Ninfas y pastores de Henares’: la órbita previa*. Siendo la expresión “órbita previa” un guiño a la tesis doctoral que ya tenía muy avanzada. Al año siguiente, sin apenas modificaciones, saqué una tercera versión, *Bernardo González de Bobadilla, ¿autor canario del siglo XVI?*, con prólogo del citado maestro Cabrera Perera, en la Colección Ágape que, apoyada por varias instituciones canarias, dirigía el poeta Francisco Javier (Frank) Estévez Guerra.

La última revisión que se hizo del texto es de 2004 con ocasión de la publicación de “El paratexto de *Ninfas y pastores de Henares*” en el libro *Humanismo y tradición clásica en España y América II* que editó la Universidad de León. Como ese escrito —el más extenso y completo sobre los asuntos que se atenderán en las próximas páginas— aparece en este mismo volumen de *Soltadas Dos* como tercera esquirla de *Pastorilia*, entiendo la pertinencia de la pregunta que debes estar haciéndote en este momento: si ya hay una versión mejorada, ¿qué sentido tiene insertar esta pieza? ¿Por qué casi duplicar el contenido de los rancajos? Solo tengo una respuesta: para decir adiós a una etapa que hace mucho que terminó y sobre la que siempre pesó más la sensación de abandono que de finiquito. La última vez que voy a abordar el texto que ahora nos ocupa, el que fue superado en cantidad y calidad por el de 2004, responde al deseo de despedirme de él con la gratitud debida. Fue mi primera incursión con fundamento en los menesteres filológicos, tanteados hasta ese momento con embates cervantófilos; y fue la circunnavegación inaugural en torno a González de Bobadilla y su novela, un periplo literario que —entre no pocas cervanteadas— me tuvo entretenido desde que acabé mi licenciatura (1996, julio) hasta que terminé de componer la tesis (2002, agosto) y, algo menos, la defendí (2003, febrero). Esta composición fundacional llega a este volumen como esas luces galácticas que, aunque se contemplan con nitidez en el presente, se sabe que dejaron de brillar hace millones de años.

La importancia de González de Bobadilla para las nuestras letras quizás esté en el hecho de ser «el primer novelista canario» [Artiles y Quintana, 24] o, como apunta el profesor Cabrera Perera, «el primer poeta canario que imprimió su obra» [1978, VII].<sup>87</sup> María Rosa Alonso señala que ese puesto le corresponde a Bernardino de Riberol, que nació en 1509 [284].<sup>88</sup>

«*Ninfas y pastores* no es la primera obra publicada por un autor canario. Unos años antes que Bernardo González de Bobadilla, el licenciado Bernardino de Riberol publicó el *Libro contra la ambición y codicia de la desordenada de aqueste tiempo: llamado alabanza de la pobreza* [...] Así pues, veintiún años antes que *Ninfas y Pastores de Henares* vio la luz el libro de Bernardino de Riberol. Sin embargo, se sigue considerando el libro de Bernardo González de Bobadilla como el primer libro literario de un escritor canario o, dicho de otra manera: Bernardo González de Bobadilla fue el primer poeta canario que imprimió su obra» [Cabrera, 1995, 2 y 4].

Esta circunstancia no ha sido suficiente estímulo para que nuestros investigadores locales se adentren en el conocimiento de González de Bobadilla y de su única obra conocida hasta el momento, al contrario. Estoy convencido de que la condena al fuego que recibió esta novela en el célebre capítulo VI de la primera parte del *Quijote* debió ejercer una decisiva influencia a la hora de zanjar el mayor o menor interés hacia una obra con más muestras de endeblez que de consistencia literaria.

87. De esta misma opinión son Blanco Montesdeoca [147] y Sánchez Robayna [1990, 17-18].

88. Sobre este autor no hay casi nada escrito. Su producción literaria, como la de Bernardo, se reduce a un título: *Libro contra la ambición y codicia desordenada de aqueste tiempo...* (1556), obra que, curiosamente, como *Ninfas y pastores de Henares*, solo ha conocido una edición: el facsímil publicado por la Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas en 1980. Los pocos datos que se saben acerca de este escritor aparecen en el tomo VI de la *Biobibliografía...* de Millares Carlo y Hernández Suárez. Sobre sus orígenes familiares, conviene acudir al voluminoso estudio de Leopoldo de la Rosa Olivera que se recoge en la bibliografía de esta esqurila.

«Así las cosas, su novelita, fiel en muchos aspectos a la más ortodoxa tradición pastoril —presentación de una naturaleza cómplice, personajes estáticos, neoplatonismo luctuoso, combinación de verso y prosa...— y despegada de ella en otros en aras de la búsqueda de cauces nuevos o más personales —introducción de lo autobiográfico y lo cotidiano, conviviendo con historias secundarias de carácter marcadamente inverosímil— no dejará nunca de ocupar, pese a su escasa fortuna crítica, un lugar dentro de la aportación insular a la literatura áurea» [Castells, 433].

En la actualidad, para hablar de González de Bobadilla, la crítica, a falta de otros datos, recurre a los dos ya referidos sobre el autor (canariedad y condición estudiantil) y a la mencionada condena de Cervantes. En las próximas páginas me ocuparé de estos tres aspectos con el fin de ponerlos al día hasta donde me sea posible.

**Oriundez.** Todavía no se ha podido demostrar que nuestro escritor sea canario. Su declaración prologal y la connotación histórica de su segundo apellido han bastado para afirmar que nació en cualquiera de las islas de Canarias. El profesor Cabrera Perera recoge la posibilidad de que

«pertenciera a la familia de doña Beatriz de Bobadilla, señora de la Gomera, o fuera descendiente de don Pedro Suárez de Castilla, Gobernador de Gran Canaria, que casó con una dama de Jerez de la Frontera, apellidada Bobadilla, también de la estirpe de doña Beatriz» [1978, VII].

Gracias a Rumeu de Armas, que abordó la figura de Beatriz de Bobadilla, he podido ampliar este supuesto afirmando, como base hipotética para una posible localización de nuestro autor y/o de sus ascendientes, que cualquiera de los hermanos de la Señora de La Gomera (Cristóbal, Pedro, Francisco o Juan) pudo ser abuelo o bisabuelo del escritor. Estoy convencido de que el mantenimiento del apellido Bobadilla por vía femenina, a través de la descendencia de doña Beatriz o de doña Leonor, la mujer del citado Pedro Suárez de Castilla, no podía prolongarse más allá de una o dos generaciones

a lo sumo, mientras que por parte de los varones era más factible esta conservación, con independencia de que luego apareciera cambiado el orden con respecto a lo establecido sobre esta cuestión desde el siglo XVIII: que primero vaya el apellido del padre y después el de la madre.

A partir del pasaje prologal en el que nuestro autor refiere que

«apenas había dejado el estudio primero de la latina lengua, cuando ya estaba entremetido en semejante cuidado» [fol. 5r],<sup>89</sup>

deduce Herrero García que desde muy niño González de Bobadilla pudo haber estado en Castilla [695]. La profesora Arencibia Santana sugiere la posibilidad de que nuestro autor, como el Padre Anchieta, hubiese salido de la isla para no regresar jamás a ella [432].

En un amplio estudio que Alejandro Cioranescu dedicó a Cairasco de Figueroa, podemos leer un pasaje en el que se deja caer una probable relación literaria entre el canónigo y González de Bobadilla. Según el rumano, el vínculo pudo establecerse en un entorno como el de la tertulia que consagró a Apolo Delfico, durante las dos últimas décadas del siglo XVI, el autor de *Templo Militante* [347]; y que de él obtuviera Bernardo motivos para hacer uso de los esdrújulos.

Aunque no tiene sentido negar las dos afirmaciones — tanto vale aquí un “sí” como un “no” a tenor de los datos que se poseen—, es muy probable que la influencia por esta clase de versos que tanta fama dio a Cairasco de Figueroa no haya que concedérsela en exclusiva al grancanario, pues en dos novelas pastoriles que, sin duda alguna, conoció nuestro autor ya se constata: en la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro, que circulaba traducida al español desde 1547; y en la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo (1564). Además de esta circunstancia, hay que destacar, como señala Rudolf Baehr, que el empleo de los esdrújulos provenía, en la mayoría de los casos,

89. El «semejante cuidado» se refiere al proceso compositivo de *Ninfas*.

del manejo de voces de procedencia erudita [64]; su empleo, pues, reportaba a los vates una suerte de prestigio intelectual y poético entre lectores y colegas.

Blanco Montesdeoca, en su intento por relacionar a Cairasco con González de Bobadilla, destaca

«el uso frecuente de metáforas o comparaciones de tipo marinerero, que no son constantes literarias de la época, pero lo son de la obra del canónigo» [27].

Tampoco en esto tiene que haber sido Bartolomé una influencia determinante para Bernardo, pues ya Gil Polo usó la égloga piscatoria en su mentada *Diana* y Sannazaro era autor de una obra intitulada *Eclogae piscatoriae* (1504), con la que intentaba renovar el poema bucólico sustituyendo pastores por pescadores.

•

En *Ninfas*, con la salvedad del fragmento prologal «siendo natural de las nombradas yslas de Canaria», nada hay que sugiera el origen isleño del escritor:

«Ningún testimonio recuerda en la obra la procedencia canaria, declarada por el autor; la atracción de una realidad circunstante se realiza sólo sobre Salamanca y la parte de la vida del autor que ocurre allí, y no sabemos qué relación pudo haber tenido con su patria canaria en sus tiempos de estudiante» [López, 55].

«No se encuentra el menor rastro de paisaje o verso en que se citen las Canarias» [Blanco Montesdeoca, 26-27].

El hecho de que no se haya probado desde el punto de vista documental esta oriundez junto con el marcado sentido polisémico del término “natural”<sup>90</sup> obliga a mantener cierta

90. En 1593, en un documento jurídico, Cervantes afirmó su *naturaleza* cordobesa. En la actualidad, nadie duda de su origen alcalaíno, como lo prueba la fe bautismal, incluida en el folio 192 vuelto del primer libro de cristianados de la Parroquia de Santa María la Mayor de Alcalá de Henares, que Agustín de Montiano reprodujo en la página diez de su *Discurso sobre las tragedias españolas* (Madrid, 1753). ¿Conclusión? Que el término “natural” fue manipulado con alguna intención que no viene al caso

precaución sobre lo que se apunta en el prólogo. Los prefacios, por lo que tienen de comunicación directa entre el autor y el lector, adquieren tal grado de verosimilitud que en no pocas ocasiones logran despistar a sus destinatarios haciéndoles creer como verdadero lo que no deja de ser un mero artificio retórico. ¿Un ejemplo? El del *Quijote* de 1605, donde todo es invención.

Certezas previas: por un lado, que mucho queda por averiguar y confirmar sobre nuestro autor; que las respuestas, si estuvieran al alcance, se hallan en los variopintos e inmensos campos en los que hay que adentrarse y que solo pueden ser abordados asumiendo que la cantidad de información que se manejará no implicará necesariamente el éxito de las pesquisas. Se trata de buscar en los océanos, una perla exclusiva escondida entre valvas singulares; o sea, indagar en las actas de bautismo,<sup>91</sup> terminar de trazar el árbol genealógico de los Bobadilla en Canarias y reconstruir la vida de nuestro autor siguiendo las pautas de otros contemporáneos suyos que nacieron en el archipiélago macaronésico español y se fueron a estudiar a Salamanca.<sup>92</sup>

Aunque no esté relacionado con los orígenes en sentido estricto y sí, de algún modo, con el océano Atlántico, cabe

---

señalar aquí. Cabe la posibilidad, remota o no, de que González de Bobadilla hubiese hecho lo mismo.

91. En la tercera esquirola de *Pastorilia* (“El paratexto de *Ninfas y pastores de Henares*”, de 2004) se aborda el resultado de esta búsqueda. Recuerda que esta primera astilla es del año 2000; o sea, anterior al proyecto de tesis doctoral apuntado a lo largo de esta decimocuarta soltada y al referido artículo.

92. Y, por extensión, a cualquier otro centro de la Península. Derecho civil y Derecho canónico (*Leyes y Cánones*, según la denominación de la época) se podían cursar en la Universidad salmantina y, además, en las universidades de Valladolid y Alcalá de Henares, las mayores; y las menores de Sevilla, Toledo, Granada, Osuna, etc. Y a partir de 1744, en la de La Laguna. El prólogo y muchos tramos de *Ninfas* dan a entender que, si fue estudiante, tuvo que serlo nuestro autor de alguna de estas dos cátedras de contenidos legislativos.

poner sobre el pupitre de las hipótesis la posibilidad de que hubiese embarcado para América. ¿Antes de *Ninfas*? ¿Después? No he podido verificarlo. En el *Catálogo de pasajeros a Indias* que consigno en la bibliografía, en la entrada 4229 del volumen 3, fechada a 2 de abril de 1559, aparece registrada la salida a Venezuela de un tal Antonio de Bobadilla, natural de Salamanca, hijo de Bernardino de Bobadilla (sic) y de Isabel de Acevedo; y, el 14 de septiembre de 1577, la partida a Perú de un hermano suyo, un tal Francisco de Bobadilla. ¿Tienen algo que ver con *nuestro* Bobadilla? La pregunta, como tantas que le circundan, quizás nunca se logre responder.

Solo el descubrimiento de su inscripción en cualquiera de los libros de bautismos del siglo XVI que se conservan en Canarias —y ya de paso los de matrimonios y defunciones— permitiría iluminar parte del incierto camino de nebruras en el que se ha convertido cuanto tiene que ver con el escritor.

**Estudiante en Salamanca.** En la portada de *Ninfas* se indica que Bernardo es alumno en la institución salmantina. El privilegio comienza de la siguiente forma:

«Por cuanto por parte de vos Bernardo González de Bobadilla, estudiante en la Universidad de Salamanca [...]».

Esto es lo único explícito que tenemos sobre esta condición del escritor, lo que obliga —con más fundamento si cabe que en el caso de la oriundez— a mantener una más que discreta posición al respecto, pues tanto el privilegio como la portada no provienen de la mano del autor, como ocurre en el prólogo, sino de quien firma el documento administrativo y de quien realiza la impresión del volumen, respectivamente.

Millares Carlo y Hernández Suárez apuntan que

«una detenida investigación en los libros de matrículas, pruebas de curso, bachilleramientos, licenciamientos, doctoramientos y juramentos de la Universidad de Salamanca entre los años extremos de 1552 y 1655, no ha dado resultado alguno, si bien es de advertir que falta el año 1587 de las pruebas de curso» [155].

Aun así, conviene revisar en profundidad todos los documentos consultados por estos investigadores para cerciorarnos de que, como parece ser, nada hay acerca de nuestro autor.<sup>93</sup>

Sabemos que no estudió medicina porque Teresa Santander publicó una monografía sobre los alumnos de esta cátedra en la Universidad de Salamanca durante el siglo XVI y en el mismo no aparecen ni Bernardo ni los dos escritores identificados en los poemas laudatorios de *Ninfas*: don<sup>94</sup> Jimeno Fajardo y Melchor López de Contreras.<sup>95</sup>

En ningún momento González de Bobadilla afirma ser estudiante. Esto es muy importante. En el prólogo, solo anota:

«Porque habitando yo la llana orilla de Tormes, donde la célebre Salamanca está fundada»,

lo que no tiene por qué hacernos suponer que estaba matriculado en la conocida universidad castellana. Tampoco nos vale este otro pasaje prologal:

«apenas había dejado el estudio primero de la latina lengua»,

pues esta formación pudo desarrollarse en cualquier otra institución de naturaleza educativa.

López Estrada, en su artículo de 1991, fija el marco salmantino de *Ninfas* en los siguientes fragmentos:

«Queda patente en el libro hasta el punto de que Salamanca, en las riberas del Tormes, desempeña en la invención de la obra una función más importante que Alcalá de Henares, en donde se sitúa la anécdota principal de las varias de la obra» [28];

93. Véase al respecto la tercera astilla: “El paratexto de...”.

94. El “don” importa, y más en este periodo.

95. Hubo un tercer poema anónimo, “De un amigo del autor”. Como no tiene mucho sentido que en una parte del libro dedicada a ensalzar las virtudes de la publicación aparezca una composición sin identificar, cabe suponer que pudo ser el mismo González de Bobadilla ese “amigo”. No lo descarto. Cervantes hará uso de esta engañifa —con ese delicioso punto socarrón tan propio de él— dieciocho años después, en los preliminares del *Quijote* de 1605.

«La obra de Bobadilla es una aportación muy poco tenida en cuenta en este aspecto. Salamanca se evoca en *Ninfas y pastores de Henares* en la plenitud de su vida universitaria, vertida, es cierto, a lo pastoril, pero de manera que es fácil notar, como en transparencia, la realidad del movimiento de la gente joven, y también las leyendas y fábulas adheridas a la población con el paso del tiempo» [51];

y, sobre el Libro VI de la novela, indica

«que descubre la vida estudiantil en Salamanca, acerca el libro a la narración costumbrista. Esto, por ejemplo, ocurre en lo que se dice sobre las novatadas, a las que se hace una referencia directa» [52].

No creo que la última sección de *Ninfas*, centrada en una serie de discusiones ovidianas en torno al amor que mantienen Florino y otros pastores como Berto y Molineo, sirva para defender la condición estudiantil de su autor; en todo caso, permite considerar que, como cualquier otro vecino de una ciudad volcada en su señera institución educativa, conocía o tenía una idea bastante aproximada de los asuntos no-académicos que entretenían a los escolares.

Como también podía saber del ilustre fray Luis de León, por ejemplo, figura destacada en la institución salmantina, sobre todo desde que volvió a la docencia en 1576. ¿Pudo ser una referencia, un modelo a imitar, para el supuestamente joven González de Bobadilla?

«Recuérdese que aún profesaba cuando debió escribir su libro el estudiante González de Bobadilla, que, dadas sus aficiones literarias, conocería por copias manuscritas los versos del maestro» [Zerolo, 54].

«Si no lo supiéramos de su pluma, podríamos asegurar la vinculación de Bernardo González de Bobadilla con la Universidad de Salamanca, e incluso, yo me atrevo a concretar, con una de sus grandes personalidades académicas: fray Luis de León. [...] La primera afirmación de que la poesía “ni se estima ni los ingenios de los hombres discretos se abaten a cosas tan rateras” parece

estar muy a tono con lo que fray Luis dice en el prólogo a sus versos que hace a don Pedro Portocarrero: “Entre las ocupaciones de mis estudios en mi mocedad, y casi en mi niñez, se me cayeron como de entre las manos estas obrecillas, a las cuales me apliqué más por inclinación de mi estrella que por juicio o voluntad” [Cabrera, 1995, 18].

Es posible (repito: posible) que González de Bobadilla saliese de la casa de sus padres, en Canarias, para estudiar en la salmantina o puede que viniese de una ciudad universitaria como Alcalá de Henares para efectuar su formación a orillas del Tormes. En el prólogo —o sea, en esa parte del libro donde conviene estar alerta y leer entre líneas— deja caer que escribe sobre algo que solo conoce de un modo superficial:

«parece cosa extraordinaria ponerme a referir las propiedades y términos de la tierra que jamás vieron mis ojos. Y porque no parezca antojo mío de quererme meter en cosas de que ni tengo noticia, ni puedo llamarme testigo de vista: quiero hacer saber, que sólo me moví por haber oído a un mi compañero, natural de la famosa Compluto, tantos loores de su río, tan maravillosos cuentos de la tierra».

Hay un interesante pasaje en el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan que merece la pena reproducir a propósito de las dos cuestiones que me han ocupado hasta ahora (oriundez y escolaridad), y que vincula, a modo de coincidente ejemplo, las dos referidas instituciones académicas:

«Sabida ya la edad en que se han de aprender las ciencias, conviene luego buscar un lugar aparejado para ellas, donde no se trate otra cosa sino letras, como son las Universidades. Pero ha de salir el muchacho de casa de su padre; porque el regalo de la madre, de los hermanos, parientes y amigos que no son de su profesión, es grande estorbo para aprender. Esto se ve claramente en los estudiantes naturales de las villas y lugares donde hay Universidades; ninguno de los cuales, si no es por gran maravilla, jamás sale letrado. Y puede remediar fácilmente trocando las Universidades: los naturales de la ciudad de Salamanca estudiar en la villa de Alcalá de Henares, y los de Alcalá en Salamanca» [75].

También pudiera ser que Bernardo no fuera alumno de la salmantina cuando *Ninfas* se publicó, sino antes. Por alguna razón, su formación se interrumpió y quedó asentado en su ánimo el propósito de continuarla o, al menos, de no olvidarse de ella. De ahí que hiciese llegar en la tramitación del privilegio el que fuera discente, aunque no hubiera formalizado su matrícula. Por vaya uno a saber qué motivos, no pudo seguir. Esto justifica el que no aparezca su nombre en las inscripciones del curso 1586-87, a pesar de que Juan Vázquez, el firmante del citado documento administrativo — fechado el 29 de noviembre de 1586—, apuntara a su condición estudiantil.

¿Y si el antropónimo de nuestro autor no fuera en realidad Bernardo González de Bobadilla? Acepto que soltar esto así, de este modo, es un tanto arriesgado;<sup>96</sup> mas, ¿qué se pierde con la suelta de una hipótesis que, como el resto de datos buscados, quizás no pueda nunca verificarse? No descarto que el individuo que compuso las *Ninfas y pastores de Henares* se amparase en el anonimato que le ofrecía un seudónimo para no ser reconocido por quienes podían verse reflejados en la figura de algún pastor de la novela o en algunas acciones o intervenciones recogidas en sus páginas. Recordemos en este sentido que en el prólogo el autor señala que escribió esta obra a partir de lo que le contaba un compañero suyo sobre las fiestas del verano en la ciudad de Alcalá de Henares.<sup>97</sup>

96. Pues deja caer la probabilidad de que en la petición del privilegio real se mintiera en la identificación del solicitante, que no era otro que el propio escritor.

97. Una justificación que, para Avalor-Arce, no deja de ser petulante porque «implica un desinterés en lo radical del mito y un interés en lo meramente circunstancial que auguran mal para los pastores» [1975, 189]. Sin ser contrario a lo expuesto por el crítico argentino, percibo en las palabras de Bernardo cierta similitud con el argumento de *La Diana* de Montemayor (1559), donde podemos leer que el propósito del narrador es contar «casos que verdaderamente han sucedido, aunque van disfrazados debajo de nombres y estilo pastoril». A José María Asensio tampoco

¿Qué valor tiene el anonimato? Para responder a esta cuestión, conviene atender a una peculiaridad de las novelas pastoriles: el recurso del disfraz, con el que se evita la

«posible identificación de algunos pastores y de determinados episodios de los libros con gente y sucesos de la realidad social de la época» [López, 1974, 487].

Esta característica conduce a otra muy presente en el género: el hecho de que, por lo general, sean sus títulos obras de juventud. Como primerizas industrias poéticas, se componían con el firme interés de sus autores por darse a conocer en el entorno literario del momento; de ahí los esdrújulos sobre los que algo apunté antes, y el uso combinado de prosa y verso, y la variedad de estrofas utilizadas, y la heterogeneidad de asuntos abordados, etc. *Ninfas*, en este sentido, sería un conglomerado de distintas aventuras y desventuras de naturaleza amorosa ocurridas en un entorno como el estudiantil,<sup>98</sup> con independencia de que tuvieran lugar en la Universidad salmantina y/o que fuera el autor uno de los participantes en estos quehaceres de Cupido.

Un seudónimo permite a González de Bobadilla abordar aquello que, a cara descubierta, no debería ni tan siquiera insinuar (por ejemplo, el tratamiento de temas como el sexo o el suicidio, presentes de algún modo en *Ninfas*), pero lo desconecta del admitido interés particular de los cultivadores del género por el reconocimiento de su parnaso más próximo, lo

---

le satisface esta justificación del autor de *Ninfas*, si bien deja caer la posibilidad de que ese compañero pudiese ser el propio Cervantes [384].

98. No conviene desatender que lo “escolar”, de un modo connotativo, va asociado a lo “juvenil”. Escolaridad y juventud son vocablos que siempre se han enlazado y, en consecuencia, como unidad conceptual, forman parte del universo interpretativo de los hablantes. Así, pues, los casos estudiantiles no dejan de ser anécdotas protagonizadas por jóvenes que, como diría el Jaques del *Como gustéis* (1599) de Shakespeare, suspirando como un horno, componen baladas dolientes a la ceja de su amada [Act. II, esc. VII].

que no deja de ser una anomalía que, de alguna manera, se ratifica gracias al desconocimiento que tenemos del escritor.<sup>99</sup>

«Bobadilla cuenta varios casos de amores, procedentes parece que de noticias oídas a sus compañeros de estudios convenientemente vertidas al estilo pastoril [...] Se trata, creo yo, de relatos procedentes de casos amorosos ocurridos entre amigos del autor, en general poco transformados, que van articulando el curso del libro» [López, 1991, 30].

Sea como fuere, lo único cierto es que un tal Bernardo González de Bobadilla, con independencia de que se llamara (o no) así, de que naciera (o no) en Canarias, de que estuviese (o no) matriculado en la Universidad de Salamanca, aparece en la portada de un libro que —no hay por qué dudarlo— debió componer durante un tiempo. Este individuo tuvo que dejar en algún sitio (¿quién sabe si en esa «llana orilla de Tormes» donde, como dice en el prólogo, llegó a vivir) alguna constancia de su paso: pudo ser el padrino de bautismo de...; o a lo mejor contrajo nupcias con..., aquí o en una población cercana a la ciudad castellana; sirvió a...; quizás murió en...<sup>100</sup> Y

---

99. Nada se sabe de él porque a nadie le ha interesado conocerlo más allá de los datos superficiales que he apuntado en esta esquirola. La bibliografía sobre el autor no ofrece dudas al respecto (el quinto rancajo de esta *Pastorilia* lo demuestra). Si hubiese tenido la fortuna de ser objeto de estudio de otros investigadores más cualificados que yo, es muy posible que se habría disipado la inmensa oscuridad que ahora envuelve su figura y los pormenores de su única obra conocida; y, con ello, el que la hipótesis del seudónimo tenga alguna consistencia. Salvo quien esto escribe, nadie lo ha buscado por esa tierra-mar-y-aire de los papeles manuscritos y tipográficos; ni ha convivido durante muchos años con las probabilidades de su existencia tanto en los ámbitos académicos como en los domésticos (sin obsesión no hay producción). No descarto, en este sentido, que el azar haya juntado mi incapacidad para encontrarle con un especial deseo vital y *post mortem* del escritor por no ser hallado.

100. En el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (código de referencia ES.47186.ARCHV//REGISTRO DE EJECUTORIAS, CAJA 1428,2) existe el siguiente documento que lleva por fecha 5 de noviembre de 1580: *Ejecutoria del pleito litigado por Juana Moro, viuda de Diego Hernández de Mercado, vecina de Salamanca, y Antonio Hernández de*

lo mismo cabe suponer que ocurriera en Alcalá de Henares, en Madrid o, por qué no, en Canarias. El ser humano “Bernardo-González-de-Bobadilla” compositor de una novela titulada *Ninfas y pastores de Henares* y fechada en 1587 existió.

Solo el descubrimiento de su inscripción en cualquiera de los documentos oficiales de la Universidad salmantina, sobre todo en los libros de matrícula, permitiría iluminar parte del incierto camino de negruras en el que se ha convertido cuanto tiene que ver con el escritor.

•

Pero si nulos han sido los resultados a la hora de averiguar algo acerca de nuestro autor, no cabe decir lo mismo con respecto a Melchor López de Contreras, uno de los poetas que aparece en los preliminares de la novela. Está confirmado que era alumno de la Universidad de Salamanca, al menos durante el curso 85/86 y el siguiente, 86/87. Así consta en el libro de matrículas número 303 de la referida institución, en el folio 93 reverso, donde se puede leer que era natural de Fuentelencina,<sup>101</sup> en la Diócesis de Toledo, y que el 7 de diciembre de 1585 se matriculó en Derecho Civil. El 31 de enero de 1587, formalizó su inscripción en Derecho Canónico, tal como consta en el libro 304, folio 75. Este

---

*Mercado, su hijo, con Juan de Bobadilla, vecino de Medina del Campo (Valladolid), y Bernardo de Bobadilla, “tutor ad litem” de Rodrigo de Bobadilla, su hijo, que al dicho pleito se opuso, sobre el desacuerdo por la nueva obra hecha por Juan de Bobadilla en la puerta principal de su casa lindera de la casa de la demandante. ¿Quién es ese Bernardo de Bobadilla? ¿Acaso nuestro autor? ¿Un familiar?*

101. Por error, transcribí en su momento Fuente Cenaria cuando en realidad debía haber anotado Fuentelencina, un municipio que en la actualidad pertenece a la provincia de Guadalajara. En el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid de conserva un escrito sobre un pleito que mantuvo el nombrado López de Contreras, a la sazón juez de residencia, contra Alonso de Villalba, alcalde mayor y juez de apelaciones. Ambos estaban vinculados con el marqués de Mondéjar y procedían del citado lugar [código de referencia del documento: ES.47186.ARCHV//PL CIVILES,PÉREZ ALONSO (F),CAJA 1669,4]

descubrimiento justifica la necesidad de volver a revisar los documentos académicos consultados por Millares Carlo y Hernández Suárez porque o bien hallaron a este autor y lo desecharon —lo que resulta difícil de creer por ser de las pocas novedades que puede apuntarse sobre nuestro tema—; o porque no hicieron la búsqueda de González de Bobadilla directamente, con los libros manuscritos delante, sino a través de terceras personas que recibirían el encargo de buscar solo a Bernardo; o bien se les pasó por alto, como me ha podido ocurrir a mí: hallé a López de Contreras y, por más que lo busqué, no encontré a su posible compañero de pupitre.

Nada se sabe tampoco de Jimeno Fajardo, que recibe el tratamiento de “don”. Por este y por el consejo que da a nuestro autor al comienzo de la estrofa final de su soneto («Déjate de Helicón y estima a Tormes»)<sup>102</sup> no creo que sea desatinado considerar que se trata de alguien mayor en edad y posición social. Sea como fuere, han sido infructuosas todas las búsquedas realizadas para localizarlo entre los listados de estudiantes y docentes de las principales universidades del momento, en los catálogos de PARES (el portal de archivos españoles), entre los pasajeros que marcharon a las Indias, etc. Como todo lo que envuelve a *Ninfas*, seguirá siendo un misterio hasta que la fortuna y/o el buen quehacer de diligentes y eficaces investigadores descubran cuanto no he conseguido encontrar. Querer no siempre es poder. Sigo.

---

102. Avalor-Arce, en *La novela pastoril española*, concluye el apartado que dedica a Bernardo González de Bobadilla reproduciendo este verso y apuntando: «¡Lástima que Bobadilla no tomase en serio el consejo que le dio su amigo don Jimeno Fajardo...!» [190], dando así fin a un epígrafe claramente incisivo contra nuestro escritor. El profesor Cabrera Perera señala: «Aunque estos versos no dan mucha luz sobre el autor, parece leerse entre líneas que Bernardo González de Bobadilla cultivó otro tipo de poesía antes de escribir las *Ninfas y pastores*. Helicón era el monte consagrado a las musas y, por extensión, el lugar de dónde viene o a dónde se va a buscar la inspiración poética» [1995, 17].

### González de Bobadilla y Cervantes

No hay dudas acerca de cómo ha podido llegar hasta nosotros el indemostrable canario: gracias a la circunstancia de que fuera una de las obras citadas (y condenadas) en el conocido capítulo VI de la primera parte del *Quijote*:

—Estos que se siguen son *El Pastor de Iberia*, *Ninfas de Henares* y *Desengaño de celos*.

—Pues no hay más que hacer —dijo el cura—, sino entregarlos al brazo seglar del ama, y no se me pregunte el porqué, que sería nunca acabar.

—Este que viene es *El Pastor de Filida*.<sup>103</sup>

—No es ese pastor —dijo el cura—, sino muy discreto cortésano: guárdese como joya preciosa.

Las tres condenadas tienen en común, por un lado, que se publicaron después de *La Galatea* (1585) y, por el otro, que aparecieron en un momento muy crítico de Cervantes como escritor y, al mismo tiempo, como lector-testigo de un género pastoril que, con las citadas obras, ya daba señales más que evidentes de su decadencia.

Pero no acabó en el escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano su fijación —llamémoslo así— hacia *Ninfas*. En el capítulo IX de la primera parte del *Quijote*, el narrador interrumpe el relato de la contienda entre el vizcaíno y el hidalgo porque la anécdota termina ahí,

«con las espadas altas y desnudas, en guisa de descargar dos furibundos fendientes».

Da cuenta del disgusto que le supuso no saber cómo acababa la pelea y dedujo, por el referido juicio bibliográfico que el barbero y el cura habían realizado, que la historia de don Quijote

103. Novela de Luis Gálvez de Montalvo publicada en 1582. Este autor participó en los sonetos preliminares de *La Galatea* (1585) de Cervantes junto con Luis Vargas Manrique y Gabriel López Maldonado. *El Pastor de Iberia* (1591) es de Bernardo de la Vega y *Desengaño de celos* (1586), de Bartolomé López de Enciso.

«debía ser moderna, y que, ya que no estuviese escrita, estaría en la memoria de la gente de su aldea y de las a ellas circunvecinas».

Los indicadores de esa indiscutible actualidad de los hechos narrados son dos libros: *Desengaño de celos* y *Ninfas y pastores de Henares*.

Tras la condena al fuego (cap. VI), ¿por qué vuelve a citar las obras de López de Enciso y González de Bobadilla unos capítulos más adelante (cap. IX)? Es evidente que no medió el azar y que cierta intención oculta movió al alcaláino a mencionar dos de las tres novelas pastoriles que entregadas por el sacerdote «al brazo seglar del ama». No había necesidad alguna de recurrir precisamente a estos dos libros: el abanico de publicaciones aparecidas en 1586 y 1587 era lo bastante amplio como para enriquecer el pasaje con otras referencias que no sean las apuntadas; pero acude a estas obras y esta maniobra es cuanto menos sospechosa. ¿Lo hace porque eran conocidos para los posibles lectores del *Quijote* —por extensión los de *La Galatea*— y lograba al mentarlos transmitir una idea muy precisa sobre la proximidad de la historia del hidalgo o, por el contrario, porque eran desconocidos para estos mismos destinatarios —un previsible grupo compuesto por aficionados al género pastoril— y consigue, cuando los nombra, o complacerse de un modo malicioso con la condena del cura o aportar cierta ambigüedad cronológica al no poder precisar estos receptores —porque ignoran los títulos— cuándo se publicaron y, en consecuencia, de qué fecha es el relato que habla de las andanzas del caballero manchego? ¿Encierra esta aparición algún tipo de misterio solo descifrable por el entorno próximo a Bernardo, Bartolomé y Miguel?

En 1614, en un terceto del capítulo IV del *Viaje del Parnaso*, versos 508 al 513, Cervantes vuelve a recordar la obra de González de Bobadilla cuando, en boca de un recitador, escribe lo siguiente:

«Fuiste envidioso, descuidado y tardo,  
y a las *ninfas de Henares y pastores*  
como a enemigos les tiraste un dardo;

y tienes tú poetas tan peores  
que éstos en tu rebaño, que imagino  
que han de sudar si quieren ser mejores». <sup>104</sup>

Cabe deducir, por esta estrofa, que Cervantes asume cierta culpa por la naturaleza de sus referencias a la obra que nos convoca en la primera parte del *Quijote*. Es fácil hacer esta interpretación si nos amparamos en los calificativos que se autoimpone: «envidioso, descuidado y tardo». Estoy convencido de que el alcaíno juega con el contexto de la acción para no aportar claridad alguna a su posición, pues estas palabras son proferidas por un individuo descrito, en los versos 481-483, como «uno de los del número, hambriento, [...], al parecer mohíno y malcontento», calificativos estos que, sin duda, degradan al personaje. Unas estrofas antes, quien nos habla ha señalado que la nave en la que este quejoso viajaba no procedía

«de la oriental India a Lisboa,  
que son por los mayores estimadas»,

sino que

«ésta llegó desde la popa a proa  
cubierta de poetas, mercancía  
de quien hay saca en Calicut y en Goa». <sup>105</sup>

104. Esta mención a *Ninfas* viene precedida de unos versos sobre el condenado al fuego *Pastor de Iberia* de Bernardo de la Vega: «Has alzado a los cielos la fortuna / de muchos que, en el centro del olvido, / sin ver la luz del sol ni de la luna, yacían; ni llamado ni escogido / fue el gran *Pastor de Iberia*, el gran Bernardo / que De la Vega tiene el apellido». No sé si la tercera víctima pastoril del cura y el barbero es el Enciso que se menciona, en términos ahora favorables, en el segundo capítulo, versos 163-165, de *Viaje del Parnaso*: «Éste es Enciso, gloria y ornamento / del Tajo, y claro honor de Manzanares, / que con tal hijo aumenta su contento». El autor de *Desengaño de celos* nació en Tendilla (Guadalajara). Si fuera el mismo, habrá que reconocer en los versos reproducidos una suerte de desmentido.

105. Versos 470 al 474 de este mismo capítulo cuatro.

Así pues, el recitador pone en boca de un personaje menos-cabado palabras que, como califica, son «saetas que iban mi alma y corazón clavando» porque le ofenden y son descortes hacia su condición de literato. Pero todo suena a ironía, a mordacidad, a sorna; no en vano ha comenzado el señalado capítulo con este terceto:

«Suele la indignación componer versos;  
pero si el indignado es algún tonto,  
ellos tendrán su todo de perversos».

Sobre las inquinas cervantinas, Zerolo ha indicado lo siguiente:

«Hablé ya de la mala voluntad del gran Cervantes hacia este escritor. El hecho es innegable: no sólo se descubren ciertas alusiones en las *Ninfas y pastores* que dejan ver que existía entre ellos algún disgusto, sino que además de la condenación al corral, vuelve años más tarde Cervantes a demostrarle su malquerencia en el *Viaje del Parnaso* (1614)» [56-57].

Para Isabel Castells:

«Por estas repetidas alusiones a Bobadilla y, muy especialmente, por utilización de una palabra como “envidia” para referirse a sus *Ninfas*, se ha llegado a insinuar una relación personal, truncada quizá precisamente por razones de rivalidad literaria, entre ambos autores (Asensio, E: 1902, 384-385; López Estrada: 1948, 172; 1991, 46 y SS). Sin embargo, muy difícil parece confirmar estos indicios, tanto por el desconocimiento casi total que aún hoy se tiene de la vida de Bobadilla como por la ausencia de datos al respecto en las numerosísimas biografías de Cervantes» [426-427].

Las preguntas, llegados a este punto, se agolpan y alimentan las especulaciones: ¿Qué motivos pudo tener el alcaíno cuando, al borde de la cuarentena, con una primera novela —de cierto valor literario— publicada y un generoso número de piezas teatrales y poemas, no dudó en atacar de esta forma la previsible ópera prima de un supuesto joven escritor que nada nuevo aportaba al género salvo contribuir, como el que

más, a su paulatina extinción? ¿Hubo despecho hacia quien parecía haberse inspirado para su obra en un marco geográfico como el que representaba el Henares y, de paso, Alcalá, su patria chica? ¿Se conocieron ambos autores como para que el trato hubiese degenerado en enemistad?

«J. M. Asensio apunta la hipótesis de que ese compañero del que oye las noticias de las riberas del Henares fuese el mismo Cervantes, y que, por tanto, Bobadilla y Cervantes hubiesen sido amigos. Esto mismo lo retoma Miguel Herrero García con la indicación de que Cervantes hubiese podido hallarse en Salamanca de 1562 a 1565. Esto no parece posible porque ya hemos dicho que tuvo que haber una cierta diferencia de edad entre ambos, pues en el privilegio de 1586 se dice bien claramente que entonces Bobadilla era estudiante de Salamanca, y Cervantes tenía ya treinta y nueve años» [López, 1991, 48].

*La Galatea* y *Ninfas y pastores de Henares* comparten algunas similitudes que van más allá del conjunto de características estilísticas que las agrupa bajo un mismo género literario. Entre estos parecidos, destaco la distribución en seis libros de sus materias novelescas y el que los títulos de ambas obras — *Primera parte de...* — apunten a una continuidad que, por otro lado, no se llevará a cabo, aunque se deje caer al final de sus productos esta posibilidad:

«El fin de este amoroso cuento e historia, con los sucesos de Galercio, Lenio y Gelasia, Arsindo y Maurisa, Grisaldo, Artandro y Rosaura, Marsilio y Belisa, con otras cosas sucedidas a los pastores hasta aquí nombrados, en la segunda parte de esta historia se prometen» [*La Galatea*].

«Pues en tan dichoso grado de amor, sin otra mudanza o discurso al presente permanecen en él, será razón que haga pausa mi tosca zampoña hasta que tan bellas ninfas y tan gallardos pastores en estilo más grave y más sonoro se eternicen» [*Ninfas y pastores de Henares*].

López Estrada señala otras semejanzas:

«La coincidencia más patente entre los dos escritores es el hecho de que Cervantes publica su *Galatea* en Alcalá, en la imprenta de Juan Gracián, en 1585, y Bobadilla lo hace en el mismo lugar y con el mismo impresor en 1587; estas fechas pueden retrotraerse para la *Galatea* a una anterior, el 22 de febrero de 1584, forma del Privilegio real, y para las *Ninfas y pastores...*, a 29 de noviembre de 1586, firma del mismo documento» [1991, 47].

¿Esta analogía explícita —unida a posibles elementos implícitos que desconocemos— fue, de algún modo, la responsable de la ojeriza del alcalaíno por el supuesto estudiante salmantino de indemostrable origen canario?

«Es curioso notar que los eruditos han creído encontrar en la obra del escritor canario Bernardo González de Bobadilla, *Ninfas y pastores de Henares*, Alcalá, 1587, algo parecido al *Quijote* de Avellaneda. ¿Temía Cervantes que esta obra, de tema semejante a la suya, pudiese hacer sombra a la *Galatea*?» [López, 1948, 170-171].

Apunta Zerolo [57-58], por boca de Asensio [383]:

«Sin hacer alardes de suspicacia, ni extremar la sutileza, llevado únicamente por la perfecta igualdad de ambos títulos, puede cualquier lector sospechar algún enlace entre una y otra obra, y entrar en deseos de buscar relación entre ambas novelas pastoriles, creyendo que también la hubo entre sus autores, y aun quizá que la una dio ocasión a la otra; bien por la significación de los disfrazados pastores, bien por las circunstancias embozadas en la narración de aquellas galantes aventuras».<sup>106</sup>

Coincido con López Estrada: no hay en *Ninfas* ningún fragmento copiado de *La Galatea*, a pesar de que pudo leerla y conocerla [1991, 49]. Interesa descubrir qué hay detrás de este ataque —descartada una posibilidad como la del plagio— cuando, como apunta el citado investigador catalán,

106. Aunque el fragmento se leyó por primera vez en los *Legajos* de Zerolo, fue Asensio quien lo compuso y se lo remitió al autor canario para que lo reprodujese. Cuatro años más tarde, lo publicará el sevillano en la edición de *Cervantes y sus obras* de 1902.

«es evidente que no es lo mismo la obra irreflexiva de un estudiante de pocos años que la nombrada *Galatea* de un hidalgo que, ya con años encima, quiere abrirse camino en las letras» [1991, 49].

«Y puestos a adivinar alguna resonancia de este libro en Cervantes, se me ocurre pensar en que pudo ser un motivo más para que no acabase de llegar a la imprenta la otra parte de la *Galatea*; él pudo haberse dado cuenta de que el gusto literario de la gente que le rodeaba no iba ya, en los últimos años de su vida, por vía pastoril» [1991, 49].

Sirven estas dos citas de antesala para atender el extenso y complejo asunto de la anunciada y nunca publicada segunda parte de *La Galatea*.<sup>107</sup> En los motivos de la aparición de la primera, los veinte años de implícito abandono literario, el regreso a la actividad con una obra como el *Quijote* y el binomio armas y letras que presidió su vida están, tal y como yo lo veo, algunas de las claves que explican esta actitud tan intransigente hacia Bernardo González de Bobadilla y *Ninfas y pastores de Henares*.

•

Cuando en 1585 se publica *La Galatea*, Cervantes atravesaba una importante crisis económica y familiar que su matrimonio con Catalina de Palacios no había logrado solventar. Cinco años antes, había regresado de su cautiverio en Argel y catorce años atrás participó en la que acabaría calificando como «la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros»:<sup>108</sup> la Batalla de Lepanto. Su impecable hoja de servicios no le había hecho

107. Cuestión que me ha tenido ocupado durante todo el periodo que abarca mi cervantofilia y que inspiró el primer título que publiqué para mi admirado Jorge A. Liria en Anroart Ediciones: *Cervantes y la búsqueda de la esperada luz tras las tinieblas. La segunda parte de 'La Galatea'* (2008). En 2017, bajo la sombra de mi querido editor y de ese hogar llamado Mercurio Editorial, abordé por última vez el asunto en mi *Demonios cervantinos. Bases para una cronobra de Cervantes (1547-1616)*.

108. Prólogo de la segunda parte del *Quijote* (1615).

merecedor de algún puesto digno a su condición de héroe militar en cualquier lugar del cada vez más extenso imperio español. Los méritos expuestos —al parecer— no eran suficientes y acudió a la literatura como una posibilidad más de ascenso social. ¿Por qué probó suerte con las letras e intentó conseguir aquello que le negaban las armas? Sin duda, porque desde muy temprana edad había dado muestras de especial inclinación hacia la poesía: en octubre de 1567, cuando apenas contaba con veinte años, aparecieron sus primeros versos en unos medallones de los arcos triunfales que Alonso Getino de Guzmán dispuso para la celebración del nacimiento de la infanta Catalina Micaela. Es probable que la relación de asociados existente entre el organizador del evento y el padre de nuestro autor hubiese bastado para que el primero no pusiese objeciones puntillas sobre la calidad del poema de Cervantes: pudo encontrarlo más o menos aceptable y tuvo hueco donde alojarlo. Al margen del valor literario de esta composición, lo relevante para el caso que nos ocupa es que por entonces el alcaíno debía poseer un importante bagaje mínimo de lecturas donde, sin duda, primaban Garcilaso y

«una serie de gruesas novelas que en aquella fecha contaban con ediciones que le eran accesibles [...] el ciclo de los *Amadises* [...] los *Palmerines* [...] diversos libros de caballerías sueltos [...] y la novela caballeresca *Tirante el Blanco*» [Riquer, 1993, 18].

Al año siguiente, esta inquietud literaria se verá reafirmada con la publicación de una serie de poemas de nuestro autor en el homenaje a la reina Isabel de Valois que el cardenal Diego de Espinosa encargó al maestro Juan López de Hoyos.<sup>109</sup>

Estas primeras incursiones debían llenar de ilusión al joven poeta, sobre todo porque, de algún modo, abrían puertas a la prosperidad, como las que le franquearon en 1569 cuando

109. Se trata de la *Historia y relación verdadera de la enfermedad, felicísimo tránsito y suntuosas exequias fúnebres de la Serenísima Reina de España Doña Isabel de Valois*. Madrid, 1569.

entró al servicio del cardenal Giulio Acquaviva en el Vaticano. La escasa diferencia de edad de ambos (el purpurado era un año mayor) y el trabajo que Cervantes realizaba para él (era su camarero)<sup>110</sup> debió traducirse en una ocasión idónea para adquirir un prestigio social que la inestable vida familiar en España parecía incapaz de concederle. En Italia era nuestro autor un hombre versado en lecturas, con cierta sensibilidad, buena formación y reconocido ingenio; luego, si hubiese querido sacar provecho de su situación, sin duda que lo hubiese conseguido. Pero eso no ocurrió. Sea cual fuere la causa de su decisión, optó por permutar la estabilidad de una vida cortesana por la irregularidad de la soldadesca.

Consigno se llevará los motivos de tan drástica resolución y, junto con un prometedor conjunto escrituras que llegarían a ser el germen de futuras composiciones, un enriquecedor bagaje de lecturas y autores. Uno de ellos será, sin duda, Sannazaro.

«Indudablemente, Cervantes conocía la *Arcadia* (Venecia, 1502) de Sannazaro, que de seguro leyó en italiano, pero que estaba traducida al castellano desde 1547 (Toledo) por el canónigo Diego López, el capitán Diego de Salazar y el racionero Blasco de Garay» [Schevill y Bonilla, XIX].

López Estrada y López García-Berdoy señalan al respecto que

«durante su estancia en Italia, Cervantes pudo conocer (si es que no tenía ya noticias antes) la fama de la *Arcadia* y leer la obra que representa el triunfo de la primera formulación europea de la tradición pastoril [...] No es de extrañar, pues, que en *La Galatea* aparezcan algunas relaciones con esta obra de Sannazaro» [1995, 16-17].

Estoy convencido de que es durante esta etapa cuando pudo comenzar a evaluar las posibilidades de una obra que debía significar para su trayectoria creativa un lógico paso

110. «El criado que asiste a vestir y acompañar a su amo, y anda siempre cerca de su persona [...] manda a todos los criados de la cámara y está a su cargo lo que se gasta en la cámara de su amo» (*Diccionario de Autoridades*).

cualitativo. La proclividad del entorno literario del momento a proyectos como el de una novela de naturaleza bucólica favorecía concebir la empresa compositiva al amparo de este género. No obstante, Cervantes encontró en la vida soldadesca razones suficientes como para no sustituirla por las letras, a pesar de que no se olvida de ellas y de que, sin duda, fueron en tiempos de desgracia —como los de su convalecencia en Messina tras la Batalla de Lepanto (5 de octubre de 1571) o los cinco años de apresamiento en Argel (1575-1580)—, un pasatiempo al que se debió entregar con verdadera fruición:

«Aguardando la ocasión propicia (para conseguir la libertad por su propio esfuerzo, astucia, ingenio y arrojo) entretenía los rigores de su duro estado (cautivo en Argel), como de costumbre, con el cultivo de las letras (mucho parte de los versos y prosas de la *Galatea* debió de elaborarse entonces) y la comunicación con los poetas, literatos y demás gente intelectual» [Astrana, III, 29].

Tras veintidós años fuera de España, con treinta y tres, «mediano de cuerpo, bien barbado, estropeado del brazo y mano izquierda», tal como reflejaba su partida de rescate fechada el 9 de septiembre de 1580, y con una familia que empeñó todos sus bienes para recuperar a Miguel y a su hermano Rodrigo, apresados por los piratas argelinos, el autor de *La Galatea* ha de asumir una nueva posición dentro de su entorno doméstico: ahora, como cabeza de familia, ha de buscar los medios para pagar las deudas contraídas y reiniciar su vida. Cree hallar la solución en su hoja de servicios como militar y acude a la corte para recibir el debido reconocimiento y algún puesto en la administración que alivie su precaria situación.

El 17 de febrero de 1582, en Madrid, remite nuestro protagonista una carta a Antonio de Eraso, miembro del Consejo de Indias y secretario de Felipe II, en la que solicita permiso para ir a América y comunica que se halla elaborando *La Galatea*, lo que confirma el hecho de que Cervantes no se desligó nunca de la literatura ni como lector ni como escritor:

«En este ínterin me entretengo<sup>111</sup> en criar a *Galatea*, que es el libro que dije a vuestra merced estaba componiendo. En estando algo crecida irá a besar a vuestra merced las manos y a recibir la corrección y enmienda que yo no le habré sabido dar».<sup>112</sup>

Cabría preguntarse si, hasta cierto punto, es lógico imaginar a Cervantes entregado sin condiciones a la composición literaria de una obra como *La Galatea* cuando su atención no se debía centrar en otra cosa que no fuese la búsqueda de una estabilidad económica que librase a los suyos de los apuros y estrecheces que estaban padeciendo desde que regresó del cautiverio. Creo con firmeza que durante este periodo de su vida *La Galatea* no pasaba de ser un simple pasatiempo con el que drenar las numerosas horas de inactividad que debía tener nuestro autor. En el prólogo de la novela apunta:

«no he publicado antes de ahora este libro, ni tampoco quise tenerlo para mí solo más tiempo guardado, pues para más que para mi gusto sólo lo compuso mi entendimiento».

Conviene destacar, además, el hecho de que le recuerde Cervantes a Eraso «el libro que dije a vuestra merced que estaba componiendo», puesto que ello implica suponer que la obra se estaba escribiendo desde hacía ya un tiempo —como mínimo, desde el último encuentro de ambos en el que, quizás, nuestro autor comentó al del Consejo esta circunstancia—. La carta a Eraso es del 17 de febrero de 1582 y el privilegio real de *La Galatea* está fechado el día 22 de ese mismo mes, pero de 1584, lo que mueve a considerar que, con toda

111. «Entretener: Diferir, dilatar, sustentar una cosa en el modo que ser pueda. Entretenido, el que está esperando ocasión de que se le haga alguna merced de oficio o cargo, y en el entretanto le dan alguna cosa con que sustentarse. Entrenimiento, la tal ayuda de cosa. Entrenimiento, qualquier cosa que divierta y entretenga al hombre, como el juego o la conversación o la lección». (*Tesoro de Covarrubias*).

112. El escrito fue descubierto en el Archivo de Simancas por la que llegara a ser subdirectora de la entidad desde 1969 hasta su jubilación, en 1981, María Concepción Álvarez Terán en 1954 [Alberto Sánchez, 15].

seguridad, durante el último trimestre de 1583 el libro estuvo imprimiéndose. Esto retrotrae el proceso compositivo de nuestra novela a los períodos comprendidos entre la primera mitad de 1583 hasta 1581, más o menos, un tramo temporal amplio, a mi juicio; propio de alguien que no se ha marcado un plan de trabajo riguroso:

«No poco sin duda de estas que llama “primicias de mi corto ingenio” escribiéronse en Italia y en Argel; pero bastante reformaría y acoplaría después. La novela encierra más de 5.000 versos en toda clase de metros, que requieren largo tiempo, y algunos libros de ella, sin contar el sexto, por sus alusiones, fueron positivamente trazados íntegros luego de su llegada de Argel y, en consecuencia, de su regreso de Portugal» [Astrana, III, 174]

¿Por qué se decide a publicar *La Galatea*? Sostengo que por necesidad. Para mí, Cervantes pretendió probar suerte con una obra que poco a poco había ido adquiriendo cuerpo y que podía cambiar el rumbo de su adversidad si funcionaba como esperaba:

«Sabe bien que no puede vivir sólo de la pluma, pero sí que la pluma le ayude a vivir, si acierta con una obra que lo dé a conocer y le dé prestigio» [López, 1990, 167].

«Para salir de la palestra literaria, Cervantes elige un género de mucho éxito por esas fechas, utilizado con frecuencia por los escritores noveles en su debut: la novela pastoril. [...] un género bien conocido por los lectores de finales del siglo XVI que le puede proporcionar éxito no sólo en lo literario, sino también un medio con el que pueda salir de la precaria situación económica en que se encuentra» [Montero, 158].

*La Galatea* ha pasado de ser una distracción con escaso o relativo interés para que vea la luz a convertirse en un proyecto con suficiente envergadura que conviene cuidar y atender de un modo adecuado porque en él se ha depositado buena parte de la solución a los acuciantes problemas domésticos que padecen él y los suyos. Con su mochila de lecturas y sus no escasas composiciones poéticas a cuestas, se apresta a

demostrar que hay un lugar para él en el Parnaso. Sabe que más vale destacar en lo pastoril que en lo caballeresco, que más consideración tienen en esos días las *Dianas* que los *Amadises*. Está convencido de que su dominio de las exigencias lingüístico-literarias del bucolismo —acrecientadas en buena medida gracias a la madurez absoluta que ya posee la lengua española en ese momento— le ha de permitir adquirir el prestigio suficiente como para ser bien recibido por el público al que destina su ópera prima: los cortesanos.

«*La Galatea* representa la situación mental de cierto círculo de lectores, y para comprender su éxito entre esta minoría, sería preciso definir la condición estética de los que la formaban [...] El tipo de la novela, por entonces, descansaba en la completa ausencia de ciertas verdades psicológicas: en permitir el vuelo de la fantasía hasta lo absurdo; en un concepto demasiado convencional de las relaciones entre los sexos, en virtud del cual se propendía más bien al discreto sentimental que a las hondas y verdaderas emociones; en un contraste exagerado entre las nociones de bien y de mal» [Schevill y Bonilla, XXVIII].

Era consciente nuestro autor de que la tradición pastoril ya iba arrastrando una suerte de cansancio formal que ocasionaba la paulatina pérdida del favor de los lectores; y como tantos homólogos, tuvo que resolver el dilema que representaba seguir los cánones del género y exponerse a recibir de los destinatarios la tan temida indiferencia o, por el contrario, probar a romper los moldes estéticos y apostar por algo —un poco— diferente. En sus circunstancias, y movido por el fin que le condujo a la determinación de publicar su *Galatea*, optó por un término medio: una prudente asunción de los referidos preceptos complementándolos con ciertas novedades que, a la larga, no se terminaron de valorar del todo porque, quizás, un temeroso Cervantes se encargó de minimizarlas.

«Cervantes tenía perfecta y muy clara conciencia de lo antipastoril que era, en el fondo, su pastoril. Pero, bien mirado, ¿quién

era Cervantes en 1585 para dar voces desde los campanarios para llamar la atención a la novedad revolucionaria de su novela, que iba a contrapelo de algo de lo que más celosamente atesoraba la pastoril española? [...] Muchas son las cosas que diferencian *La Galatea* del resto de las novelas pastoriles españolas, que le dan una especificidad novelística inequívoca e imborrable. Cervantes se cuidó de no mencionarlas en el prólogo para no alarmar indebidamente a los timoratos lectores, en la seguridad de que no bien transpusiese el pórtico de su primera novela el más distraído lector caería en ellas» [Avalle, 1987, 14].

Compuesta la obra, fue dedicada a Ascanio Colona, abad de Santa Sofía. Con fecha de febrero de 1584, Lucas Gracián de Antisco firma la aprobación y Antonio de Eraso el privilegio (el día uno y veintidós, respectivamente). El licenciado Várez de Castro hace lo propio con la fe de erratas el 28 de febrero de 1585 y Miguel Ondarza Zavala fija la tasa el 13 de marzo de este mismo año. Los poemas laudatorios fueron escritos por Luis Vargas Manrique, Gabriel López Maldonado y Luis Gálvez de Montalvo, autor, este último, de la novela pastoril que antecedió a *La Galatea* y que mereció en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote la recomendación de que se guardase como joya preciosa: *El pastor de Filida* (1582). ¿Y el prólogo?

«Obsérvese que está dedicado a los “curiosos lectores”, así en plural, a los muchos y no a uno. Cervantes sabe que no ha de lograr la fama ni por sus méritos personales (exhibidos en los memoriales con escasa fortuna), ni por el posible “disfraz” de sus pastores (aunque pueda hacerlo), ni por la clave del relato, ni por la elevación culta de su obra en el círculo de los entendidos, para lo cual carece de preparación y títulos» [López, 1990, 167].

Además de lo expuesto, conviene destacar aquello que ya te apunté en su momento como elementos comunes entre las novelas del alcaíno y la de González de Bobadilla: el que estén divididas en seis libros, lo que es significativo en la medida que la trama adolece así de un centro físico aglutinador de acontecimientos y principio del desenlace; el que en su

título se deje caer que habrá una continuación (*Primera parte de...*), que se anuncia de algún modo en el último folio. ¿Recuerdas este fragmento con el que acaba *La Galatea*?

«El fin de este amoroso cuento e historia, con los sucesos de Galercio, Lenio y Gelasia, Arsindo y Maurisa, Grisaldo, Artandro y Rosaura, Marsilio y Belisa, con otras cosas sucedidas a los pastores hasta aquí nombrados, en la segunda parte de esta historia se prometen, la cual, si con apacibles voluntades esta primera viere recibida, tendrá atrevimiento de salir con brevedad a ser vista y juzgada de los ojos y entendimiento de las gentes».

¿Es muy descabellado sostener que si no hubo segunda parte es porque la novela no contó con esas demandadas «apacibles voluntades»? ¿Fue bien acogida *La Galatea*? López Estrada no lo duda. Para él, con esta obra Cervantes

«sí da en el blanco, pues *La Galatea* se publicó en Alcalá (1585), Lisboa (1590) y París (1611) en vida del autor, y en la década de su muerte, en Barcelona y Lisboa (1618), que es un buen éxito dentro del género» [1990, 163].

Montero Reguera matiza la acogida:

«La *Galatea* no fue un fracaso rotundo, pero tampoco un éxito memorable: se reeditó en dos ocasiones en vida aún el autor, mas sin intervenir éste en tales ediciones» [158].

Schevill y Bonilla, por su parte, señalan:

«Claro es que semejantes libros no eran de carácter popular, ni podían ser gustados sino de corto número de refinados lectores; pero, así y todo, el éxito bibliográfico de *La Galatea* resulta harto mísero, comparándolo, no ya con el de la *Diana* de Montemayor (¿1559?), cuya difusión fue realmente extraordinaria, sino con el de la *Diana enamorada* (Valencia, 1564) de Gil Polo, de la cual aparecieron ocho ediciones, por lo menos, entre 1564 y 1617, y aun con el de *El pastor de Fílida*, de Gálvez de Montalvo, que se imprimió cinco veces desde su publicación en Madrid, el año 1582, hasta la fecha de 1613» [X-XI].

Amezúa y Mayo, a propósito de la frustrada tentativa literaria de Cervantes, indica que

«ni la *Galatea*, pues, hubo de proporcionarle la fama y lustre que esperaba, ni los 1.336 reales que en 14 de junio de 1584 Blas de Robles, mercader de libros, le paga de contado por la cesión de su Privilegio, le sacarán de apuros, modesta cantidad que prontamente se consumiría en alhajar su casa y preparar la boda, que pocos meses después, a 12 de diciembre de aquel año, celebra con doña Catalina de los Palacio Salazar» [I, 23].

Y Martín de Riquer, a mi juicio, sentencia la cuestión con esta interesantísima observación:

«El género se impuso, agradó y se convirtió en la lectura predilecta del público culto, en el que abundaban los jóvenes, que hallaban en tales novelas un desahogo para un sentimentalismo platonizante y enfermizo, múltiples lucubraciones sobre el amor y una huida hacia paisajes idealizados y arbitrarios. Fue una moda que tuvo gran arraigo, paralela al bucolismo poético que hallamos en Garcilaso y otros poetas renacentistas; pero así como Garcilaso se impuso a los cánones de la boga más o menos pasajera y mantiene íntegramente su emoción y su eficacia, las novelas pastoriles, muy importantes y decisivas para conocer la mentalidad y los gustos de una época, hoy son ilegibles para un público no especializado, al que no le dicen absolutamente nada y le aburren y hastían; y no olvidemos algo fundamental y que los técnicos en literatura suelen callar o disimular: toda obra literaria que aburra o hastíe a un lector moderno culto es una obra que ha fracasado, aunque tenga un gran valor como documento de ideología o de lenguaje y estilo. De ahí que conceptuemos *La Galatea* de Cervantes un fracaso. Al autor del *Quijote* tenemos el derecho de exigirle que siempre nos diga algo que llegue a nosotros, que esté a nuestro lado y, sobre todo, que no “pase de moda”. Para calar hondo en la cultura y en las opiniones literarias de Cervantes *La Galatea* es, sin duda alguna, un elemento precioso: nos revela sus ideas sobre el amor, la naturaleza, el tiempo, el hado, la literatura, etc., pero constantemente, por más esfuerzos que hagamos, recordamos con nostalgia los profundos y humanísimos episodios del *Quijote*. Quede bien claro que no menospreciamos *La Galatea*, pero siempre que la hemos leído u hojeado ha sido *por obligación*, porque somos profesores de

Literatura, y evidentemente, si no la hubiera escrito Cervantes nos parecería mejor» [1978, 203-204].

Yo creo que nuestro autor pudo darse por satisfecho con los resultados obtenidos:

«Cervantes tenía la profunda convicción de que había escrito una obra inmortal» [Schevill y Bonilla, XIV];

Pero su sentido común le dicta que el objetivo previsto con la novela no se ha conseguido y que es hora de entregarse a otros menesteres y que la literatura vuelva a los viejos cauces por donde transitaba durante su etapa de soldado y de espedador de puestos acordes a sus méritos.

«Cervantes, que en buena medida había llegado al mundo de las letras porque se le había cerrado el de la milicia, al no lograr su nombramiento de capitán, tampoco halló en la república literaria solución para sus problemas económicos. Ni el relativo éxito de sus veinte o treinta comedias, ni la discreta acogida de la *Galatea*, sirvieron de alivio a sus penalidades» [Rey y Sevilla, I, XXVI].

De algún modo, la frustración literaria debió presidir los años siguientes a *La Galatea* y el apremio por entregarse a otros quehaceres lo condujo, a partir de 1587, a desempeñar la labor de comisario de abastos para la Armada. No se olvidó de la vieja pretensión americana y volvió a pedir, el 21 de mayo de 1590, que se le fuese

«servido de hacerle merced de un oficio en las Indias, de los tres o cuatro a que al presente están vacos».

Como ya ocurriera en 1582, la solicitud fue desestimada. Siguió ejerciendo de comisario hasta 1594, año en el que se le asignó el cobro de los atrasos de ciertas deudas del desaparecido Reino de Granada. Guardó lo recaudado —una considerable suma— en un banco de Sevilla que tres años más tarde quebraría. Es durante la década de los noventa cuando la figura del hidalgo manchego se va moldeando poco a poco en la cabeza del novelista y es a lo largo de esta etapa cuando se proyecta y escribe la primera de las cuatro partes que

componen el *Quijote* de 1605.<sup>113</sup> Aquí inserta el citado escrutinio de la biblioteca de don Quijote, donde —al margen de las condenas—, el propio Cervantes aprovecha la ocasión para hablar de sí mismo, excusar su *Galatea* y prometer su continuación, ahora ya sin hacer mención alguna a las «buenas voluntades» que apuntó al cabo de su novela pastoril:

«Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo, y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete; quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre».

El género pastoril se salda en el escrutinio con el siguiente balance: por un lado, se salvan del fuego *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor y la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo, ambos siguen considerándose a día de hoy paradigmas de este tipo de novelas; *Los diez libros de Fortuna de amor* de Antonio de Lofrasso, quizás por «gracioso y disparatado»; *El pastor de Filida* de Luis Gálvez de Montalvo, ¿por la amistad que tenía su autor con Cervantes?; y la propia *Galatea*. Por el otro, son condenadas las obras de Alonso Pérez (responsable de la segunda *Diana*), Bernardo de la Vega (*El pastor de Iberia*), Bartolomé López Enciso (*Desengaño de celos*) y Bernardo González de Bobadilla (*Ninfas y pastores de Henares*).

Para mí, el juicio desfavorable se sostiene sobre dos pilares: la poca calidad que poseen los títulos enumerados y la particular antipatía que nuestro autor ha ido formalizando en torno al género pastoril. La consistencia lírica de estos libros bastó para que rescatase esa vida literaria que hacia 1570 sustituyó por la de soldado. *La Galatea* fue su única contribución a esta clase de novelas. Tras su ópera prima, cualquier

113. El *Quijote* de 1605 está subdividido en cuatro partes: la primera corresponde a los capítulos I al VIII; la segunda, del IX al XIV; la tercera, del XV al XXVII; y, la cuarta y última, del XXVIII al LII.

referencia posterior de índole bucólica se sostendrá sobre tres condiciones: o está dentro de otra historia, con lo que el género se ve constreñido a un desarrollo puntual; o es una incursión deforme (la fingida Arcadia o los proyectos pastoriles de don Quijote); o es una crítica encubierta (los ataques que profiere Berganza en *El coloquio de los perros*).

Los motivos de la condena cervantina están muy ligados a la trayectoria vital y literaria que el alcalaíno había vivido hasta entonces. Para mí, el auténtico punto de inflexión de su obra poética no reside en el *Quijote* —ese es el eslabón que más fama le ha dado y, de toda su producción, el más perfecto sin duda alguna—, sino en su ópera prima, el título que surgió como confluencia de experiencias bio-literarias anteriores y que trajo consigo, como consecuencia de una frustración, una particular visión del mundo con la que fue vertebrando su admirable escritura posterior.

Tras *La Galatea*, Cervantes se desentiende de la literatura como emisor. Muy poco de lo que haga verá la luz. Le interesa más leer y, de algún modo, rellenar folios. Es posible que algunos de los que llegue a conservar sean rescatados con vistas a empresas editoriales específicas. Veinte años después, publicará su segunda novela, la primera parte del *Quijote*, un título que —en esencia— cabe calificar de opuesto a su pastoril (ojo: no diferente, no, sino antitético). En 1605, el género de las *Dianas* ya estaba casi liquidado. Al pensar en el escrutinio bibliográfico del sexto capítulo, no puedo evitar preguntarme si hubo en el alcalaíno cierto desprecio hacia la supuesta juventud y admisible osadía de estos escritores noveles que —de algún modo como él— se lanzaban al vacío con una primera obra cuando su entendimiento, según afirmaba Huarte de San Juan, no estaba aún lo suficientemente cultivado como para acometer empresas de esta índole. Sarcasmo, desengaño, envidia, incluso rabia, son los calificativos que, con toda probabilidad, definen la actitud con que Cervantes observa a estos jóvenes escritores, entre ellos a un tal Bernardo González de Bobadilla.

“Ombra Mai Fu” de Händel (1738)

RANCAJO 2. LECTURAS DE BERNARDO GONZÁLEZ DE BOBADILLA<sup>114</sup>

I

Nada es lo que se sabe con certeza de Bernardo González de Bobadilla, salvo que aparece su nombre —complementado con una supuesta condición estudiantil en la Universidad de Salamanca— en la portada de una novela pastoril publicada en 1587 e impresa en Alcalá de Henares. No se ha podido demostrar que fuera discente; tampoco, como indica en el prólogo, de Canarias, por qué dedicó a un tal Guardiola su libro ni quiénes fueron los dos poetas identificados que aparecen en los sonetos laudatorios del preliminar: Ximeno Fajardo y Melchor López de Contreras. Nada. Todo cuanto gira a su alrededor y en torno a su única obra conocida —*Ninfas y pastores de Henares*—, entra de un modo irremediable en el terreno de la especulación. Por eso, cualquier interés por dar luz donde habitan tinieblas debe ser asumido con prudencia y sin que haya la menor duda de que, de una

114. Aunque la primera vez que se pudo leer el contenido de este artículo fue en los números 6-7 de la revista *Philologica Canariensis* de la Facultad de Filología de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (2000-2001) —apareció con el título “Sobre la posible biblioteca de Bernardo González de Bobadilla”—, lo cierto es que, como ocurre con el resto de esquivas que recoge esta *Pastorilia*, ya estaba el texto compuesto para mi tesis doctoral antes de la fecha señalada. Era el anejo 2 del proyecto académico: “La bibliografía usada por Bernardo González de Bobadilla”. Ambos escritos, pues, representan la misma versión, la primera. La segunda se publicó en mi *El género pastoril a través de Ninfas y pastores de Henares de Bernardo González de Bobadilla*, que sacó Anroart Ediciones en octubre de 2011. Además de revisar el contenido y hacer algunos cambios, modifiqué el título, que pasó a ser: “La posible biblioteca de un autor de novela pastoril”.

Esta tercera y definitiva muestra contiene variaciones muy profundas, se han corregido bastantes fallos y se han hecho adiciones necesarias. No es un texto nuevo, por supuesto; pero como si lo fuera... Ah, otra cosa: conviene complementar esta esquivilla con lo que se expone en el quinto rancajo —“El género pastoril a través de *NyPH*”—; en concreto, con el apartado dedicado al esbozo histórico de los libros de pastores.

manera u otra, articularemos nuestros quehaceres sobre pilares compuestos por suposiciones y probabilidades.

Con esta certeza por guía, me ocuparé en las próximas páginas de iluminar —mejor: quitar algo de oscuridad— uno de los tantos afluentes que alimentan el gran río de un escritor: el que representa las influencias que ha recibido de otros homólogos y de sus lecturas; y, en consecuencia, la posible plasmación de sus interpretaciones, con mayor o menor explicitud, en sus producciones. ¿Qué títulos forjaron el intelecto y el estilo literarios de González de Bobadilla? ¿Qué escritos entretuvieron al supuesto joven autor? ¿Qué textos horadaron su placidez y le empujaron a componer?<sup>115</sup> ¿Quiénes fueron los gurús, los mentores... de este Bernardo que, al parecer, se iniciaba en las letras con *Ninfas*?

«Cosa obligada y natural en quienes hacen sus primeros ensayos literarios, es elegir para ello los géneros y estilos más en boga, y tomar por modelo a autores que mejor lo han cultivado» [Alonso Cortés, 809].

Con esta cita nos adentramos en el complejo e imprevisible ámbito de las intertextualidades presentes en una obra como *Ninfas y pastores de Henares*, publicada por un probable joven aficionado a la lectura que desea mostrar su valía en los menesteres literarios de la escritura, y fija su atención en la

115. ¿Acaso no pudo sentir lo mismo que Alonso Quijano ante su enfebrecida lectura de la *Historia de Belianís de Grecia* (1545) de Jerónimo Fernández? «No estaba muy bien con las heridas que don Belianís daba y recibía, porque se imaginaba que, por grandes maestros que le hubiesen curado, no dejaría de tener el rostro y todo el cuerpo lleno de cicatrices y señales. Pero, con todo, alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran» [1605, cap. I]. Si estos impulsos los he llegado a recibir hasta yo —que hablen mis clásicos tuneados—, ¿cómo no iba a percibir estas descargas el supuestamente estudiante salmantino si, como parece querer demostrar en su obra, en lecturas versado era?

producción bucólica/pastoril del siglo XVI,<sup>116</sup> que debió leer y conocer hasta el punto de concebir y poner en práctica la composición de un título más que sumar al género.

Este interés por las fuentes busca el trazado del estilo y de la originalidad del autor; y verificar, por un lado, su capacidad para asimilar y crear algo distinto, o sucumbir al plagio; y, por el otro, los fines que persigue la estructura retórica de su discurso a partir del peso de unas referencias frente a otras. En *Ninfas*, por ejemplo, los contenidos asociados a la justicia y las leyes parecen tener más consistencia que los líricos. Da la sensación de que su voluntad compositiva se inclinaba más hacia estos asuntos de naturaleza jurídica y, por extensión, sociológica que entremetía en un desarrollo poético que, por lo que se puede constatar en la obra que nos reúne, es bastante pobre en calidad por llamativo desinterés del autor o, lo más probable, por falta de talento.

Tratándose la que me ocupa de una novela pastoril, lo razonable es considerar que sus raíces principales se hallan en los libros de este género publicados a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI: las *Dianas* de Montemayor (1559) y la del médico salmantino Alonso Pérez (1563); *Diana enamorada* de Gil Polo (1564); *Fortuna de amor* de Antonio de Lofrasso (1573); *Clara Diana* de Fr. Bartolomé Ponce (1580); *El pastor de Filida* de Luis Gálvez de Montalvo (1582); *La Galatea* de Cervantes (1585) y, por último, *Desengaños de celos* de López de Enciso (1586). Intuyo que también supo de *La Arcadia* de Jacopo Sannazaro (1504), que contaba con una traducción de 1547 realizada por Blasco de Garay, Diego de Salazar y Diego López de Ayala.

Si fue alumno en la Universidad de Salamanca, ¿influyó fray Luis de León en González de Bobadilla? ¿Lo conoció? ¿Leyó sus versos? ¿Llegó a sentirse impregnado de esa

116. Al principio del último rancajo de *Pastorilia*, centrado en el género literario que acoge a *Ninfas*, abordé las diferencias que subyacen entre las voces “bucólico” y “pastoril”. Quizás sea oportuno darse un salto, echar una miradita por encima al asunto y volver.

corriente ideológica e intelectual, denominada humanismo, presente la institución académica? Supongo que estaba al tanto de los “estilnovistas” de la primera y segunda generación: Dante, por un lado; Petrarca y Boccaccio, por el otro. Y doy por sentado que conocía las églogas de Garcilaso y los, para mí, interesantes debates alrededor de las casuísticas amorosas que León Hebreo plasmó en sus *Diálogos*.

Debido a la frecuente mención en *Ninfas*, es razonable prestar atención a los grecolatinos (Virgilio, Ovidio, Marcial...). ¿Afán de erudición? No lo descarto. ¿Conviene detectar el alcance de estas referencias y probables intertextualidades? Sí, conviene; y comprobar, de paso, si proceden de títulos, traducidos o no, cuyas ediciones son próximas en el tiempo al escritor. Es verdad que, entre menciones directas e indirectas, la lista puede ser interminable, sobre todo en un período como el que nos ocupa, en el que cualquier alusión parecía estar siempre bien vista. No obstante, aun cuando sea muy complicado saber qué autores leyó, no lo es tanto suponer de quiénes no prescindió o, cuanto menos, conoció con relativa soltura.

Pienso ahora en Virgilio y su *Bucólicas*, y no por lo que pudo influirle de un modo directo,<sup>117</sup> sino por su aportación al género pastoril cuando se gestaba de la mano de Sannazaro y por el influjo que, quizás, ejerció en este sentido fray Luis de León, traductor de la obra del mantuano;<sup>118</sup> y en Ovidio,

117. Téngase en cuenta que *Bucólicas* era uno de los libros más difundidos de la literatura occidental en ese momento. Como autor de referencia, Virgilio era indispensable para aquellos que aspiraban a formar parte de la élite cultural humanística de la época; de ahí que considere que Bernardo debió conocer la obra citada, lo que no implica aceptar sin más que le hubiese iluminado el camino de su escritura porque creo que tenía focos mucho más cercanos en el tiempo y más potentes.

118. Si González de Bobadilla fue estudiante en Salamanca, cabe la posibilidad de que conociese las traducciones de fray Luis de León —las *Bucólicas*, por ejemplo— por su condición de alumno o por vaya uno a saber qué otras circunstancias, pero nunca por haberlas visto publicadas, ya que aparecieron por primera vez en 1631 gracias al interés mostrado por Francisco de Quevedo. El volumen en cuestión se imprimió en

mencionado en dos ocasiones en nuestra novela, en una de ellas a través de una cita extraída del *Remedia amoris*; y en Marcial, también nombrado, que alcanzó celebridad gracias a sus epigramas, un tipo de composición poética muy utilizado en la época; Heliodoro con su *Etiópicas*, un título significativo para el quehacer novelístico del momento. Etcétera.

Estoy convencido de que las peculiaridades de las ediciones manejadas por González de Bobadilla han podido determinar la “calidad” de la referencia intertextual, de ahí que proponga un análisis de las publicaciones que —supongo— conoció nuestro autor por estar más próximas en el tiempo a la composición de *Ninfas y pastores de Henares*, por estar traducidas al castellano, etc.

Reconozco que me muevo en unos intervalos presididos más por la intuición que por la certeza; y pongo un ejemplo: entre leer una obra en español y otra en su idioma original, o una en latín —que parece dominar, si prestamos atención a las citas reproducidas en el prólogo— y otra en italiano, creo que nuestro autor escogería las lenguas española y latina, respectivamente. El mismo sistema deductivo sirve para las novelas pastoriles: entre manejar una edición más próxima a la composición de *Ninfas y pastores de Henares* y, desde el punto de vista cronológico, otra más alejada, es más razonable plantear el uso de la más reciente. Qué Diana de Montemayor es más probable que conociese: ¿la que se publicó en Valencia en 1559 o la que sacó en Pamplona, en 1582, Tomás Porralis? ¿Pudo leer la de Francisco Sánchez de 1586? Sí, pero por la fecha no considero que fuera determinante para su afición al género. ¿Usó la veneciana de 1585 o la amberina de 1580? Sí, si se importaron a España (lo que pudo ocurrir) o estuvo el lector en los lugares donde se publicaron.

Madrid, en la Imprenta del Reino —establecimiento regentado entonces por la viuda de Luis Sánchez—, y contó con la financiación de Domingo González. Su título: *Obras propias y traducciones latinas, griegas e italianas, con la paráfrasis de algunos salmos y capítulos de Job*.

A continuación, iniciaré un incierto camino más en este periplo que me lleva a buscar por doquier la luz entre las tinieblas y oscuridades de González de Bobadilla y su ópera prima. Comenzaré recorriendo los prados donde pastan las novelas pastoriles del siglo XVI que quizás conoció y llegó a manejar; seguiré el paseo contemplando algunas huertas de coetáneos; daré un salto para ver los campos de la Antigüedad; miradas dispersas echaré a los “estilnovistas” y a la única referencia literaria explícita que contiene *Ninfas*: las historias de Aldano y Regnero. Concluiré mi periplo atendiendo a las lecturas no-poéticas que, como supuesto escolar de leyes y cánones, debió conocer o, al menos, tener alguna noción sobre su contenido.

## II

Comienzo con *La Diana* de Montemayor. El número de ediciones conocidas anteriores a la publicación de *Ninfas* es tan elevado en un período de tiempo tan corto (superan las veinte desde que viera la luz la primera en 1559) que cualquiera de ellas pudo pasar por las manos de nuestro autor. Hace unos pocos renglones ya dejé caer, a modo de ejemplo, cuáles podían ser las candidatas a volumen conocido por González de Bobadilla. Ahora voy a concretarlo más lo expuesto tomando como guía los siguientes tres filtros:

1. *Impresos en España*. Creo que son más accesibles que aquellos que se realizaron en otros puntos de Europa y que se tuvieron que importar a nuestro territorio. Parto de la base de que fue aquí, en lo que es España, donde Bernardo se ocupó del bagaje de lecturas que ahora nos convoca. Quedan descartadas las siguientes ediciones: Milán, Andrea de Ferrari (1560); Amberes, Juan Stelsio (1561); Lisboa, Francisco Grapheo (1565); Venecia, Comin da Trino (1568); Amberes, viuda de Juan Stelsio (1570); Venecia, Juan. Comenzini (1574); Amberes, Pedro Bellerio (1575); Amberes, Pedro Bellerio (1580); y Venecia, Giacomo Vincenci (1585).

2. *Anteriores al año de la licencia de impresión y privilegio real*. Si este documento está fechado por Juan Vázquez el 29 de noviembre de 1586, fijaré como límite las ediciones anteriores a 1585. ¿Qué justifica el criterio? Yo creo que en 1586 la novela ya estaba compuesta, el proyecto editorial hablado con el impresor Juan Gracián, hecha la copia que manejaría la tipografía y/o consultaría el corrector asignado por el Consejo y, en consecuencia, la solicitud administrativa del indicado permiso rellena y registrada. Veo razonable que hasta 1585 estuviera elaborando su novela. Queda descartada la edición madrileña de 1586, realizada por Francisco Sánchez y financiada por Blas de Robles.

3. *No alejados más allá de una década de la fecha de composición; o sea, fijar como tramo el periodo comprendido entre 1575 y 1585*. Si era universitario, como parece indicarlo la portada de la novela y el comienzo del privilegio, el intervalo señalado es bastante sensato, pues no tropieza con la infancia del autor y plantea la posibilidad de que hubiera ejemplares disponibles por no haberse agotado por completo las tiradas. Quedan descartadas las siguientes ediciones: Valencia, Joan Mey (1559); Zaragoza, Pedro Bermuz (1560); Barcelona, Jaime Cortey (1561); Cuenca, Juan de Cánova (1561); Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba (1562); Zaragoza, Miguel de Güesa (1562); Salamanca, Juan de Cánova (1563); Alcalá, Andrés de Angulo (1564); Granada, René Rabut (1564); Alcalá, Francisco de Cormellas y Pedro de Robles (1564) y Zaragoza, viuda de Bartolomé de Nágera (1570).

Tras este despliegue de *Dianas* de Montemayor llego a la conclusión de que con toda probabilidad —a mi juicio, claro está— pudo conocer los amores de Silvano y Sireno por la desdichada Diana a través de las ediciones de Juan Pérez Valdivieso (Huesca, 1577) o de cualquiera de las dos pamplonesas de Tomás Porrallis: la de 1578, que contenía en un segundo volumen las continuaciones de Alonso Pérez y Gaspar

Gil Polo; y la de 1582. Aun así, la prudencia me empuja a no dar por sentado nada: entre las descartadas quizás esté la que manejó Bernardo González de Bobadilla. Lo que sí tengo claro es la lectura de este producto se realizó. Me resulta imposible plantear el que así no fuera, pues la *Diana* del portugués es a las novelas pastoriles lo que el *Amadís* a las de caballería o el *Guzmán* a las picarescas: títulos ineludibles.

Los tres parámetros fijados para determinar las ediciones de Jorge de Montemayor han de servir para hacer lo mismo con el resto de obras adscritas al género pastoril y, hasta cierto punto —es complicado, hay que reconocerlo—, con las referencias que he ubicado en otras categorías y sobre las que me ocuparé cuando llegue la ocasión para ello.

Sigo con la segunda parte de la *Diana*, la del médico salmantino Alonso Pérez, me inclino por considerar la señalada de Porralis de 1578 y, quizás, ante la escasez, la de Alcalá, de 1564, de Andrés Angulo. Hay una de 1585 de Francisco Sánchez, pero la descarto porque en el último folio de la impresión se indica el año 1586. La tipografía, por lógica, antes imprimían la portada que el colofón.

Para la *Diana enamorada* de Gil Polo tengo como ediciones candidatas la zaragozana de Juan Millán (1577) y, de nuevo, la de Porralis de 1578. Es curioso observar cómo, a pesar de las excelencias de este título, tuvo que pasar tras esta última más de tres décadas para que viera la luz otra: la de París de 1611 hecha por Roberto Estevan (o Robert Estienne).

De Antonio de Lofrasso solo pudo conocer la prínceps de *Los diez libros de Fortuna de Amor*, publicada en Barcelona, en la imprenta de Pedro Malo, en 1573. ¿Por qué? Porque que sigue a esta es la londinense de Henrique Chapel de 1740.

Luis Gálvez de Montalvo, poeta que brindó una composición a Cervantes en los laudos de *La Galatea*, compuso una novela pastoril, *El pastor de Filida*, que imprimió Francisco Sánchez en Madrid, en 1582. Esta obra, como la precedente, también fue la única que pudo conocer porque la segunda

edición vio la luz en Lisboa, en 1589, en los talleres de Melchior Rodrigues. Y lo mismo cabría hacer extensible a Cervantes, autor de *La Galatea* (1585), ya que las sucesivas versiones de su ópera prima son posteriores a *Ninfas y pastores de Henares*.

«En vida de Cervantes, sólo dos veces, que sepamos, se reimprimió la *Galatea*: la primera en Lisboa, el año 1590; la segunda y última en París, por Gilles Robinot, en 1611. La edición lisbonense, más rara que la primitiva, contiene numerosas omisiones de frases y aun de pasajes enteros, y carece por completo de autoridad literaria. La de París, calcada, con algunas variantes, sobre la de Lisboa, se debe al celo del benemérito hispanista César Oudin, el cual declara en el Prefacio que, habiendo venido a España, y queriendo buscar obras de gusto y entretenimiento, reparó principalmente en el libro de la *Galatea*. “Busquélo —dice— casi por toda Castilla, y aun por otras partes, sin poderle hallar, hasta que, pasando a Portugal, y llegando a una ciudad fuera de camino, llamada Évora, topé con algunos pocos ejemplares”».<sup>119</sup>

Si me mantengo firme con el criterio de selección de ediciones establecido, debo descartar en el acto *Desengaño de celos* de Bartolomé López Enciso, pues se publicó en 1586. Mas como estamos en un marco tan especulativo, habría que considerar qué justificaría su inclusión en el cupo de títulos que pudieron ejercer alguna influencia en González de Bobadilla. De entrada, tenemos que Antonio de Eraso firmó la licencia y privilegio el 10 de agosto de 1585. La obra, pues, ya estaba compuesta. ¿Pudo conocerla Bernardo antes de que se viera la luz? Pudo... En consecuencia, basta una relación de proximidad para que el original o una copia del mismo se preste, se ofrezca a la lectura, se comparta con buen ánimo, etc. Si esto fue lo que ocurrió, entonces habrá que plantear la posibilidad de que en medio de la composición de su novela le llegasen a González de Bobadilla los estímulos de este *Desengaño*.

119. Fragmento de la introducción a la edición en dos volúmenes de *La Galatea* que Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla realizaron en 1914, en la imprenta madrileña de Bernardo Rodríguez.

Pero los hechos pudieron no suceder de este modo y, aun así, que la hipotética influencia no dejara de darse: la tasa del libro de López de Enciso, firmada por Miguel de Ondarza Zavala, es del 8 de octubre de 1586. Dado que este documento era el último que se insertaba en el objeto impreso, junto con el colofón, es probable que antes de finales de año viera la luz el título. Esto coincidiría con alguna de las fases de elaboración de *Ninfas* en la tipografía de Juan Gracián. Si algún inspirado cambio ocasionó en Bernardo la lectura de *Desengaño*, este se pudo realizar desde el mismo taller, aunque ello supusiese la no similitud entre el original rubricado por el corrector y el que se suponía que iba a salir de las prensas. ¿Se cometía con ello una ilegalidad? Sí, la *Pragmática sobre la impresión de libros* (1558)<sup>120</sup> era clara al respecto; pero no eran infrecuentes en esta época esta clase de alteraciones ilícitas. Por otro lado, nuestro título, desde el punto de vista editorial, ya es bastante anormal: no posee fe de erratas, tampoco tasa, hay sospechas de falsedad en el privilegio, el primer libro comienza en una cara par del folio cuando lo razonable es que lo haga en una impar, etc.<sup>121</sup>

Para concluir con las menciones a obras del siglo XVI que pudieron influir en González de Bobadilla, echaré una mirada a Jacopo Sannazaro, León Hebreo y, por supuesto, Garcilaso de la Vega. Del napolitano pudo leer la primera traducción de *Arcadia*, la de 1547, la que he apuntado hace unos párrafos, aunque —fiel a las normas de selección

120. “Pragmática, 1558-09-07 Sobre la impresión de libros” en *En este quaderno estantodas [sic] las suspensiones de pregmaticas que su Magestad mado hazer en las cortes que por su mādado se celebraron en Ualladolid año d[e] 1558; Esta ansi mismo la pregmatica de los impressores, librerros, y libros ; Y tambien la pregmatica de losjuezes [sic]*. Valladolid: Sebastián Martínez, 1559.

121. En el cuarto rancajo de *Pastorilia* abordo estas cuestiones relacionadas con la manufactura del objeto libro y el funcionamiento de la imprenta manual durante el siglo XVI; y en el tercero te cuento algo sobre esa sospecha de falsedad en el privilegio que he dejado caer en mi apunte.

fijadas— estoy casi convencido de que utilizó, por la proximidad cronológica y geográfica, cualquiera de las dos que aparecieron en Salamanca, en la imprenta de Simón Portonariis, en 1573 y 1578.

La asignación de la edición de *Diálogos de amor* de León Hebreo es bastante complicada teniendo en cuenta los criterios establecidos. Veamos: la obra se imprimió por primera vez en Roma, en 1535. Su autor, cuyo nombre real era Judá o Yehudah Abravanel, ya había muerto. Su idioma: el toscano; si bien pudo tener como original un texto en español o hebreo. Si descarto las ediciones no-castellanas, solo quedan disponibles para su elección, si me ciño al parámetro lingüístico: por un lado, la primera traducción en nuestra lengua, que fue realizada por Guedella Yahia (Juan Guedella o Juan Costa —varía la manera de identificarlo según sea la fuente—) y que se publicó en 1568 tras imprimirse en alguna tipografía desconocida de Venecia (me salto el ítem geográfico); por el otro, la curiosa de Zaragoza, de 1582, hecha por los impresores Lorenzo y Diego Robles, que aparece integrada dentro de un tomo titulado *Filografía universal de todo el mundo, de los Diálogos de León Hebreo* y cuya traducción, corrección y añadidos estuvo a cargo de Carlos Montesa. Como descarto que la leyera en italiano, me quedo con estas dos; si me ciño a los criterios, entonces solo me resta señalar a la de los hermanos zaragozanos.

Sobre el poeta toledano es posible que conociese la primera edición de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, título impreso en Barcelona, en 1543, en el taller de Carlos Amorós; aunque si me atengo a los parámetros de selección, entonces cualquiera de estas versiones pudo leer nuestro autor: Alcalá de Henares, Sebastián Martínez (1575); Granada, Rene Rabut (1575); Salamanca, Pedro Lasso (1577); Zaragoza, Juan Soler (1577); Sevilla, Alonso de la Barrera (1580); y Salamanca, Lucas de Junta (1581). De todas, la última es la que yo considero que utilizó: por proximidad cronológica con la fase de escritura de *Ninfas y pastores*

de Henares y por el lugar de la tipografía, pues me parece factible que, por entonces, como señala en el prólogo, ya habitara «la llana orilla de Tormes».

La lista de probables autores grecolatinos leídos y asimilados es tan extensa que la criba para escoger un puñado de posibles es muy compleja. Aunque muchos fueron objeto de ediciones durante el siglo XVI, se sabe que la mayoría solo aparecían en repertorios literarios o citados en publicaciones de diversa índole; y es de este tipo de referencias, intuyo, de donde proviene la retahíla de nombres que ensarta González de Bobadilla en buena parte del prólogo: Pitágoras, Sócrates, Platón, Aristóteles, Demóstenes, Hortensio, Fabio, Craso, César, Apio, Catón, Cicerón, Hesíodo, Sófocles, Demócrito, Nevio, Licinio, etc.; o, para no hacer más extensa la enumeración, en el quinto libro, en unos retratos pintados en el Palacio de Apolo: Eutropio, Vegecio, Cleandro, Homero, Plauto, Terencio, Clebio, Plutarco, Plinio, etc.

Es complicado averiguar qué obras de los anotados formaron parte de las lecturas de Bobadilla porque las menciones que hace están cogidas con pinzas, son imprecisas y, lo que es más importante, sugieren que no aparecen en las relaciones por lo que han significado, por su contribución, sino más bien por lo que son, por lo que representan. Para el probable estudiante salmantino de leyes, no debía pasarle inadvertido el que muchos textos legislativos hicieran uso de fragmentos literarios para justificar o ejemplificar determinadas actuaciones o exposiciones de naturaleza jurídica. Tanto él como un considerable número de sus compañeros adquirirían buena parte de las nociones elementales sobre figuras de la Antigüedad grecolatina de estas constantes referencias y citas ubicadas en los libros que debían consultar durante su formación académica. Tomás y Valiente, al hilo de la profusión de personajes clásicos que tiene la *Política para corregidores* de Jerónimo Castillo de Bobadilla, plantea una interesante observación al respecto que, de algún modo, no puedo evitar hacer extensible a nuestro autor:

«Cuando habla él de la Antigüedad o de los “antiguos y sabios varones”, no se refiere específica y selectivamente a los del mundo grecolatino. Conoce a filósofos e historiadores de Grecia y de Roma y los cita con profusión. Pero yo no advierto en Castillo un interés directo hacia la cultura precristiana de la antigüedad clásica, ni mucho menos una curiosidad y sensibilidad de historiador hacia la cultura y la vida del mundo clásico. Castillo carece de perspectiva histórica ante el pasado. Los “sabios antiguos” constituyen para él un bloque de “autoridades” y un manantial casi inagotable de experiencias. Lo cual se advierte en su forma de citarlos y utilizarlos» [207].

Así, pues, de la extensa lista onomástica de escritores susceptibles de ser abordados, me limitaré a señalar aquellos que, a mi juicio, tienen un vínculo más estrecho con el binomio bucólico/pastoril desarrollado en el siglo XVI. ¿Que me dejaré autores y títulos en el camino? Sí, soy consciente de ello. Lo asumo. Por eso espero —como cualquier antólogo— que, si no están todos los que deberían, no sobre ninguno de los que aparecen.

Empiezo por los *Idilios* de Teócrito, la más antigua obra bucólica conocida. ¿La leyó González de Bobadilla? En caso afirmativo, ¿en qué idioma? Las de su siglo eran griegas o traducciones latinas. Entre ambas, me inclino por pensar que las segundas pudieron ser las elegidas por Bernardo, aunque en la biblioteca de la universidad salmantina hubiera ediciones en griego como una boloñesa de 1450 o la veneciana que en 1495 publicó Aldo Manucio. En el catálogo de fondos antiguos de la institución académica aparece una traslación latina de los siete primeros idilios hecha por Martinus Phileticus e impresa en 1498 o 1499, en el taller veneciano de Bernardinus Venetus de Vitalibus. Visto el tomo, lo que contiene son composiciones de Hesíodo.

Pudo tener la oportunidad de leer la traducción completa de la obra del griego que realizó Helius Eobanus Hessus, que vio la luz en 1531, en Hagenau, en la tipografía de Johann Setzer. Esta versión tuvo un número muy elevado de reimpressiones (Basilea, Fráncfort...). Aunque, si me ciño al

criterio de las fechas, entonces circuncribiría las ediciones posibles a la ginebrina impresa por Joannes Crispinus (o Crespin) en 1569; la que tradujo Henricus Stephanus (o Henri Estienne) en 1579, sin lugar ni tipografía conocidos; y la que salió del taller de Eustache Vignon, situado también en Ginebra, en 1584.

Ni que decir tiene que el supuesto estudiante salmantino pudo estar al tanto de este título por otras vías más escolares: referencias de sus docentes, apuntes, reproducciones en otros volúmenes, etc.

Otro griego célebre que, sin duda, no debió dejar de conocer fue Aristóteles. En el prólogo de *Ninfas* aparece a través de una cita:

«Mas no faltara quien contradiga lo referido, trayendo el lugar del philosopho, en el primero de la *Metaphysica*: “Multa metiuntur poete”» [fol. 7v].

En el catálogo de manuscritos de la Universidad de Salamanca se conserva un volumen en griego de esta obra compuesto en 1500. No creo que leyerá este ejemplar pudiendo utilizar el que se imprimió en los talleres de Lucas Antonio Giunta, en Venecia, en 1548: *D. Thomae Aquinatis In metaphysicae Aristotelis libros, commentaria praeclarissima, cum duplici textu, antiqua uidelicet translatione, & Argyroplea, nuperrime summa cura & diligentia, prioribus mendis expurgatis, consultis uidelicet exemplaribus graecis*.

Cabe la posibilidad de que no llegara al filósofo por la vía directa de la lectura de sus obras, sino a través de referencias indirectas, como acabo de plantear para Teócrito cuando he aludido al entorno escolar. En este sentido, hay lugar para las *Quaestiones magistri Johannis versoris super metaphysicam Aristotelis cu[m] textu eiusdem* de Johannes Versor, volumen de 1493 publicada en Colonia, en la imprenta de Heinrich Quentell y disponible en la sección de incunables de la biblioteca salmantina.

No creo que ejerciera el estagirita una influencia tan notable en el que se intuye que fue un joven lector de piezas de naturaleza pastoril como sí lo pudo hacer el siracusano. Para un autor del momento que se aventura a realizar una obra bucólica siempre hay que presuponerle cierto arrimo a *Idilios* y, sin duda alguna, a Virgilio.

«Durante los siglos medios hay un virgilianismo ambiental y despidado, que deja, entre sus muchas floraciones, buen número de églogas latinas» [Avalle, 1987, 7-8].

El Mantuano sí marcó su impronta, en un primer estadio de influencias librescas, a través de las fuentes indirectas del humanismo imperante en la época,<sup>122</sup> quizás con fray Luis de León al frente<sup>123</sup> —ya como estudiante, ya como habitante en la llana orilla del Tormes—. Estas referencias pudieron ampliarse luego con la lectura directa de *Bucólicas*, uno de los pilares fundamentales sobre el que se cimentó el género literario al que pertenece *Ninfas*. La pregunta ahora es: ¿Qué edición pudo leer? La verdad es que cualquiera de las

122. Pienso en las églogas de Garcilaso de la Vega, por ejemplo, y no tanto en la traducción-adaptación que, con fines políticos, publicó Juan del Encina en su *Cancionero*, que vio la luz en Salamanca, en 1496, y que mereció, por parte de Emilio Cotarelo, prologuista del facsímil del citado título que editó la RAE (Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1928), una valoración tan contundente como esta: «La traducción de las *Bucólicas*, de Virgilio, debe considerarse más bien como una obra original, pues aunque emplea nombres y versos del Mantuano, de tal manera cambió el fondo y asunto de ellas, aplicándolas a los sucesos de su tiempo y en especial a los hechos del Rey Católico, que en poco o nada recuerdan los temas virgilianos».

123. Tradujo la obra de Virgilio entre 1568 y 1578. A pesar de que su trabajo tuvo una gran difusión manuscrita, no llegaría a verlo impreso en vida. Como he señalado hace unas cinco notas a pie de página, gracias a Francisco de Quevedo la producción no-religiosa del poeta conquiso no se perdió: en 1631, en la madrileña Imprenta del Reino regentada por la viuda de Luis Sánchez, promovió la publicación de un recopilatorio de piezas compuestas por el fraile titulado *Obras propias y traducciones latinas, griegas e italianas, con la paráfrasis de algunos salmos y capítulos de Job*. He repetido la información. Lo sé. Considero que es importante. Sigo.

publicadas. Desde que en 1469 editara Giovanni Andrea de Bussi, en la imprenta romana de Konrad Sweynheim y Arnold Pannart, *Virgillii Opera et Catalecta* —*Bucólicas, Geórgicas* y la *Eneida*—, las obras de Virgilio no han dejado de ser objeto de atención de los más variados tipógrafos europeos; en buena medida, porque había una elevada demanda de ellas dentro de los ámbitos intelectuales y académicos durante el Renacimiento y Barroco.

Si me ciño al periodo fijado para las novelas pastoriles (1575-1585), se puede plantear ediciones en latín como la hecha en Leipzig, por Johannes Steinmann (1584); la de Fráncfort, por Claude Marne y Johann Aubry (1583); y en el mismo lugar y año, la del taller del por entonces ya fallecido Andreas Wechelus (o André Wechel); la de Hans Steinmann, en Leipzig (1582), etc.

¿Y en castellano? Si bien la *Eneida* gozó desde 1428 de una traslación en nuestro idioma y hubo un buen número de ellas a lo largo del siglo XVI,<sup>124</sup> no se puede decir lo mismo de *Bucólicas*. Si la leyó en español, tuvo que ser entonces a través de la traducción-comentario de Juan Fernández Idiáquez, que se publicó en Barcelona, en 1574, en el taller de Juan Pablo Marnescal.

En el prólogo de *Ninfas* se alude en diferentes ocasiones al poeta romano. En unas, la mención es por medio de citas directas:

«en seguir el parecer de Virgilio, en una opinión que tiene en el tercero de los *Aeneidos*, a donde dize: “Solennes tunc forte dapes, etc.”» [fol. 7-7v];

en otras, gracias a otros autores:

«Iuliano y Paulo en muchas partes, y el graue Modestino, a todo Virgilio fundo sobre derecho» [fol. 7v];

124. La lista es grande. Pudo ser la de Toledo, impresa por Diego de Ayala (1577); o la que en 1585 salió en el taller de Juan Iniguez de Lequerica, por ejemplo, situado en Alcalá de Henares.

«auctorizandolo con el dicho del sancto Augustino, en el lib. Primero de la *ciudad de Dios*, do hablando de Virgilio dize: “Quod praeclarissimus fuit, more tamen poetarum mentitus est”» [fol. 7v].

Lucano y su *Farsalia* llegan al prólogo a través del jurista Francesco Accursio («Fraterno primi maduerunt sanguine muri» [folio 7v]) o, indirectamente, por medio de un comentario de Erasmo, quien «hablando de Lucano dize que no fue poeta: porque dixo verdad: y no mentiras» [folio 7v]; y eso que las guerras farsálicas conocían la traducción de Martín Lasso de Oropesa, impresa en Amberes, en 1585, en los talleres de Pedro Bellerio.

Bernardo González de Bobadilla pudo saber de los *Epigramas* de Marco Valerio Marcial y de los *Remedios de amor* y *Arte de amar* de Publio Ovidio Nasón a través de las numerosas ediciones publicadas en el siglo XVI, todas en latín.<sup>125</sup> Refuerza la lectura en este idioma el hecho de que cite sin traducir al autor de *Las metamorfosis* en el folio 182r: «Semper haber Pyladen aliquem, qui curet Oresten».

Mas, ¿qué versión? No es fácil deducirlo. Para los *Epigramas* de Marcial me inclino por la de Lutecia, impresa por Gilles Beys en 1584; o, quizás, algo más alejada en el tiempo, la amberina de 1568, hecha por Christophe Plantin. Para el *Arte de amar* y, sobre todo, los *Remedia amoris* ovidianos pudo manejar (insisto: pudo...) una selección de ambos títulos: o la que el referido Plantin publicó en 1578 y que tuvo una amplia difusión a tenor de las numerosas bibliotecas que conservan un ejemplar; o la de Lyon, que realizó Barthélemy Vincent en 1581.

125. Al margen, claro está, del conocimiento que tenga de los escritores a través de fuentes indirectas (citas en otros volúmenes, manuscritos, etc.). Como la posibilidad de esta circunstancia siempre hay que considerarla, prescindiré de insistir en ella en lo sucesivo (lo intentaré, al menos).

Ovidio y Marcial llegan al prólogo de *Ninfas y pastores de Henares* a través de esta cita:

«Añadirá el abogado: que un poeta no vale por testigo porque es vario, pues vemos que ya está desesperado, ya diciendo ternuras, ya se desea la muerte, ya quiere vivir mucho tiempo, como se verifica en Ovidio y Marcial [fol. 8r]».

Más adelante, las referencias se concretan con dos apuntes: para Marcial escoge «Lasciua est nobis pagina, vita proua est» [fol. 9v]; para Ovidio, «Vita verecunda musa iocosa mihi» [fol. 9v].

Horacio llega a *Ninfas* desde su *Arte poética* y el siguiente extracto: «Pictoribus atque poetis. Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas» [fol. 7v]; y, en el folio 9v, Salustio — «cuyas palabras me acuerdo de haber traducido»— a través de unos versos inspirados en *La guerra de Jugurta*:

«Oh, militares dárđanos, dichosos  
por el maeonio estilo entronizados;  
acosados ilfades, valerosos,  
en el heroico verso exagerados;  
romanos, persas, medos hazañosos,  
por el vivaz ingenio divulgados,  
tanto sois en el orbe esclarecidos,  
cuanto sois por historias referidos».

De Cayo Salustio Crispo, pudo manejar la edición de Lyon, impresa en 1578 en los talleres Antoine Gryphius; y que, como solía ser habitual, se publicaba junto con *La conjuración de Catilina*. Eso si me amparo en el criterio cronológico, pues cabe la posibilidad de que utilizara algunas versiones en castellano de la primera mitad de siglo. Pudo haber conocido *El Salustio Cathilinario y Jugurta con glosa en romançe* que imprimió en 1493, en Zaragoza, el impresor Pablo Hurus o, ya puestos, una edición más reciente: la de Valladolid, de 1500, de Juan de Burgos. Y quizás entre las siguientes se

encuentre la que hizo de musa para los versos de la octava real reproducida: la vallisoletana de Arnao Guillen de Brocar de 1519; la logroñesa de los talleres de Miguel Eguía; la de Medina del Campo que salió en 1548 de la tipografía de Pedro de Castro; o la de Amberes, de 1554, hecha por Martín Nucio.

Del *Arte poética* de Horacio no se tradujo al castellano hasta 1592. Fue Luis Zapata quien hizo la traslación, publicada en la imprenta lisboeta de Alexandre de Sequeira (o Syqueira). Por eso, si conoció el texto —y no por referencias indirectas—, es posible que fuera a través de las parisinas que vieron la luz en 1583 en el taller de Thoman Brumen o en la Tipografía Dionysii à Prato;<sup>126</sup> la de Nicolaus Bhombargen, en Colonia (1578); o la de Venecia que en 1576 sacó Aldo Manucio.

Para cerrar el grupo de los clásicos, haré una pequeña incursión en las *Etiópicas* de Heliodoro de Émesa, conocidas también como *Historia etiópica* o *La historia de los dos leales amantes Teágenes y Cariclea*. Si leyó esta indiscutible referencia para los autores de novelas bizantinas, estoy convencido de que lo hizo en español. Hay una *Historia etiópica* de 1554, hecha en Amberes por Martín Nucio; quien la volvió a imprimir en 1556. Aunque yo creo que lo más factible es que conociera la salmantina de Pedro Lasso, publicada en 1581.

•

Para terminar con este apartado sobre las ediciones de títulos que posiblemente leyó González de Bobadilla y que pudieron ejercer algún tipo de influencia de cara al proceso compositivo de *Ninfas*, me referiré a las producciones de Boccaccio y Petrarca, insistiendo una vez más en que pudo llegar a conocer a los italianos a través de fuentes indirectas. Lo primero será determinar qué obras de estos poetas, en función del

126. Que también publicó una en 1575 y que, por estar dentro del tramo de años fijados como criterio para buscar las lecturas de nuestro autor, ubico asimismo en del grupo de las que pudo conocer.

tema de su novela pastoril, deben ser objeto de la búsqueda bibliográfica; y lo segundo, introducir una probabilidad idiomática acorde a lo que representaron los títulos de estos autores cuando se publicaron en el siglo XIV en lengua *vulgar*: que González de Bobadilla pudiera manejarlos en alguna edición impresa en toscano, el dialecto del que surgió el italiano estándar.

Del aretino he seleccionado su *Rime in vita e Rime in morte de Madonna Laura*, un conjunto de composiciones que, en 1470, en la tipografía veneciana de Vindelino da Spira, pasó a conocerse como *Canzoniere* y que se imprimió junto con *Los triunfos*.

Permíteme, llegado a este punto, detenerme un instante en este último título de Petrarca. En 2012, en las Monografías de *eHumanista*, de Santa Bárbara, se publicó la primera traducción de *Trionfi* que realizó Antonio de Obregón —*Francisco Petrarca con los seys triunfos de toscano...*— y que vio la luz en la imprenta logroñesa de Arnao Guillén de Brocar, en 1512. La responsable de la edición y la introducción fue Roxana Cristina Recio. Del preámbulo he extraído dos extensos y magníficos fragmentos que, a mi juicio, son significativos porque permiten captar la influencia del italiano en la literatura del siglo XVI y en la capacidad que demuestra en composiciones como esta para amoldarse a las voluntades creativas de los autores con independencia de los géneros a los que son afines:

«*Los Triunfos* son seis poemas narrativos que representan las distintas fases por las que atraviesa una persona durante su vida. Fueron por separado muy populares en la Península Ibérica, especialmente el *Triunfo de Amor*, en la segunda mitad del siglo XV y a lo largo de todo el XVI. De su popularidad dan prueba no sólo las numerosas composiciones que llevan el título de triunfos, sino también las varias traducciones que se llevaron a cabo, además de la gran cantidad de composiciones que abiertamente imitan a Petrarca o que usan en su estructura algunas características típicas de un triunfo. No obstante, la fama de los

*Triunfos* de Petrarca fue eclipsada hasta hace bien poco por la atención preferencial que recibió el *Cancionero* por parte de la crítica moderna, especialmente en España por la influencia en la literatura castellana de figuras como Boscán y Garcilaso. Sin embargo, los *Triunfos* fue la obra de Petrarca más leída, traducida e imitada en toda Europa. Gran parte de su éxito se debe sin duda a que su estructura ofrecía a los autores la posibilidad de alternar partes narrativas, líricas y comentarios morales en el mismo discurso. Es precisamente esta connotación didáctico-moral de tipo cristiano que ofrece la obra la que ha hecho que la crítica moderna no haya mostrado especial entusiasmo por una composición que influyó muy profundamente en los autores de los siglos XV y XVI».

«Básicamente los *Triunfos* (1352-1374)<sup>5</sup> de Petrarca constituyen una alegoría. Se sitúan dentro de la tradición latina. En un triunfo, como ya se dijo, los romanos celebraban la victoria de un jefe guerrero. Describían su marcha al entrar victorioso en una ciudad, así como su séquito, en el que se encontraban los prisioneros del combate. La alegoría petrarquesca consiste en que, en su obra, a través de un sueño, el poeta ve que el jefe guerrero victorioso es el Amor (*Triunfo de Amor*), que vence sobre el poeta mismo y muchísimos enamorados del pasado y del presente. Sin embargo, hay un personaje que aparece invicto, Laura, quien vence a su vez al Amor y lo hace prisionero, celebrando su victoria al lado de otras mujeres famosas por ser virtuosas. Entonces, se dirigen todas al templo de la Castidad en Roma (*Triunfo de la Castidad*), donde queda prisionero el Amor y Laura regresa a Avignon con su cortejo. En el camino a Avignon se encuentra con la Muerte (*Triunfo de la Muerte*), que le anuncia que morirá antes de envejecer. Laura acepta la voluntad divina. Al día siguiente, se le presenta al poeta en sueños y le asegura dos cosas: que la muerte no es dolorosa y que siempre le había amado, aunque no le había correspondido para no estropear la salvación del alma de los dos. Al alejarse la muerte, aparece la Fama (*Triunfo de la Fama*) con un séquito de personajes ilustres por su intelecto o por sus obras. Se hace un paralelo con el sol que surge radiante, y el poeta se pregunta si en realidad la vida es algo más que un día. La fama es algo efímero. Después, el poeta ve al Tiempo (*Triunfo del Tiempo*) triunfar de la fama

en un eterno presente. En esa situación la Divinidad llegará para triunfar del Tiempo (*Triunfo de la Divinidad o de la Eternidad*).

Sigo. Al margen de las piezas sueltas de *Rimas* que pudo conocer de fuentes diversas, quizás leyó la obra completa en la traducción castellana que realizó Salomón Usque y que se imprimió en la tipografía veneciana de Nicolò Bevilacqua, en 1567. De *Bucolicum carmen*, compuesto entre 1346 y 1357, solo se me ocurre pensar —con este título— en la impresión hecha en el taller de Richard Pafraet, en Deventer, en 1499, pues hay un ejemplar en la sección de incunables de la biblioteca universitaria de Salamanca. También podría añadir como probabilidad la parisina de 1502, que preparó Jean Petit.

De Giovanni Boccaccio he escogido dos títulos: de 1342, su *Comedia delle ninfe fiorentine* —o *Ninfale d'Ameto*, o *Ameto*— y su *Ninfale fiesolano* de 1346. La dificultad para hallar alguna edición de estas obras ha sido muy elevada, lo que contrasta con la apabullante cantidad de versiones de *El Decamerón*. ¿Qué ejemplares pudo leer? Para el *Ameto*, quizás, la de 1545, que imprimió Gabriel Giolito de Ferrari en Venecia; y para la ninfa de Fiésole, la florentina de V. Panizzi que se publicó en 1568.

•

Si hay una referencia literaria explícita y que, sin duda alguna, conoció nuestro autor hasta el punto de utilizarla en su obra, en los libros cuarto —con la crónica de Aldano— y quinto —con la de Regnero—, esa es la que proviene del historiador danés Saxo Gramático (;1150-1218?) y su *Gesta Danorum* del siglo XII. Se trata, en palabras de Fosalba, de unos «ensayos de épica renacentista a imitación de Ariosto» [650] que, como señala Avalor-Arce, carecen de una mínima entidad argumental y estilística y son «una muestra más de la flexibilidad que el género había ido adquiriendo conforme declinaba» [1975, 190].

Entre los folios 133v y 141 de *Ninfas*, Nigidio, un erudito pastor, recita la contienda que mantuvieron Aldano y

Grimón para obtener por esposa a Torilda, la hija de Hotero, el rey de Noruega, y que terminó con la victoria del hijo del rey de Gocia, un experimentado guerrero, sobre el joven y enamorado Grimón. En el penúltimo libro de *Ninfas*, el pastor Helvio cuenta cómo Angrimo, un luchador valiente al servicio del rey de Suecia, Erico, vence a los reyes de Finmarkia y Biarmia, Tengildo y Egberto, respectivamente, quienes habían causado un serio estrago en los ejércitos de Regnero, rey danés aliado con Erico [fol. 147-156r]. Luego, retomando la narración de los acontecimientos, Nigidio, amigo de Helvio, relata cómo Regnero premia a Angrimo casando a su hija Osura con él. El matrimonio tendrá doce hijos cuyas inclinaciones malhechoras los terminará abocando a la muerte cuando, por ciertos tesoros, tengan que enfrentarse a los noruegos Hialmero y Arbarodo. El primero caerá en la contienda con los hermanos, pero el segundo sabrá vengarlo y matará a todos y cada uno de los hijos de Angrimo y Osura.

El conocimiento de esta historia de los daneses de Saxo, compuesta en el siglo XII en latín, pudo venir de la primera versión que editó Christian Pedersen y que vio la luz en París, en 1514, en la tipografía de Josse Badius. Otra que quizás conoció fue la de Basilea de 1534, que se hizo en la imprenta de Io. Bebelius.<sup>127</sup> Descarto la realizada en danés en 1575, publicada en Copenhague por los impresores Andreas Gutterwitz y Johann Stöckelmann; y añadido una tercera que, por cercanía cronológica, pudo ser la elegida: la que salió en Fráncfort, en la tipografía de Andreas Wechelus en 1576.

127. La antigua biblioteca de la Universidad de Salamanca conserva dos ejemplares de este libro. Ambos pertenecían a los jesuitas y llegaron a la indicada institución después de la desamortización del siglo XVIII, y sin el prólogo de Erasmo al que se refiere López Estrada [1991, 39]. Los tomos —pude consultarlos— están bastante deteriorados por las censuras a las que fueron sometidos en 1632 y 1640. Como es lógico suponer, Bernardo no leyó estos ejemplares si llegaron a las salmantinas baldas unos siglos después.

La lectura de la obra de Saxo no presupone el que González de Bobadilla no conociese al clérigo danés de otras fuentes, puesto que Antonio de Torquemada lo cita con relativa frecuencia en su *Jardín de Flores Curiosas* de 1570 en numerosas ocasiones [Ibáñez, I, 6] y de aquí pudo provenir su primer conocimiento acerca del autor de la *Historia danesa*.

Sobre el acceso de Bernardo a los libros latinos de Saxo se pregunta López Estrada:

«¿Algún otro estudiante de esas tierras que anduviese por Salamanca? ¿Fue su misma procedencia canaria, en cuya patria el mar Atlántico es camino hacia los pueblos más lejanos, en este caso nórdico? [1991, 55]».

Me resta, por último, realizar una serie de indicaciones bibliográficas sobre lo que era la base textual de los estudiantes legistas y canonistas que se matriculaban en la Universidad de Salamanca hacia la segunda mitad del siglo XVI. Como en todas los títulos de este apunte, las referencias se fundan siempre a partir de supuestos más o menos aceptables en función de criterios tales como la proximidad cronológica (para las novelas pastoriles), el prestigio de sus autores (Virgilio, Ovidio, Boccaccio, Petrarca...), la intertextualidad (las ya aludidas historias de Aldano y Regnero) o, como en el caso que nos ocupa, las circunstancias personales que se derivan de su posible condición estudiantil.

Se sabe cuál era, en mayor o menor medida, la bibliografía de un alumno de Derecho en el siglo XVI; o, mejor dicho, se conoce qué referencias eran ineludibles para acceder al grado académico mínimo, que era el de bachiller. Aunque se desconoce si nuestro autor obtuvo o no el indicado reconocimiento, no creo que esto sea un impedimento para evaluar la lista de títulos que formaban parte de las “programaciones” escolares del momento. Conviene tener en cuenta que el prólogo de *Ninfas* está lleno de referencias explícitas a textos jurídicos donde se defiende el principio legal de la injuria [Finello, 1978, 277-284].

«Partiendo de las *Doce Tablas* (en particular de la tercera), Bobadilla comenta y elabora la cuestión de la *injuria* mediante los estatutos de Justiniano, Cayo, Marciano y Pomponio. Se ve que estos jurisconsultos, para su práctica legal, buscan su autoridad en varias costumbres encontradas en las obras de poetas de la Antigüedad. Bajo este concepto general de la *injuria*, la cuestión de donaciones, compensaciones y daños forma el núcleo de la tercera parte del *Prólogo*» [Finello, 1978, 277].

El canonista Bobadilla —si lo fue— debía dominar lo que se conocía como *Corpus iuris canonici*, seis colecciones de leyes reunidas por orden de Gregorio XIII en 1580 que estaban constituidas, por una parte, por el *Decretum Magistri Gratiani* de Graciano (1140), recopilador de escritos canónicos anteriores; y, por la otra, las *Decretalium Collectiones*, compuestas por tres fuentes: la primera, la *Decretalium Gregorii Compilatio* del papa Gregorio IX (1234), que agrupa en cinco libros la legislación eclesiástica desde Graciano hasta el mencionado pontífice; la segunda, las *Decretales* de Bonifacio VIII (1298), intituladas en realidad *Liber Sextus Decretalium* porque eran un aditamento a los cinco volúmenes de Gregorio IX, ya que recogían los nuevos decretos formulados en el período comprendido entre ambos papas; y la tercera y última, las *Clementinas* (1313), que son una colección de decretales de Clemente V. A esto se le añadían las conocidas como colecciones extravagantes —o sea, las que *vagaban fuera* de las auténticas— de Juan XXII [Alejo, 116-118; Capitán, 411-413; Peset y González, 32; y Rodríguez Cruz, 172-174].

Para el legista Bobadilla —si lo fue— era imprescindible el conocimiento del *Corpus iuris civilis*, la compilación de normas jurídicas llevada a cabo por Justiniano I —emperador del Imperio Romano de Oriente desde el 527 hasta el 565 d.C.—, compuesto por el *Digesto* o *Pandectas*, el *Código*, los *Instituta* o *Instituciones* y las *Novelas*. A efectos docentes, respondía a la siguiente distribución:

«De las cinco partes, las tres primeras estaban formadas por el *Digesto*, la cuarta por los nueve primeros libros del *Código*, y la

quinta por el *Volumen*, integrado, a su vez, por los tres últimos libros del *Código* —que eran de derecho público— los *Instituta* (*Institutiones*) y el *liber Autheticum* (no *authenticus*), considerado como la versión “auténtica” (es decir, constitucional) de las *Novelas justinianeas*» [Capitán, 414].

En el prólogo de *Ninfas y pastores de Henares* se hace una mención explícita al apartado séptimo, *De Donationibus*, del segundo libro de las señaladas *Institutiones*, centrado en las propiedades y derechos reales y testamentarios; y al tercero del cuarto libro, la *Lex Aquilia*, que se ocupa de las obligaciones frente al delito y los juicios privados:

«Testigo es el emperador Justiniano, fuente caudalosa de donde mana y se deriva la profesión de los jurisconsultos, en el *Tratado de las donaciones*, en el principio, trayendo un ejemplo del griego poeta en que Telémaco hace una donación a Peirao, y en el principio de la ley aquilia, refiere otros versos de *La Odisea*».

Finello nos orienta sobre los textos de Homero referidos por Justiniano: para el de las *Donaciones*, el jurista toma de modelo lo que en el canto XVII se cuenta acerca de la mendicidad de Odiseo entre los pretendientes; para el de la *Ley*, la base está en el canto XIII de *La Odisea*, cuando los feacios despiden a Odiseo y tiene lugar la llegada a Ítaca [Finello, 1978, 277-278].<sup>128</sup>

González de Bobadilla actúa casi más como jurisconsulto que como poeta. Es posible que su actuación obedezca al interés por satisfacer los gustos de un grupo muy concreto de lectores que sabría perdonar ciertos excesos.

Presupongo en él una formación lectora mayor que la media de sus contemporáneos y supuestos colegas. ¿En qué me baso? En ese impulso que le llevó a romper la barrera de los receptores literarios para convertirse en un emisor más. No

128. Aquí tenemos un ejemplo de lo que hace unos párrafos —al hilo de los autores grecolatinos— señalé sobre la presencia en muchos textos legislativos de fragmentos literarios para justificar o ejemplificar determinadas actuaciones o exposiciones de naturaleza jurídica.

olvidemos que hay más lectores que escritores —los segundos se incluyen en los primeros— y que del mismo modo que no era fácil ir al Nuevo Mundo cuando uno quisiera en el siglo XVI, tampoco lo era publicar un libro.<sup>129</sup> Ahora bien, es la suya una preparación que —vista e intuita en las páginas de la novela— impresiona al principio por el despliegue de referencias; pero luego, a poco que se analicen las menciones, se detecta que, en muchos casos, o son inadecuadas o están mal utilizadas, como ocurre en el prólogo cuando se refiere a Aristóteles, Horacio y San Agustín [Finello, 1978, 278].

“Non più andrai” de Mozart (1786)

### RANCAJO 3. EL PARATEXTO<sup>130</sup> DE *NINFAS Y PASTORES DE HENARES*

129. En la actualidad, es posible ir a América cuando uno lo desee —no hay que pedir permiso para cruzar el Atlántico— y factible es publicar un libro: no se requieren privilegios ni licencias de impresión, la reproducción y encuadernados son procesos muy sencillos y rápidos de ejecutar y con muy poco dinero se puede disponer de una generosa tirada de ejemplares. La dificultad editorial de nuestros días no está, pues, en la manufactura ni en la cantidad, sino en la calidad; y esto favorece una incuestionable analogía: del mismo modo que hay más lectores que autores; hay más pésimos escritores (juntaletas) que buenos.

130. Me valgo de la terminología de Genette [11-12] para referirme a los detalles de *Ninfas y pastores de Henares* que nada tienen que ver con la creación literaria en su más estricto sentido: la portada, con toda la carga informativa que atesora; los documentos administrativos que preceden al texto editado y que, en este caso, se circunscriben al privilegio; y el libro como objeto material cuya manufactura implica un proceso de actuación determinado y la asunción de una serie de criterios por parte de los agentes que lo generan. El análisis de los elementos no-literarios se justifica en la unidad que logran conformar junto a los estrictamente creativos, al menos durante el Siglo de Oro: «El cuerpo del libro antiguo, consta de un tronco (su texto específico) y de unos miembros complementarios, con funciones determinadas, sin uno de los cuales el ser no puede existir. Esta función, similar a la de la cabeza desde ese punto de vista de su necesidad ineludible, la desempeñan las autorizaciones legales, mientras que, como muchas veces se ha dicho, la portada equivale a un auténtico rostro. De los restantes miembros, algunos desempeñan servicios útiles y otros tienen un mero carácter ornamental, pero todos ellos contribuyen a dar al conjunto una fisonomía peculiar» [Simón, 2].

## I. Preliminar

El primer contacto de un lector cualquiera con un libro y, en palabras de Cayuela, la «première représentation implicite et explicite du lecteur» [179], es el que se formaliza a través de su portada. La cantidad de información que esta puede suministrar, sobre todo en el siglo XVI, el período que nos convoca, le confiere una importancia que no debe minimizarse, por muy escueta que llegue a ser.

«Cada una de las noticias reseñadas tiene su historia particular y merece un estudio detenido. El que se declare o no el autor, el que éste diga con precisión su nombre o lo encubra bajo iniciales, anagramas o seudónimos, el que sea individual o colectivo, etc., la cronología y causas de cada una de estas costumbres, son temas no desdeñables. [...] los títulos: no sólo reflejan las corrientes imperantes, sino gustos privativos de determinados géneros» [Simón, 36].

Algunos datos (escritor, título, dedicatoria...) se repiten en las siguientes páginas o son fáciles de deducir, pero otros (impresor, editor, año...) solo pueden constar aquí y, en ocasiones, en el colofón. Si faltase la portada y el colofón —de haberlo— no diese cuenta de quién imprimió el producto, o la financió, o en qué año vio la luz, esta información sería imposible de obtener [Simón, 36].

Siguiendo lo que debería ser el curso natural de la lectura cuando cualquiera accede a un volumen como el nuestro, pretendo conceder al frontal de *Ninfas y pastores de Henares* —obra publicada por Bernardo González de Bobadilla, en Alcalá de Henares, en 1587— la importancia que a mi juicio tiene con el fin de ofrecer, por un lado, la información básica que es posible extraer a partir de los distintos datos que contiene y, por el otro, obtener una serie de claves, sobre todo literarias, que han de facilitar al receptor el acceso al texto con las mejores garantías. Esta iniciativa adquiere mayor valor si cabe cuando se constata que no hay ningún otro documento escrito o impreso acerca de González de Bobadilla salvo el que pasaré a considerar objeto de estudio.

Si lo primero que ofrece *Ninfas y pastores de Henares* es su portada<sup>131</sup> y la disposición e información de sus elementos condicionará si se acude o no a su lectura, es razonable que, para atender el propósito de conocer más sobre el autor y su obra, se desentrañen todas las partes que la componen. Así lo haré en las próximas páginas.

## II. «Primera parte...»

El título de *Ninfas* comienza de la misma manera que *La Diana enamorada* de Gil Polo (1564) y *La Galatea* de Cervantes (1585), indicando con claridad que el libro en cuestión es una «Primera parte» que, lógico es deducirlo, demanda una segunda. Tras revisar los distintos finales de varias novelas pastoriles, me he percatado de que en casi todas hay una mención explícita a una continuidad que, por lo general, nunca verá la luz, al menos no de la mano del mismo autor. Las razones del anuncio pueden hallarse en el deseo que tenían los poetas de

«destacar el carácter parcial del volumen, es decir la posición que ocupaba su contenido dentro de un conjunto más amplio» [Simón, 48].

Este señalado propósito era, ante todo, una estrategia de salvaguarda literaria: el porcentaje de benevolencia hacia una obra que no termine de convencer a un lector aumenta si se le ofrece la posibilidad de que, en la siguiente entrega, se puedan mejorar los desaciertos de su predecesora.

Lo llamativo del asunto es que, salvo *La Diana* de Montemayor (1559), ninguna novela pastoril tuvo continuidad y los anuncios acabaron por convertirse para los receptores en una especie de fórmula inherente al género.

Aunque no aparezca el epígrafe señalado en la portada de la citada *Diana*, su conclusión implica o hace presuponer que la trama no se ha terminado con el final de la novela:

131. Al principio de esta decimocuarta soltada del libro que nos convoca, “Para una despedida de González de Bobadilla”, puedes verla.

«Allí fueron todos desposados con las que bien querían, con gran regocijo y fiesta de todas las ninfas y de la sabia Felicia, a la cual no ayudó poco Sireno con su venida, aunque della se le siguió lo que en la segunda parte deste libro se contará, juntamente con el suceso del pastor y pastora portuguesa Danteo y Duarda».

Gil Polo es, junto a López de Enciso —autor de *Desengaño de celos* (1586) —, el que más cercanía cronológica parece ver entre su novela y la continuidad que ha de tener:

«Y levantándose todos de en torno la fuente, siguiendo a la sabia, salieron del jardín yendo al palacio a retirarse en sus aposentos, aparejando los ánimos a las fiestas del venidero día. Las cuales y lo que de Narciso, Turiano, Tauriso y Berardo aconteció, juntamente con la historia de Danteo y Duarda, portugueses, que aquí por algunos respectos no se escribe, y otras cosas de gusto y de provecho, están tratadas en la otra parte de este libro que antes de muchos días, placiendo a Dios, será impresa».

Todas las novelas pastoriles de la década de los ochenta del siglo XVI entran de lleno en el anuncio de segundas partes. *El pastor de Filida* (1582) de Gálvez de Montalvo, que no tiene indicación explícita de «primera parte» en su título, concluye así:

«Bien quisieran los jueces que hubiera premios para cumplir con todos y, alabando a aquel que solo todo lo cumple, dejaron las enamadas y ninfas y pastores siguieron al buen Sileno, que en su cabaña estaba aparejada la cena, donde pasaron cosas de no menos gusto y donde se vio junta toda la bondad y nobleza humana, y donde quedaron en silencio hasta que más docta zampoña los cante o menos ruda mano los celebre».

Esta prolongación de la materia narrativa queda supeditada a la intervención de alguien mejor versado en lides poéticas que el supuesto guadalajareño. Este sentido condicional que desprende el final de su novela no se constata en las *Dianas* de Montemayor y Gil Polo, que dan por segura la continuidad de sus respectivas historias.

En *La Galatea* de Cervantes, que sí viene precedida en su título del señalado anuncio, también se avisa de la segunda

parte y, como en la obra del cortesano Gálvez de Montalvo, se expone una condición para que pueda hacerse realidad:

«El fin de este amoroso cuento e historia, con los sucesos de Galercio, Lenio y Gelasia, Arsindo y Maurisa, Grisaldo, Artandro y Rosaura, Marsilio y Belisa, con otras cosas sucedidas a los pastores hasta aquí nombrados, en la segunda parte de esta historia se prometen, la cual, si con apacibles voluntades esta primera viere recibida, tendrá atrevimiento de salir con brevedad a ser vista y juzgada de los ojos y entendimiento de las gentes».

El requisito para que haya una continuidad no radica tanto en la necesidad de que alguien más avezado en cuestiones líricas tenga interés en componerla, sino de que el lector, el receptor del texto, reciba con «apacibles voluntades» la obra que le muestra el alcaláino.

*Desengaño de celos* tampoco recoge en su título la indicación de «primera parte». Como Gil Polo, López de Enciso nos informa de que pronto aparecerá la segunda parte y no pone ninguna condición para que esto pueda ser realidad. En las dos últimas páginas, refiere el de Tendilla lo siguiente:

«[...] lo que desto sucedió con la venida de Laureno, y competencia suya de su hermano, y Siluio y celos, y competencia de Luceria, Clarina y Albisa, y la de Saucino, y Florindo, con el suceso de Celida, y Clinardo, y los trabajos de Lisena, y desde el principio, los graciosos, y enmarañados amores de Phenisa, Flamio, Filidon, y Leda, con el felicísimo fin que tuvieron, juntamente con lo que se vio en la morada del sacro Tajo, se contara en la segunda parte, con más verdadero desengaño de celos, y eficaces razones, sanos consejos, y bastantes ejemplos, de que son falsas y mentirosas sus sospechas. Quien quisiere saberlo, aguárdela, que muy presto saldrá a luz».

Llegamos a *Ninfas*. Nuestro autor gustó del final del *Pastor de Filida* y, casi plagiándolo, termina con la pausa que el narrador hace a su tosca zampoña

«hasta que tan bellas ninfas y tan gallardos pastores, en estilo más grave y sonoro acento, se eternicen» [fol. 214v-215].

Paso por alto en esta relación de títulos el de Antonio de Lo-frasso, *Fortuna de amor* (1573), porque en su último libro no da clave alguna que nos haga suponer que es propósito del sardo escribir una continuidad. ¿Por qué? Lo desconozco; aunque no descarto que el tamaño de la novela —344 hojas, 688 páginas— fuera el responsable de ello. Me lo imagino llegando a la conclusión de que, con lo hecho, ya había contribuido de un modo más que suficiente con el género pastoril.

¿Por qué tanto anuncio masivo de segundas partes? Creo que existe una razón muy sólida, relacionada con la naturaleza de las novelas pastoriles: el que sean, por lo general, obras en las que los jóvenes escritores entraban de lleno con el fin de hacerse valer como poetas a través de fórmulas literarias que, como señala Finello, «are often trials or experiments» [1994, 183]. La combinación de prosa con verso, con sus correspondientes exigencias de preparación y dedicación, las convertía en inmejorables ejercicios para mostrar sus capacidades retóricas y líricas, que debían ser tantas y tan espléndidas —a juicio de cada vate, por supuesto— que se hacía in-cuestionable el que siguieran manifestándose en futuros proyectos editoriales de similar naturaleza.

Conviene en este punto esbozar unas líneas acerca del público consumidor de un género como el pastoril, sobre todo porque el producto literario debe buena parte de lo que es a los destinatarios que González de Bobadilla y sus homólogos tenían presentes mientras componían sus títulos. Por sus dimensiones<sup>132</sup> y su contenido, era el femenino, de carácter cortesano, el que solía acudir a este tipo de publicaciones y a las novelas de caballerías, lo que motivaba que autores como Malón de Chaide pusiesen el grito en el cielo y subrayasen el daño que estas lecturas ocasionaban en las doncellas al tiempo que reprochaban a los padres el que tolerasen estos entretenimientos [Cayuela, 101-104].

132. En el cuarto rancho de *Pastorilia*, abordo esta cuestión relacionada con la manufactura del objeto libro y el funcionamiento de la imprenta manual durante el siglo XVI.

«¿Qué otra cosa son los libros de amores y las *Dianas* y *Boscanes* y *Garcilasos*, y los monstruosos libros y silvas de fabulosos cuentos y mentiras de los *Amadises*, *Floriseles* y *Don Beleanis*, y una flota de semejantes portentos, como hay escritos, puestos en manos de pocos años, sino cuchillo en poder del hombre furioso? [...] ¿Cómo dirá *Pater noster* en las *Horas*, la que acaba de sepultar a Píramo y Tisbe en *Diana*? ¿Cómo se recogerá a pensar en Dios un rato la que ha gastado muchos en Garcilaso? [...] Allí se aprenden las desenvolturas y las solturas y las bachillerías; y náceles un deseo de ser servidas y recuestadas, como lo fueron aquellas que han leído en estos sus *Flos Sanctorum*, y de ahí vienen a ruines y torpes imaginaciones, y de éstas a los conciertos, o desconciertos, con que se pierden a sí y afrontan las casas de sus padres y les dan desventurada vejez; y la merecen los malos padres y las infames madres que no supieron criar sus hijas, ni fueron para quemarles tales libros en las manos» [Malón de Chaide, 24-27].

### III. «...de las *Ninfas* y *pastores de Henares*».

Sobre la disposición de los sustantivos que componen el título (“ninfas” + “pastores”) es oportuno remitirse, como punto referencial, a *La Diana* de Jorge de Montemayor, donde hallamos frases en las que se puede leer:

- «las *ninfas* y *pastores* tomaron una senda»,
- «como aquello viesen las *ninfas* y *pastores*, con el menor rumor»,
- «las *ninfas* y *pastores* estaban tan admirados de su hermosura»,
- «a las *ninfas* y *pastores* parecieron muy bien los versos»,
- «estuvieron muy atentas a la música de las *ninfas* y *pastores*»,
- «lo que Belisa había contado a ella, y a las *ninfas* y *pastores*», etc.

Reconozco que la frecuencia con la que se muestra el sintagma “ninfas y pastores”, por no hacer mención a las numerosas ocasiones en las que ambos sustantivos aparecen por separado, me ha llamado la atención. Sin pretender ser taxativo al respecto, no descarto la posible influencia en Bernardo a la hora de componer el título de su novela.

La aparición de esta combinación en *La segunda parte de Diana* de Alonso Pérez, donde, por poner un ejemplo, en la

edición de 1568 aparece «despidiéndose de aquellos señores, *ninfas, y pastores*, luego otro día se fueron a su lugar» [fol. 5r]; el hallazgo en el tercer libro de la *Diana enamorada* de Gil Polo, en el “Canto de Turia”, de «oídme, claras *ninfas y pastores* / que sois hasta la Arcadia celebrados...», que más se repite en el quinto libro con «al cual ayudaron las otras *ninfas y pastores* con sus voces»; la presencia hacia el final de *El pastor de Filida* de Gálvez de Montalvo de un pasaje como «dexaron las enramadas, y *ninfas y pastores* siguieron al buen Sileno»; etc., mueve a pensar en la existencia de un posible motivo expresivo dentro del género literario en el que se combinase la imagen de las *ninfas*, de claras connotaciones mitológicas, junto a la de los *pastores*, más verídica y tangible para los lectores por la carencia de rasgo divino alguno.

Juan Montero, en los preliminares a su edición de *Los siete libros de la Diana* de Montemayor, apunta que, frente a las similitudes que el título puede mantener con el habitual de las novelas de caballerías en la indicación del número de libros que lo componen, el del portugués adopta ciertas distancias en la selección del nombre femenino para su identificación y en la omisión del masculino, que hace lo propio alejando al pastoril de lo que era frecuente en las sentimentales [2].

El caso de *La Diana* se dará en buena parte de la producción pastoril de los siglos XVI y XVII. Así, a la conocida *Diana* habría que sumarle los antropónimos de la *Filida* de Gálvez de Montalvo, la *Galatea* cervantina, la *Amarilis* de Suárez de Figueroa, la *Elisea* de Covarrubias, la *Clenarda* de Botelho de Carvalho, de un modo indirecto la *Fortuna* de Lofrasso, etc. Es posible que las razones de esta profusión se encuentren en el papel tan determinante que la mujer ejerce dentro del género.

«A.V. Ettin nota que la lírica pastoril muestra en general un predominio masculino en cuanto al protagonismo de las obras; en ellas el hombre tiene ocasión de expresar sentimientos convencionalmente femeninos, comparados con el activismo inherente

a la épica. En el libro de pastores español la mujer obtiene un rango semejante (y aun a veces superior) al hombre en cuanto a su función en el argumento; ella cuenta el proceso de sus amores en iguales condiciones que los personajes femeninos. Frente a la prevención hacia las mujeres que algunos pusieron de manifiesto después de los procesos de las alumbradas y de la cautela de otros en cuanto a que las mujeres participasen en estas cuestiones de la espiritualidad que iban más lejos que el conocimiento de los fundamentos de la doctrina, estos libros de pastores, por el contrario, las sitúan en un primer término y en condiciones iguales a los hombres en lo que toca al amor mundano; cierto que esto ocurre en la ficción literaria y dentro del convencionalismo pastoril» [López, 1986, 471].

Siles Artés pondera el papel que tienen las mujeres en las novelas pastoriles y destaca, en este sentido, la relevante contribución que al respecto ha realizado la obra de Montemayor:

«En la *Diana*, por otro lado, se abre paso a la intervención de la mujer a una escala desconocida hasta entonces en el género pastoril. La visión unilateral que se ocupa tan sólo de los sufrimientos del pastor, achacándolos a la inconstancia de la condición femenina, se deshace aquí. La mujer padece al hombre como éste a aquella. La amplitud de semejante visión se ve igualmente en las églogas de Montemayor, donde las pastoras, al lado de los pastores, nos entretienen con cantos de amor. Ni Garcilaso, ni Sannazaro, ni antes Virgilio y Boccaccio, dieron entrada a la mujer desamada en sus églogas» [160-161].

Me interesa mucho destacar la ya referida complejidad que apunta Montero con respecto a si el título da o no alguna pista sobre la naturaleza de la obra de Montemayor porque, como señala Cayuela.:

«les indicateurs génériques implicites —y explícito, añadiría— du roman pastoral sont divers: l'utilisation d'un vocabulaire bucolique et/ou mythologique, le champ sémantique du berger, mais surtout, le présence d'un prénom féminin précédé d'un article sur le modèle renvoyant à *La Diana* de Montemayor» [257-258].

La obra de Bernardo, en este sentido, sí parece mostrar con claridad que se trata de una novela adscrita al género literario al que pertenece: el título contiene una referencia mitológica como es el término “ninfas” junto a otra que cabría incorporar al campo semántico propio de lo rústico, lo terrenal, lo real: “pastor”. Después de la obra de Gálvez de Montalvo, *El pastor de Filida*, ninguna de las novelas de la misma familia anteriores da pistas tan claras sobre su contenido como la que nos reúne.

Dejando a un lado el más que elocuente término de “pastor” —frente al que muy poco cabe apuntar con respecto a esta cuestión—, el vocablo “ninfas”, por su parte, sí es muy interesante de abordar, por cuanto, como señala Grimal, se refiere a las

«“doncellas” que pueblan la campiña, el bosque y las aguas. Son los espíritus de los campos y de la Naturaleza en general, cuya fecundidad y gracia personifican» [380].

Encierra su definición un marcado aspecto deífico que permite establecer un enlace, aunque sea conceptual, con *La Diana* por cuanto esta nos remonta a la figura de la hermana de Apolo, cazadora silvestre y virgen enemiga del amor, como recuerda Juan Montero; si bien, como puntualiza, la literatura pastoril de la época favoreciese más la asociación con Venus, favorable al amor, y menos con Diana, contraria a él [2].

#### IV. «Dividida en seis libros»

Como la de Cervantes y la de López Enciso, nuestra obra está dividida en seis libros. Es significativa esta distribución porque la trama argumental adolece así de un centro que aglutine los acontecimientos y sea el principio del desenlace. Casalduero, refiriéndose a *La Galatea*, destaca esta circunstancia en unos términos que, hasta cierto punto, cabrían extrapolarse a *Ninfas y Desengaño*:

«Cervantes sustituye el número impar de libros por el número par, lo cual exige que el centro pierda su calidad físicamente

estática y su poder de concentración. El carácter estático tan bello del libro IV de Montemayor (*Los siete libros de la Diana*), con una organización tan ordenada, desaparece; en su lugar, tenemos un doble centro, los libros III y IV, con un contraste que realza el dinamismo dramático que caracteriza a *La Galatea*» [32].

La obra de Lofrasso está dividida en diez libros, una repartición par que, como la anterior, impide la consecución del referido núcleo. No obstante, conviene puntualizar que el contenido está distribuido en dos tomos de cinco libros cada uno. Esto permite que la trama pueda tener una parte donde concatenar los hechos y otra donde poder darles fin. El resto de las novelas pastoriles sí participan de esta armonía en la ordenación de la materia: siete tienen las de Montemayor y Gil Polo; cinco, la de Gálvez de Montalvo.

#### V. «Compuesta por Bernardo González de Bobadilla.

##### Estudiante en la insigne Universidad de Salamanca»<sup>133</sup>

El nombrado escritor llega a la historiografía literaria sobre una base sustentada por cuatro inciertos pilares. Los dos primeros le conceden la autoría y su condición estudiantil. Ambos son mercedores de que recibir nuestras atenciones porque se tratan de menciones explícitas que vienen recogidas en la misma portada del libro. El tercero corresponde a la posible relación que pudo mantener con Cervantes, verificable a partir de un conocimiento previo sobre el género pastoril y el alcalaíno. El cuarto y último tiene que ver con su atribuido origen canario. Este dato nos llega a través del prólogo.

En este apartado me centraré solo en tres puntos muy concretos: en la importancia de que aparezca reflejado en la

133. Al margen de la tesis doctoral, que nutrió el contenido de las cinco astillas de *Pastorilia* que ahora reproduzco, conviene destacar cómo, en este apartado del artículo que lees, subyace la influencia, aunque sea más emocional que teórica, del que iniciara este periplo de escrituras en torno a González de Bobadilla, que aparece en este recordatorio como esquirra uno bajo el título: “¿Canario, estudiante, enemigo de Cervantes?”. Véase al respecto la primera nota del rancajo con el que comienza la serie.

portada que la obra ha sido compuesta por un alumno y no un bachiller, licenciado o doctor —lo habitual en otros títulos del período—; en su condición de estudiante en la Universidad de Salamanca y, por último, en su posible origen canario.

#### V.1. EL ÚNICO ESTUDIANTE

Anne Cayuela, en su interesante *Le Paratexte au Siècle d'Or*, dedica un apartado a la manera en la que aparecen los nombres de los autores en las portadas de las publicaciones del siglo XVII. El origen, la profesión, el nivel cultural y el grado de formación son datos frecuentes cuya finalidad no es otra que la de prestigiar a los escritores:

«Si l'origine ou la profession, peuvent être des éléments de prestige dont on fait ostentation sur le frontispice des livres, le niveau de culture et d'instruction, s'affiche lui aussi par des indications concernant le grade universitaire. On a relevé, sur les 104 auteurs, douze licenciés, six docteurs, cinq maestros et deux bachilleres» [144].

Declara haber realizado una revisión a las portadas de 104 obras del siglo XVII y en ellas ha encontrado la mención explícita, junto al nombre del escritor, de doce licenciados, seis doctores, cinco maestros y dos bachilleres [144]; por el contrario, no hay ningún frontispicio en el que se apunte que el autor es un estudiante.

De los 165 títulos publicados en Alcalá de Henares durante el período comprendido entre 1580 y 1589 [Martín, III, 1026-1196] —al margen hay que dejar las emisiones—, solo *Ninfas* posee la indicación de que es un alumno quien ha elaborado la obra. Conviene resaltar esta circunstancia porque, atendiendo a lo señalado por Cayuela, puede implicar o un total desinterés por su novela, a la que rebaja en calidad con la afirmación de su condición estudiantil que, en consecuencia, impedirá el que posea el valor de otras compuestas por personas desde el punto de vista académico más preparadas; o, por el contrario, en un alarde de presunción, prefiere que

se destaque el que es alumno en Salamanca para que se pondere su precocidad literaria entre los que adquiriesen o tuviesen delante su obra. Lo más probable, en este sentido, es que la indicada referencia provenga del mismo librero.<sup>134</sup>

En el privilegio también se hace eco de su condición estudiantil quien lo firma, Juan Vázquez. En este caso, el conocimiento del secretario pudo venir de la instancia o memorial cumplimentado por el solicitante del referido documento administrativo, el propio González de Bobadilla o el señalado editor.

Sea como fuere, no deja de ser llamativo que de 269 títulos repartidos entre los siglos XVI y XVII solo el que nos entretiene ahora indique en su portada que la obra fue compuesta por un estudiante.

#### V.2. ESTUDIANTE EN LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

En ningún momento de su obra, González de Bobadilla afirma que es discente ni que, de serlo, pertenezca a la Universidad salmantina. En el prólogo, se puede leer lo siguiente:

«Porque habitando yo la llana orilla de Tormes: donde la célebre Salamanca está fundada».

En la portada se indica que es «estudiante en la insigne Universidad de Salamanca». La afirmación no es de nuestro autor, sino del impresor, que bien pudo tomar como referencia el comienzo del privilegio real:

134. Pablo Andrés, refiriéndose a un tratado de matemáticas realizado por Pérez de Moya, publicado en la tipografía de Gracián, en Alcalá de Henares, en 1573, apunta al respecto que: «Se advierte en varios manuscritos la presencia del impresor que interviene en el texto de la portada o en los epígrafes. En estos casos estamos ante fórmulas editoriales que pretenden hacer el libro más atractivo. Veamos unos ejemplos: El bachiller Pérez de Moya titula su manuscrito como *Obras del bachiller Juan Pérez de Moya en que se tratan cosas de Arithmética, Geometría y Astronomía y Cosmographía y Philosophía natural*. La elección de Moya destaca la autoría; en el impreso resultante el editor hizo prevalecer el género y las materias abordadas en la obra. Las prensas divulgaron, pues, esta variación: *Tratado de mathematicas en que se contienen cosas de arithmética, geometría, cosmographía, y philosophía natural*» [44].

«Por cuanto por parte de vos, Bernardo González de Bobadilla, estudiante en la Universidad de Salamanca, nos fue hecha relación de que habíais compuesto un libro intitulado *Ninfas y pastores...*».

Juan Vázquez, el firmante del documento, tuvo a mano la solicitud de la autorización; y esta, siguiendo lo que era habitual, debió cumplimentarla nuestro autor y, por tanto, fue el mismo Bernardo quien dejó por escrito su condición estudiantil en la institución salmantina. Mas como no era requisito indispensable probar esta filiación para formalizar la petición, pudo mentir. La cita del prólogo solo habla de su habitación en la ciudad castellana. ¿La asociación de los vocablos Salamanca-Universidad-juventud contribuye a consolidar la presunción de que era alumno? Lo veo factible. La urbe estaba volcada en su centenaria prestigiosa institución, sobre todo en la década de los ochenta del siglo XVI, conocida como la Edad de Oro de la entidad salamanquina. De un modo u otro, cualquiera que viviese allí participaba de lleno en la atmósfera estudiantil y académica que desprendían sus calles.

«El fenómeno universitario generó también un ambiente ciudadano peculiar y un enorme impacto sobre las costumbres y el urbanismo salmantinos. La universidad superponía sobre la ciudad sus símbolos, sus ceremonias, el ritmo cronológico de los cursos y los horarios cotidianos, la majestuosidad de sus edificios, el distintivo de los trajes, el ruido (algarabía) juvenil de los estudiantes... Podemos decir que el estudio salmantino transformaba irreparablemente la fisonomía de la ciudad y su acontecer cotidiano» [Carabias, 424].

Tampoco vale mucho el pasaje prologal donde apunta que «apenas había dejado el estudio primero de la latina lengua», por cuanto esta formación, como bien se puede suponer, no tuvo por qué llevarse a cabo bajo el magisterio salmantino. Este «estudio primero de la lengua latina» es el que se impartía en las escuelas gramaticales para alumnos que estaban entre los trece y catorce años [Delgado, 210]:

«Por los dichos catorce años oscilaba la edad de los gramáticos, es decir, de los que se iniciaban en el latín, lengua oficial de la

universidad. Los diecisiete o dieciocho años eran, por su parte, límite habitual para el acceso a las facultades mayores» [Rodríguez-San Pedro, 1991, 71].

El vaivén de edades estaba siempre a la orden del día y todo solía depender en buena medida de las condiciones sociales del estudiante y de las posibilidades educativas que su entorno familiar le hubiese podido facilitar. Francisco Tomás y Valiente, cuando se refiere al autor de la *Política para corregidores*, Jerónimo Castillo de Bobadilla, señala que

«a sus 11 o 12 años lo vemos matriculado en Salamanca para cursar el Bachillerato en cánones, lo cual suponía haber estudiado previamente los necesarios estudios de Gramática. Estudió Cánones en Salamanca, hasta graduarse bachiller en esta Universidad el 11 de mayo de 1563» [184].

El dominio de la gramática latina era una condición ineludible para oír lecciones en las facultades y, en consecuencia, para que un alumno se pudiese bachillerar. En las Constituciones de Martín V para la Universidad de Salamanca, firmadas el 20 de febrero de 1422, se especifica con claridad:

«Item volumus et ordinamus quod nullus studens in jure canonico vel civili ad gradum baccalariatus in Salmantino Studio assumatur nisi in gramaticalibus fuerit competenter instructus» [Beltrán de Heredia, 177-178].

Diego de Covarrubias y Leyva, en los Estatutos de 1561, por menoriza esta disposición ordenando que

«nadie pueda oír lecciones en las facultades respectivas sin haber sido antes examinado en gramática por una persona señalada por la universidad, la cual ha de tener un libro, hecho a costa del Estudio, en el que especifique el nombre del estudiante examinado y la fecha de su realización, para poder comprobar en cualquier momento quién tiene aprobado el examen» [Alejo Montes, 236].

Así, pues, no es el propio González de Bobadilla quien confirma lo que en la cubierta de su ópera prima se nos dice, aunque en la obra no falten detalles que hagan sospechar que

—quizás— sí pudo serlo: la pedantería de la que hace gala en el prólogo [López, 1991, 54], las intervenciones de Farmenia en el segundo libro y Nigidio en el quinto, etc.

Otro aspecto que sugiere esta condición es el marcado aroma estudiantil que rezuman numerosos acontecimientos narrados en *Ninfas*: los casos de amor; venganzas como la que malhieren a Absintio en el quinto libro; las conversaciones que mantiene Florino —trasunto del autor, a mi juicio— con otros pastores en la ciudad del Tormes en el sexto libro, etc.

Sea como fuere, la única manera de averiguar si fue o no alumno de la Universidad de Salamanca en 1587, año más, año menos, es consultar los registros de matriculaciones de la referida institución que se conservan en la actualidad. La tarea no es sencilla por la elevada cantidad de anotados y por la naturaleza misma del acto de inscripción. Téngase en cuenta, como recuerda Rodríguez Cruz, que el mayor número de matriculados en el siglo XVI correspondió al curso 1584-85, con cerca de 6.778 [1990, 191]; y que en el año 1587, cuando *Ninfas* vio la luz por vez primera y, según la portada, González de Bobadilla era estudiante en Salamanca: 3.210 alumnos estaban apuntados para formarse en Cánones; 596, en Leyes; 960, en Teología; 208, en Medicina; 943, en Artes; 695, en Gramática... [Alejo Montes, 232].

Sobre la precaución que conviene adoptar a la hora de consultar las matrículas nos alerta Simone:

«La matriculación se suponía, en principio, que la realizaba el propio rector. En la práctica se delegaba generalmente en secretarios y bedeles, que a menudo se olvidaban de apuntar los nombres o no lo hacían con suficiente diligencia y corrección. Esta es una de las razones por las que los registros de la época que se han conservado se revelan caóticos, confusos y muy incompletos, impidiendo así al investigador actual hacer una estimación acertada del número de estudiantes, de su extracción social y de sus movimientos entre las distintas universidades. Además, en los registros podían figurar no sólo los nombres de quienes en realidad se encontraban estudiando, sino también los de

servientes, empleados públicos, visitas, miembros de la familia del alumno y otros individuos que utilizaban la matriculación para gozar de los privilegios derivados de la pertenencia a una universidad. A veces el porcentaje de personas de esta índole matriculadas era bastante alto, mientras que los nombres de muchos alumnos *bona fide* no constaban, bien por error o negligencia de los funcionarios académicos, o por expreso deseo de los propios matriculados, algunos de los cuales preferían no registrarse o daban nombres falsos, especialmente durante las épocas de conflictos religiosos graves. Por tanto, lejos de aportarnos una información segura, los registros nos ofrecen datos varios y complejos, y se impone reexaminarlos más críticamente si se pretende extraer de ellos una información fidedigna» [304-305].

Los males que expone esta investigadora eran generalizados en toda Europa. Circunscribiéndonos a la Universidad de Salamanca, a los problemas apuntados habría que añadir otros: la inexistencia de libros (faltan, p. ej., los de los cursos 1580-81, 1589-90, etc.); el mal estado que presentan algunos de ellos (p. ej. el del curso 1588-89); la carencia de hojas (p. ej. el del curso 1592-93); los errores del escribano en la ubicación de los matriculados por facultades, la duplicidad de nombres, el hecho de que algunos se registrasen en dos centros a la vez, la invalidación de matrículas por no haberse realizado en persona, etc. [Alejo Montes, 229-230].

Tomás y Valiente, sobre el silencio de los libros de matrícula salmantinos a la hora de hacer constar la inscripción de Castillo de Bobadilla para cursar su licenciatura...

«¿Cursó Castillo en Salamanca gozando de alguna dispensa que explicase su no inscripción en el Libro de matrículas?» [187].

Es muy llamativa esta pregunta porque presupone la existencia de “excepciones” que, de algún modo, permitían a un discente no matricularse sin que ello le impidiese llevar a cabo los estudios que quisiese.

Los únicos autores que pusieron cierto interés en verificar si fue o no alumno en la salmantina fueron Agustín Millares Carlo y Manuel Hernández Suárez, quienes señalan en el

tercer tomo de su conocida *Biobibliografía de escritores canarios* lo siguiente:

«Una detenida investigación en los libros de matrículas, pruebas de curso, bachilleramientos, licenciamentos, doctoramientos y juramentos de la Universidad de Salamanca entre los años extremos de 1552 y 1655, no ha dado resultado alguno, si bien es de advertir que falta el año 1587 de las pruebas de curso» [155].

A pesar de esta afirmación, que parece, por su rotundidad, cerrar la puerta a cualquier posibilidad de hallar al escritor en los documentos administrativos de la citada institución, estimé necesario volver a revisar en profundidad el material que consultaron para cerciorarme de que, en efecto, no había nada registrado acerca de él. Con esta finalidad, inicié la búsqueda de González de Bobadilla en los archivos de la Biblioteca General y centré mi tarea, sobre todo, en los libros de matrículas, pues consideré que antes de indagar en cualquier otro manuscrito era más lógico tratar de verificar en estos si estaba o no inscrito como alumno:

«Un requisito obligado antes de acudir a las clases era el de matricularse oficialmente en la Universidad. La matrícula confería participación en el fuero y privilegios académicos, renovándose anualmente. Suponía sometimiento a la autoridad rectoral y era, asimismo, necesaria para cursar con validez para graduarse. La inscripción podía realizarse a lo largo de todo el año, y los cursos comenzaban a contarse (“ganar curso”) desde el mismo momento de efectuada ésta» [Rodríguez-San Pedro, 1991, 75].

Cabe, además, un argumento más a favor de empezar con los libros de matrículas: la obligación del secretario, como señalan Rodríguez-San Pedro y Martínez [35], de anotar el día, mes y año de la inscripción, así como la procedencia del escolar.

«Si examinamos los registros de matrícula se observará que a partir de 1560-61 se cumple lo ordenado en el segundo apartado de los Estatutos de Covarrubias. En años anteriores los datos consignados solían reducirse al nombre, sin más. Si se indicaba el lugar era esporádicamente, o bien de una manera genérica la

región de donde procedían. En el curso 1559-60 ya se indican, en la mayoría, los lugares de donde eran naturales, y desde 1560-61 es norma general, así como la indicación de la fecha en que se matriculaban» [Santander, 16].

El hallazgo del autor en los libros de matrículas de la Universidad de Salamanca proporcionaría la certificación de que era estudiante y, además, aclararía de dónde vino, pudiéndose consignar en este apartado, como aparecen en no pocas inscripciones, su llegada desde Canarias.

Aunque el libro de matrículas más antiguo que se conserva se remonta al curso 1546-47 (Archivo de la Universidad de Salamanca, AUS, 267) y la serie se extiende hasta mediados del siglo XIX (AUS, 540) —como es lógico suponer—, tuve que acotar el período de mi búsqueda. Determiné que era incuestionable la elección del volumen correspondiente a las matrículas del año académico 1586-87 (AUS, 301) si tenía en cuenta que el privilegio de nuestra obra se firmó el 29 de noviembre de 1586. No descarté las del curso siguiente, 1587-88 (AUS, 302), posteriores a la publicación de *Ninfas*, por si en realidad solo hubiese declarado su intención de estudiar en Salamanca cuando solicitó a Juan Vázquez la obligatoria autorización y este, atento a este propósito, no dudase en hacer mención a este previsible ingreso a corto plazo mientras lo redactaba y firmaba. Los de los cursos 1584-85 (AUS, 298), 1584-85 (AUS, 299) y 1585-86 (AUS, 300) también se consultaron porque consideré que durante este período *Ninfas* ya se estaba componiendo e imprimiendo en la casa de Juan Gracián.

Efectuadas las oportunas e intensas revisiones en los libros señalados, los resultados fueron negativos: no he encontrado a ningún alumno que tuviese en sus apellidos el “González” y el “Bobadilla” juntos. Sí hallé una combinación de “Bernardo” con “González”: una para el curso 85/86 [fol. 47v], con fecha de inscripción dentro del grupo de los canonistas del 20 de noviembre de 1585; y otra para el 86/87 [fol. 37], también entre los canonistas, del 17 de noviembre de 1586.

El apellido “Bobadilla” lo he localizado solo en el libro correspondiente al curso 85/86 [fol. 25], en el apartado de los canonistas y recogido el 15 de noviembre de 1585.

Desconozco si el señalado “Bernardo González” es nuestro autor y la expresión «natural de Salamanca» que precede a su nombre obedece más al lugar de estancia que al de origen o llegada. Los canarios en Salamanca no abundan, es cierto: por un lado, por cuestiones demográficas, geográficas, etc.; por el otro, porque en algunos casos hacen prevalecer el sitio de permanencia sobre el de procedencia.

No hallé a Bernardo entre las hojas supervisadas, pero sí a uno de los poetas, tan desconocido como González de Bobadilla, que insertó un poema laudatorio en los preliminares de *Ninfas y pastores de Henares*. Se trata de Melchor López de Contreras. De él se sabe, después de su localización, que fue alumno de la Universidad de Salamanca, al menos durante el curso 85/86 [fol. 93v, matriculado el 7 de diciembre de 1585 en Derecho Civil] y el siguiente, 86/87 [fol. 75, en Derecho Canónico el 31 de enero de 1587], y que era natural de Fuentelencina,<sup>135</sup> en la diócesis de Toledo. Es importante que se destaque la procedencia de este poeta porque la ciudad manchega está muy cerca de Alcalá de Henares, lugar donde se imprimió *Ninfas* y adonde, de alguna manera, tuvo que estar vinculado González de Bobadilla.<sup>136</sup>

135. Por error, transcribí en su momento Fuente Cenaria cuando en realidad debía haber anotado Fuentelencina, un municipio que en la actualidad pertenece a la provincia de Guadalajara. En el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid se conserva un documento sobre un pleito que mantuvo el citado López de Contreras, a la sazón juez de residencia, contra Alonso de Villalba, alcalde mayor y juez de apelaciones. Ambos estaban vinculados con el marqués de Mondéjar y procedían del nombrado lugar [código de referencia del documento: ES.47186.ARCHV//PL CIVILES,PÉREZ ALONSO (F),CAJA 1669,4].

136. Leemos lo siguiente en el prólogo de *Ninfas*: «Quiero hacer saber que solo me moví por haber oído a un mi compañero, natural de la famosa Compluto, tantos loores de su río, tan maravillosos cuentos de la tierra y tantas alabanzas de la hermosura de las damas y cortesanía y

El hecho de que no pueda confirmar nada me mueve a ser prudente sobre este asunto. Dada la naturaleza de los documentos administrativos consultados, es mejor no aventurar ningún tipo de afirmación por muy llamativo que parezca el que en dos años académicos hayan compartido condición estudiantil un tal Bernardo González y el referido Melchor López de Contreras, dos antropónimos muy vinculados a la novela pastoril que nos reúne. Confieso que me hubiese gustado encontrar una inscripción más explícita, donde el segundo apellido y el origen canario se leyesen con claridad; pero esa es una cuestión que, por el momento, visto lo visto, se me antoja imposible, al menos para el período de búsqueda señalado.

Para López Estrada, en cambio, no hay duda de que nuestro autor era estudiante:

«Esto queda patente en el libro hasta el punto de que Salamanca, en las riberas del Tormes, desempeña en la invención de la obra una función más importante que Alcalá de Henares, en donde se sitúa la anécdota principal de las varias de la obra [...] La obra de Bobadilla es una aportación muy poco tenida en cuenta en este aspecto. Salamanca se evoca en *Ninfas y pastores de Henares* en la plenitud de su vida universitaria, vertida, es cierto, “a lo pastoril”, pero de manera que es fácil notar, como en transparencia, la realidad del movimiento de la gente joven, y también las leyendas y fábulas adheridas a la población con el paso del tiempo [...] Este libro VI, que descubre la vida estudiantil en Salamanca, acerca el libro a la narración costumbrista. Esto, por ejemplo, ocurre en lo que se dice sobre las novatadas, a las que se hace una referencia directa» [1991, 28 y 51-52, respectivamente].

discreciones de galanes, que parece natural que me incline a escribir en mi grosera prosa y mal limados versos cuanto en las fiestas del verano este mi compañero me contaba». Se ha llegado a pensar que sea el propio Cervantes ese “compañero”. Como nada hay demostrado, voy a poner sobre el tapete la posibilidad de que sea Melchor López de Contreras. Compluto no es Toledo, es cierto; pero la voz “natural”, como más adelante expondré, debe manejarse con precaución, y más en este preliminar.

No sé a ciencia cierta si fue o no alumno en la Universidad de Salamanca; aunque, de haberlo sido, no hay dudas de que no perteneció al cupo correspondiente a los de Medicina porque Teresa Santander publicó un volumen sobre matriculados en esta rama durante el siglo XVI y en el mismo no aparece el autor de *Ninfas*. Todo parece indicar —el prólogo de *Ninfas* apunta en esa dirección— a que, si fue discente, debió cursar las materias propias del Derecho, ya sea el Canónico, ya el Civil, o ambos.

«Para mí es evidente que Bobadilla estudió leyes, pues hay varias referencias al Derecho en el curso de la obra, como en la prisión de Cifilo y de Palemón, al referirse a las consecuencias de los procesos por los que muchos pastores son condenados a destierro del Henares [Libro V, folios 163-164], y hay una velada crítica de estos procedimientos judiciales hipertrofiados. La discusión sobre la edad del matrimonio es casi una lección de historia del derecho» [López, 1991, 28-29; la discusión referida tuvo a Farmania como protagonista al comienzo casi del segundo libro, folio 42].

En *Ninfas y pastores de Henares* la presencia de cuestiones relativas al Derecho es constatable, como he apuntado, desde el mismo proemio, en el que la defensa de la poesía se hace a partir de la consideración de esta como un ser acusado de injusticias:

«Todas las referencias jurídicas —se entiende que del prólogo— abarcan la idea de la injuria. Partiendo de las *Doce Tablas* (en particular de la tercera), Bobadilla comenta y elabora la cuestión de la injuria mediante los estatutos de Justiniano, Cayo, Marciano y Pomponio. Se ve que estos jurisconsultos, para su práctica legal, buscan su autoridad en varias costumbres encontradas en las obras de poetas de la Antigüedad. Bajo este concepto general de la injuria, la cuestión de donaciones, compensaciones y daños forma el núcleo de la tercera parte del prólogo» [Finello, 1978, 277].

Hay que destacar de la defensa que realiza Bobadilla cómo responde a las habilidades y destrezas que en principio se

exigían de un estudiante de leyes en la época, que Peset y González han expuesto en los siguientes términos:

«Importaba, más que conocimiento panorámico o íntegro, el arte de servirse del derecho para la solución de cuestiones o casos. La pericia en el razonamiento era el instrumento que permitía pasar con coherencia del texto o autor al caso específico —o viceversa—, según esta forma de entender el estudio del derecho» [33].

Las razones para prepararse en leyes quizás sean, salvando las distancias, las mismas que presiden en muchas ocasiones las incursiones literarias de jóvenes —y no tanto— en un género como el pastoril:

«Ellos, nuestros estudiantes, buscaban prioritariamente un cargo, un oficio, el “mejoramiento de estado”; y el derecho se lo proporcionaba, poniendo de su parte dedicación, resistencia al Digesto tedioso y no poca memoria. A cambio se les abrían las puertas hacia los oficios reales en Corregimientos, Audiencias y Consejos. Estaban, además, las prelaturas, dignidades catedrales, canonjías y ocupaciones de Inquisición. No era descartable la abogacía en villas, lugares o por cuenta propia. Todo ello y otras ventajas, como letrados subalternos, escribanos, procuradores y secretarios. Sin olvidar a los alcaldes, regidores, abogados y justicias diversos en los dominios señoriales» [Rodríguez-San Pedro, 1991, 48].

No estoy en condiciones de afirmar que estudió Derecho ni de que alcanzó cualquiera de los tres grados académicos que se podían obtener en ese momento: bachiller, licenciado y doctor. Si tenemos en cuenta, por un lado, que el 8% de los matriculados a finales del siglo XVI se bachilleraban y que de estos solo el 2% se licenciaban [Rodríguez-San Pedro, 1991, 83 y 85] y, por el otro, que no aparece en ningún listado de graduados,<sup>137</sup> cabe considerar como muy probable el que Bernardo solo “pasase” por la Universidad, haciendo con ello buena la expresión de Rodríguez-San Pedro y Martínez

137. Aunque fuera una excepción, como la apuntada hace unas páginas sobre Castillo de Bobadilla.

cuando afirman que «el nombre de Salamanca parecía fascinar a todos y privilegiar a unos pocos» [2001, 14].<sup>138</sup>

La figura humanística de fray Luis de León, personaje reconocido en la ciudad y su institución académica, sobre todo desde que volvió a la docencia en 1576, pudo ser una referencia, un modelo a imitar para el supuesto joven González de Bobadilla:

«Recuérdese que aún profesaba cuando debió escribir su libro el estudiante González de Bobadilla, que, dadas sus aficiones literarias, conocería por copias manuscritas los versos del Maestro» [Zerolo, 54].

De ser cierto este conocimiento y las posibles influencias recibidas, el porcentaje de probabilidad de que hubiese sido alumno aumentaría de un modo considerable. Para el profesor Cabrera Perera no hay dudas al respecto:

«Si no lo supiéramos de su pluma, podríamos asegurar la vinculación de Bernardo González de Bobadilla con la Universidad de Salamanca, e incluso, yo me atrevo a concretar, con una de sus grandes personalidades académicas: fray Luis de León. [...] La primera afirmación de que la poesía “ni se estima ni los ingenios de los hombres discretos se abaten a cosas tan rateras” parece estar muy a tono con lo que fray Luis dice en el prólogo a sus versos que hace a don Pedro Portocarrero: “Entre las ocupaciones de mis estudios en mi mocedad, y casi en mi niñez, se me cayeron como de entre las manos estas obrecillas, a las cuales me apliqué más por inclinación de mi estrella que por juicio o voluntad”» [1995, 18].

Si aceptamos su procedencia canaria —cuestión que abordaré más adelante—, es posible que González de Bobadilla saliese de su lugar de origen para estudiar en la salmantina o puede que viniese de una ciudad universitaria como Alcalá de Henares para efectuar su formación en la urbe que baña

138. Que «solo “pasase” por la Universidad» y, al mismo tiempo, que “pasase” de la Universidad, como tantos entonces y ahora, y mañana, y en el futuro. Discúlpame por este irreprimible atisbo de ocurrencia.

el Tormes. También es probable que no fuese en realidad alumno en la de Salamanca, sino en la de Alcalá. Propongo esta sugerencia amparándome en la inconsistencia de su argumento a la hora de escribir sobre algo que solo conoce de oídas:

«Parece cosa extraordinaria ponerme a referir las propiedades y términos de la tierra que jamás vieron mis ojos. Y porque no parezca antojo mío de quererme meter en cosas de que ni tengo noticia, ni puedo llamarme testigo de vista: quiero hacer saber, que sólo me moví por haber oído a un mi compañero, natural de la famosa Compluto, tantos loores de su río, tan maravillosos cuentos de la tierra y tantas alabanzas de la hermosura de las damas y cortesanía y discreciones de galanes, que parece natural que me incline a escribir en mi grosera prosa y mal limados versos cuanto en las fiestas del verano este mi compañero me contaba».

Hay un interesante pasaje en el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan que merece ser reproducido porque pone por medio, a modo de coincidente ejemplo, los dos referidos centros educativos:

«Sabida ya la edad en que se han de aprender las ciencias, conviene luego buscar un lugar aparejado para ellas, donde no se trate otra cosa sino letras, como son las Universidades. Pero ha de salir el muchacho de casa de su padre; porque el regalo de la madre, de los hermanos, parientes y amigos que no son de su profesión, es grande estorbo para aprender. Esto se ve claramente en los estudiantes naturales de las villas y lugares donde hay Universidades; ninguno de los cuales, si no es por gran maravilla, jamás sale letrado. Y puédesse remediar fácilmente trocando las Universidades: los naturales de la ciudad de Salamanca estudiar en la villa de Alcalá de Henares, y los de Alcalá en Salamanca» [75].

El hecho de que *Ninfas* se hubiese publicado en la ciudad del Henares me indujo a comprobar si, por vaya uno a saber qué circunstancias, había estudiado el indemostrable canario en la universidad alcalaína y no en la de Salamanca. Por cualquier motivo que escapa a mi conocimiento, pudo señalar a Juan Vázquez y Juan Gracián, secretario del Consejo Real e

impresor, respectivamente, que era alumno en la ciudad del Tormes para ocultar así, como en la casuística de los disfraces pastoriles, que lo era de la institución del Henares. No descartemos, en este sentido, que ese compañero al que se refiere en el prólogo y que le hablaba sobre las fiestas del verano en Alcalá —además de Cervantes o López de Contreras— bien podía ser el mismo Bernardo González, poniendo en práctica de esta manera la técnica que dieciocho años más tarde se plasmará en el proemio de la primera parte del *Quijote*.

Con esta hipótesis esbozada, no me quedó más remedio que acercarme al Archivo Histórico Nacional, el lugar donde se custodian desde 1836 los documentos de la Universidad de Alcalá de Henares, cuando el referido centro se trasladó a Madrid con todo su patrimonio. Allí consulté las matrículas correspondientes a los años académicos 1585-86, 1586-87 y 1587-88, encuadradas en el libro 438F de la sección “Universidades” y los resultados, como en las pesquisas salmantinas, fueron negativos.

### V.3. NATURAL DE LAS ISLAS CANARIAS

Su declaración prologal («y siendo natural de las nombradas yslas de Canaria») y la fuerte connotación histórica que arrastra su segundo apellido con respecto al Archipiélago canario ha bastado para afirmar que, sin duda, Bernardo González de Bobadilla nació en cualquiera de nuestras islas; lo que, de ser cierto, tendría su importancia, puesto que le cabría el honor de ser «el primer poeta canario que imprimió su obra» [1978, VII], como apunta el profesor Cabrera Perera en la introducción al facsímil de mi objeto de estudio. Esta afirmación la corroboran: Artilles y Quintana [1978, 24]; Blanco Montesdeoca [1984, 147]; Sánchez Robayna [1990, 17-18]; Fernández [2000, 222] y Brito Díaz [2000, 355], por citar algunos especialistas en Literatura canaria que se han pronunciado al respecto.

En la señalada edición de *Ninfas*, el profesor Cabrera Perera apunta la posibilidad de que el escritor

«perteneciera a la familia de doña Beatriz de Bobadilla, señora de La Gomera, o fuera descendiente de don Pedro Suárez de Castilla, Gobernador de Gran Canaria, que casó con una dama de Jerez de la Frontera, apellidada Bobadilla, también de la estirpe de doña Beatriz» [1978, VII].

Blanco Montesdeoca, por su parte, señala que

«por su apellido se le ha considerado gomero; pudiendo ser también descendiente de Don Pedro Suárez de Castilla, Gobernador de Gran Canaria, cuya mujer llevaba ese apellido» [147].

La referida mujer es Leonor de Bobadilla, hermana de Beatriz de Bobadilla (1462-1504), casada con Hernán Peraza, Señor de La Gomera.

Gracias a Rumeu de Armas y su interesante artículo “Los amoríos de doña Beatriz de Bobadilla” es posible ampliar este supuesto afirmando, como base hipotética para una localización del autor de *Ninfas*, que cualquiera de sus hermanos (Cristóbal, Pedro, Francisco o Juan) o, sobre todo, sus sobrinos pudo ser el bisabuelo, abuelo o padre de nuestro escritor. Estoy convencido de que el mantenimiento del apellido Bobadilla por vía femenina, a través de la descendencia de doña Beatriz o de doña Leonor, no podía prolongarse más allá de una o dos generaciones a lo sumo, mientras que por parte del cupo masculino era más factible esta conservación durante más tiempo con independencia del orden en el que aparezca.<sup>139</sup>

Así las cosas, los hijos varones de Cristóbal de Bobadilla (Cristóbal y Juan Daza de Bobadilla) o el de Francisco de Bobadilla (Antonio de Bobadilla), sobrinos todos de la referida doña Beatriz y sobre los que se ha perdido cualquier rastro de su descendencia, adquieren para la hipótesis que planteo un valor no reconocido hasta este momento.

139. Hasta el siglo XVIII no se fijó como norma de los registros civiles el orden de los apellidos: primero, el del padre; y, a continuación, el de la madre.

Sea como fuere, lo cierto es que adentrarnos en este terreno de la localización genealógica a partir de los indicios de la familia de Beatriz de Bobadilla puede conducir a una procelosa tarea de incierto resultado. Con el lógico cuidado de no extenderme más allá de lo razonable, para no alterar por completo el propósito trazado para estos apuntes, he procurado ahondar por medios bibliográficos en el entorno de los Bobadilla. Aunque las conclusiones obtenidas no redundan en la consecución del objetivo deseado, sí cabe destacar la presencia de una sólida raíz de este apellido, oriundo de La Rioja, en nuestras islas desde el siglo XVI y la existencia de profundos lazos de unión tanto con la corte de los Reyes Católicos como con la del Emperador Carlos I, aspectos estos que, si se verificara el lugar de nacimiento de Bernardo, pueden ser de mucha utilidad para establecer los orígenes y, al mismo tiempo, las peculiaridades del entorno familiar en el que se crio.

•

Sigo con el planteamiento de hipótesis o, mejor dicho, de líneas referenciales de cara al descubrimiento de pistas que ayuden a saber algo sobre los primeros años de vida del poeta. En esta suelta de ideas, me fijé en dos observaciones que pueden encajar con las posibles circunstancias de su traslado a la Península, si es que este se produjo. A partir del pasaje prologal de *Ninfas* donde se lee

«apenas había dejado el estudio primero de la latina lengua, cuando ya estaba entremetido en semejante cuidado»

deduce Herrero García [695] que desde muy niño González de Bobadilla pudo haber estado en Castilla. Yolanda Arencibia, por su parte, sugiere la posibilidad de que Bernardo, como el Padre Anchieta, hubiese salido de las islas para no regresar jamás a ellas [432].

En un amplio estudio que Cioranescu dedica a Cairasco de Figueroa, el investigador rumano da por cierta la existencia de una relación literaria entre el canónigo y González de

Bobadilla constatable en el uso de versos esdrújulos que hace Bernardo en su obra y fundada, como sostiene, en el hecho de ser este natural de nuestra tierra, lo que favoreció —deduzco de sus palabras— el encuentro de ambos escritores en un entorno como el de la Academia de Apolo Delfico, que promocionaba el compositor de *Templo Militante*.

«Y como todos los poetas necesitan tener un público, cuyo calor admirativo ayuda la floración de su ingenio, no era, sin duda, indiferente para él saber que podía contar con un grupo de admiradores, tener lectores para sus esdrújulos y hasta contagiar a los jóvenes con el ejemplo de su autoridad. A ello le debemos, de seguro, además del modesto anónimo de las Palmas que por el año de 1604 trataba de reunir rimas esdrújulas bastante informes al dorso de una escritura notarial, el ver que desde el año de 1587 un poeta natural de Canarias, Bernardo González de Bobadilla, autor de las *Ninfas de Henares*, manejaba ya el esdrújulo, cuyo ejemplo le venía sin duda de la misma fuente» [347].

Joaquín Blanco Montesdeoca señala a este respecto:

«Tres razones más nos hacen pensar que este escritor pudo pertenecer al entorno de Cairasco antes de partirse a sus estudios: la primera es que da en su obra un largo poema en esdrújulos; la segunda, que, como Cairasco es su *Ascensión del Señor* y en otras pone en boca de Florino unas octavas reales de pie forzado, y usa de nuevo este sistema en el diálogo entre Lirea y Delasio a propósito de la muerte del pastor Dafne; en el primer caso, además, como en Cairasco, se trata de octavas de despedida; el tercer punto de contacto es la utilización de los versos de Garcilaso en las propias composiciones, caso frecuente en ambos» [27].

Estas afirmaciones, formuladas para probar la existencia de una relación entre los escritores y, de paso, el origen canario de nuestro “estudiante”, me parecen muy aventuradas por cuanto el uso de tales proparoxítonos ya aparece en dos novelas pastoriles que, sin duda alguna, conoció y utilizó González de Bobadilla como referentes para la elaboración de *Ninfas* y que son anteriores a las primeras composiciones esdrújulas de Cairasco: *La Diana* de Jorge de Montemayor

(«Sireno, ¿en qué pensabas, que mirándote / estaba desde el soto, y condoliéndome / de ver con el dolor questás quejándote?...») y *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo («Tauriso, el fresco viento que alegrándonos / murmura entre los árboles altísimos, / la vista y los oídos deleitándonos...»).

«Los de Bobadilla son esdrújulos sin rima, o sea sueltos, como los de Boscán en la *Historia de Leandro y Hero* y la “Epístola a Boscán” de Garcilaso, y otros autores del siglo XVI; el uso del esdrújulo, añadido al verso suelto, representa un refinamiento manierista, propio de la métrica de los libros de pastores» [López, 1991, 41].

Conviene recordar, en este sentido, lo que apunta Rudolf Baehr cuando señala que el uso de esdrújulos provenía, en la mayoría de los casos, del empleo de términos de origen culto, lo que reportaba a quien los usaba una suerte de prestigio entre sus lectores y homólogos:

«La razón de que, con todo, la rima consonante esdrújula se emplee poco hay que buscarla más bien en que las palabras esdrújulas por su significación son en su mayor parte de procedencia erudita. [...] Se rechaza por razones de gusto, pues alarga el verso de una sílaba, pudiendo cambiar de esta manera su ritmo» [64].

Elías Zerolo también aporta su reflexión al respecto:

«No sé si pensar que González de Bobadilla escribió estos esdrújulos sugestionado por la novedad, a la que Cervantes mismo había rendido parias en el libro sexto de *La Galatea*, caso de que ésta fuese escrita antes que *Las Ninfas*, o si los hizo por imitar a su paisano Cairasco, pues versos de éste corrían manuscritos desde mucho antes, y quizá hasta impresos en hojas sueltas que aún no conocemos. También pudo obedecer a la influencia del epigrama de fray Luis de León» [53-54].

Blanco Montesdeoca, en su intento por vincular a Cairasco con González de Bobadilla, destaca

«el uso frecuente de metáforas o comparaciones de tipo marinero que no son constantes literarias de la época, pero lo son de la obra del canónigo» [27].

Pero esto tampoco puede ayudarnos a establecer la existencia de una relación entre ambos, por cuanto pudo recibir esa influencia de Jacopo Sannazaro a través de su *Eclogae piscatoriae* (1504), con la que intentaba renovar el poema bucólico cambiando pastores por pescadores; o del propio Gil Polo, quien había hecho uso del motivo marinero en el tercer libro de su *Diana enamorada*, en la “Canción de Nerea”:

«En el campo venturoso  
donde con clara corriente  
Guadalaviar hermoso,  
dejando el suelo abundoso,  
da tributo al mar potente,  
Galatea, desdeñosa  
del dolor que a Licio daña,  
iba, alegre y bulliciosa,  
por la ribera arenosa  
que el mar con sus ondas baña.  
Entre la arena cogiendo  
conchas y piedras pintadas,  
muchos cantares diciendo  
con el son del ronco estruendo  
de las ondas alteradas...».

En *Ninfas y pastores de Henares*, con la salvedad del fragmento prologal reproducido, nada hay que sugiera el origen canario de González de Bobadilla.

«Ningún testimonio recuerda en la obra la procedencia canaria, declarada por el autor; la atracción de una realidad circunstante se realiza sólo sobre Salamanca y la parte de la vida del autor que ocurre allí, y no sabemos qué relación pudo haber tenido con su patria canaria en sus tiempos de estudiante» [López, 1991, 55].

Es muy interesante la observación de López Estrada cuando se refiere al repetido uso que se hace en *Ninfas* de las cartas en prosa y verso:

«Aun siendo un recurso común del género, en este caso Bobadilla lo reitera con insistencia en el curso de la obra. Es posible que

esto lo tomase de la vida de los estudiantes de Salamanca, que lejos de los suyos les escriben con frecuencia, y más en el caso de este canario que cursa sus estudios en Salamanca» [1991, 35].

Pero tampoco resuelve la cuestión esta afirmación porque, como señala el catalán, el uso de cartas era habitual en las novelas pastoriles españolas desde Montemayor.<sup>140</sup>

Reconozco que mantengo ciertas distancias sobre lo que se apunta en el prólogo de *Ninfas* porque al hecho de que no se haya probado esta procedencia habría que sumar la prudencia con la que debe entenderse una voz como “natural”, que puede utilizarse en contextos que no signifiquen ‘origen’ en sentido estricto. En 1593, por ejemplo, Cervantes reconoció su «naturaleza cordobesa» en un documento jurídico. En la actualidad, nadie duda de que la suya es, en realidad, alcalaína.<sup>141</sup> Manipuló, pues, el término con alguna intención que no viene al caso señalar aquí. ¿Hizo lo mismo Bernardo en su prólogo? No lo sé. En este contexto, un “sí” y un “no” poseen idéntico valor. En los proemios no es obligatorio que se cuente la verdad, por eso son *peligrosos* a la hora de interpretarlos. Están llenos de trampas. Lo que tienen de

140 «La inserción de epístolas o de un cartilegio entero se opone al estilo pastoril; en efecto, las cartas no entran en la novela de Sannazaro, ejemplarmente bucólica. Son una herencia de la novela española del XV, sobre todo de la *Cárcel de amor*, donde sirven de intermediario entre la presencia lírica de los héroes y la distancia objetiva de la narración» [115]. Por error, atribuí esta cita a Werner Krauss (1923-1983) en mi tesis doctoral y he seguido haciéndolo en las ocasiones donde la he utilizado sin detectar, como ahora, que está mal asignada. Desconozco quién es su autor. Como no dispongo de los medios materiales ni bibliográficos adecuados para hacer una búsqueda de su procedencia, quede esta declaración exculpatoria como testimonio del rigorista interés con el que me he aplicado en ofrecer la versión final de estos apuntes académicos sobre los restos del naufragio que representa *Pastorilia*.

141. Lo prueba la fe bautismal, incluida en el folio 192 vuelto del primer libro de cristianados de la Parroquia de Santa María la Mayor de Alcalá de Henares, que Agustín de Montiano recogió en la página diez de su *Discurso sobre las tragedias españolas* (Madrid, 1753).

comunicación directa entre el creador y el lector adquiere en ocasiones tantos matices de veracidad y verosimilitud que logran despistar a sus destinatarios haciéndoles creer como cierto lo que no deja de ser un mero artificio retórico. No hay mejor ejemplo sobre lo afirmado que el prólogo de la primera parte del *Quijote*.

Como dudé de ese prologal «y siendo natural de las nombradas yslas de Canaria», consideré necesario realizar una búsqueda exhaustiva en los registros sacramentales que existen en Canarias, circunscribiendo el período de indagación a los años comprendidos entre 1557 y 1573. Estas dos décadas no son más que una orientación inicial que he fundado en el supuesto de que si *Ninfas* se publicó en 1587, y su autor declara en el prólogo

«puedo decir con verdad que apenas había dejado el estudio primero de la latina lengua cuando ya estaba entremetido en semejante cuidado, no con ánimo de sacarlo a la luz, porque entonces ni se me levantaba a tanto el pensamiento ni me parecía mucha ventaja porque echaba de ver que muchas obras alcanzaban este galardón sin tener la perfección que en tal caso se requiere»,

con catorce años sería muy joven y con treinta muy mayor para estos presuntamente incipientes menesteres literarios [Delgado, 210; y Rodríguez-San Pedro, 1991, 71].

Conviene, en este punto, atender de un modo sucinto qué se entendía en la época por “juventud”, sobre todo por la posible condición estudiantil de González de Bobadilla y por la circunstancia de que los libros de pastores fuesen, por lo general, obras que se componían durante esta etapa de la vida. Para ello, lo mejor es acudir a Huarte de San Juan, quien afirma que es en este período cuando aumenta el entendimiento y cuando se deben aprender, por estar bien descubierta, todas las ciencias. Con respecto a la edad de la consistencia, fija su segmento cronológico entre los treinta y tres años y los cincuenta:

«Y el que quiere escribir libros, halo de hacer en esta edad, y no antes ni después, si no se quiere retractar ni mudar la sentencia» [78].<sup>142</sup>

El cómputo final de parroquias cuyos libros sacramentales se revisaron —veinticinco, atendiendo a los períodos cronológicos ya indicados de 1557 a 1573— se eleva a veinte: tres por la diócesis de Canarias y diecisiete por la de Tenerife. Los tomos, distribuidos como a continuación nuestro, son los únicos documentos existentes del periodo seleccionado que se conservan. Es posible que hubiese otras parroquias con sus correspondientes registros de cristianados en la etapa señalada, pero esas inscripciones no han llegado hasta nuestros días.

#### *Diócesis canariense* [solo en la isla de Gran Canaria]

1. Archivo Histórico diocesano: Libros 3º (1548-1556) y 4º (1557-1572) de Bautismos de la Iglesia del Sagrario;
2. San Juan de Telde: Libros 2º y 3º de Bautismos, que abarcan los períodos comprendidos entre febrero de 1543 y diciembre de 1560, el primer volumen, y desde enero de 1561 hasta junio de 1575 el segundo;
3. Santiago de Gáldar. Libro primero de Bautismos y Matrimonios que recoge el periodo que va de 1506 hasta 1679. Este tomo es una copia realizada entre 1828 y 1832 de los originales que en

142. Jorge de Montemayor tenía 39 años cuando publicó *Los siete libros de la Diana* (1559); Gaspar Gil Polo, 24 años tras hacer lo propio con *Diana enamorada* (1564); Antonio de Lofrasso, 33 años en el instante en el que vio la luz *Los diez libros de Fortuna de amor* (1573); Luis Gálvez de Montalvo, 33 con la aparición de *Desengaño de celos* (1582); y *La Galatea* (1585) se pudo leer cuando su autor tenía 38 años. Menos el jurista valenciano, todos los enumerados —salvados por el cura y el barbero en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote— cumplen con este criterio del médico y filósofo Huarte de San Juan. Casualidad o no, se desconoce la edad de los escritores de las tres novelas pastoriles entregadas al ama de Alonso Quijano para que las quemara: *Desengaño de celos* (1586) de Bartolomé López de Enciso, *El pastor de Iberia* (1591) de Bernardo de la Vega y *Ninfas...*

la actualidad no se conservan. Hay que advertir que faltan todos los testimonios sacramentales entre 1514 y 1588, lo que fue trágico para mi propósito porque el período de búsqueda trazado quedaba dentro de esta importantísima e irreparable laguna documental. ¿Pudo ser galdense? Por esta vía *jamás* se llegará a saber.<sup>143</sup>

#### *Diócesis nivariense*

##### 1. SANTA CRUZ DE TENERIFE

- A. Arciprestazgo de Icod de los Vinos: Iglesia de San Marcos, Libro 1º (1569-1603); Iglesia de Santa Ana, Libro 5º (1553-1590); Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, Libro 1º (1531-1594).
- B. Arciprestazgo de La Laguna: Iglesia de Nuestra Señora de La Concepción, Libro 1º (1547-1581); Iglesia de Santo Domingo, Libro 3º (1553-1561) y 4º (1562-1571).
- C. Arciprestazgo de Guía de Isora: Iglesia de Santa Úrsula, Libro 1º (1569-1689).
- D. Arciprestazgo de La Orotava: Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, Libro 2º (1548-1565) y 3º (1565-1573); Iglesia de Santiago Apóstol, Libro 1º (1542-1600); Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción (Realejo Bajo), Libro 1º (1540-1591).
- E. Arciprestazgo de Tacoronte: Iglesia de San Pedro, Libro 1º (1554-1573); Iglesia de Nuestra Señora de Las Nieves, Libro 1º (1540-1629).
- F. Arciprestazgo de Los Llanos: Iglesia de Nuestra Señora de La Luz, Libro 1º (1560-1619).

2. LA PALMA. Arciprestazgo de Santa Cruz de La Palma: Iglesia de El Salvador, Libro 1º (1564-1586); Iglesia de San Juan, Libro 1º (1565-1616); Iglesia de San Andrés, Libro 1º (1554-1606) y 1ºB (1560-1582); Iglesia de San Pedro, Libro 1º (1570-1663).

3. LA GOMERA. Arciprestazgo de La Gomera: Nuestra Señora de La Asunción, Libro 1º (1562-1658).

143. Qué duro se hace utilizar el adverbio “jamás”, voz de lo irreparable, en un contexto como el de los archivos manuscritos, mal conservados y desdénados por sus responsables (políticos, sobre todo), quienes no solo no han cuidado (o cuidan —no sé—) bien de ellos, sino que no tienen interés alguno por salvar la información que contienen duplicándola en otros soportes.

La intensa revisión que realicé fue infructuosa. Conclusión: no es posible confirmar la oriundez canaria de Bernardo González de Bobadilla. ¿Dictamen definitivo? No, por supuesto. No niego la conveniencia de volver a echar de nuevo otra mirada a los tomos indicados por si se me ha podido pasar por alto el nombre de nuestro autor en los entresijos de los numerosos folios de cristianados y de registrados en las partidas (familiares, padrinos, testigos, etc.), escritos con letra procesal, que he supervisado;<sup>144</sup> no obstante, creo que es un dato digno de ser considerado el que a los muchos “González” que he encontrado y a la pequeña cantidad de “Bernardo” que ha aparecido no les haya correspondido ningún “Bobadilla”, ni tan siquiera uno parecido (“Boadilla”, etc.).

Los resultados obtenidos en las distintas pesquisas por los archivos parroquiales me mueven a conjeturar que a mediados del siglo XVI este apellido debía estar casi desaparecido de Canarias, lo que, de ser cierto, complicaría aún más el hallazgo del lugar donde nació el enigmático escritor.

No hay forma de verificar su origen isleño ni de constatar su presencia en nuestras islas. En el entorno librero-literario de la época en el Archipiélago no se advierte su participación, como puede comprobarse y deducirse a través de la precisa relación de autores, obras, imprentas y bibliófilos que sobre el libro antiguo en Canarias han llevado a cabo Javier González Antón y Mercedes Isac Martínez de Carvajal. Si Bobadilla hubiera estado en nuestra tierra y su afición a la literatura fuera verdadera, sin duda que la huella de su estancia se hubiese constatado en alguna parte.

144. Si el cansancio, el despiste, la confusión... hacen mella en el más avezado investigador y archivero, qué no harán en un joven con más voluntad que capacidad, y menos agudeza que ganas por incrementar los boliches de sus logros —por lo general, mal sujetos y peor dispuestos—. Ninguna industria triunfa cuando el ardor guerrero del corazón no consigue que el gélido cerebro mude su condición.

#### V.4. SEUDÓNIMO / EMIGRANTE

Una vez que las búsquedas para localizar al “alumno” y al “canario” han fracasado, se abren las puertas a nuevas presunciones cuyos límites formales no van más allá del trazado de supuestos que amplíen las probabilidades de obtener “lo que sea” que esté relacionado con nuestro autor.

La circunstancia de no encontrar al poeta entre los documentos oficiales de la Universidad de Salamanca ni en los libros sacramentales de los archivos parroquiales me condujo a la consideración de que, quizás, no se llamase en realidad Bernardo González de Bobadilla, sino que hubiese hecho uso de un seudónimo con el fin de que no fuese reconocido por quienes podían verse reflejados en la figura de algunos protagonistas o de algunas acciones narradas en *Ninfas*. Conviene recordar una peculiaridad del género literario: el recurso del disfraz pastoril, que permite evitar la

«posible identificación de algunos pastores y de determinados episodios de los libros con gente y sucedidos de la realidad social de la época» [López, 1974, 487].

El hecho de que estas obras fueran por lo general —más que incursiones de juventud—<sup>145</sup> composiciones primerizas realizadas con el propósito de adquirir cierto reconocimiento en el mundo de las letras es un detalle que conviene no desatender porque pudo contribuir a que, en busca de la necesaria inspiración y la esperada complicidad —en forma de guiños— de sus destinatarios más próximos, acudiese a una suerte de anecdotario personal de aventuras y desventuras amorosas con el fin de articular las tramas narrativas; de ahí que se admita como una característica de este tipo de obras la presencia de los escritores escondidos tras las figuras de los

145. Véanse las edades de los autores de este género en el siglo XVI que he abordado en la antepenúltima nota (o la que precede a esta, o la que la antecede, —lo siento, no lo recuerdo bien—) y lo que Huarte de San Juan nos apunta sobre cuándo es el momento adecuado para componer libros.

pastores que deambulan por las páginas de las novelas. El reflejo de aspectos autobiográficos y cotidianos se podía realizar a través de los personajes trasunto [Castells, 428 y 433] o por medio de un seudónimo, como hizo Avellaneda con su *Quijote* apócrifo de 1614.

«Bobadilla cuenta varios casos de amores, procedentes parece que de noticias oídas a sus compañeros de estudios convenientemente vertidas al estilo pastoril [...] Se trata, creo yo, de relatos procedentes de casos amorosos ocurridos entre amigos del autor, en general poco transformados, que van articulando el curso del libro» [López, 1991, 30].

¿Es Bernardo González de Bobadilla un seudónimo? Lo más probable es que no, aunque... Veamos por qué esta sugerencia no es muy sólida. Si tomamos como modelo el citado apócrifo del *Quijote*, el caso de antropónimo falso más conocido de la literatura en lengua castellana, podemos observar que, por un lado, la obra no contiene privilegio real, sino aprobación eclesiástica, firmada por Rafael Ortoneda, un procedimiento este que pudo permitir a Fernández de Avellaneda no tener que declarar su nombre verdadero, como sí debió ocurrirle, en cambio, a nuestro autor, que ante el Consejo de Castilla tuvo que rellenar una instancia oficial solicitando la preceptiva licencia de impresión. Por otro lado, consciente Avellaneda del notable escarnio que podía significar dedicar una obra como su *Quijote* a alguna personalidad relevante, prescinde de rubricar la ofrenda textual que, además, va dirigida, de modo muy ambiguo, al alcalde, los regidores y los hidalgos de la noble villa de Argamasilla de La Mancha. Bobadilla, en cambio, firma con nombre y apellidos una que destina a un miembro del Consejo de Castilla.

Pero pudiera ser que el privilegio fuese falso y que donde se aprecia una clara voluntad de entrega al Licenciado Guardiola en el fondo no hubiese tal deseo y que obrase en las intenciones del autor algún desconocido propósito que, con seguridad, nunca llegaremos a conocer. Los márgenes de incertidumbre son muy elevados y en este punto en el que todo

queda abierto sobre la virtual mesa de soluciones que tengo desordenada, las preguntas y respuestas no dejan de acrecentar el volumen de dudas.

Aunque las búsquedas principales fueron las efectuadas en los archivos de la Universidad de Salamanca y en los diocesanos canarios, hay otros intentos realizados que entran en la categoría de “informales”. Me refiero a cualquier relación onomástica concerniente al siglo XVI —sobre todo alrededor de los años más próximos a 1587— y que, de alguna manera, podía ajustarse por sus características a nuestro autor: documentación histórica, jurídica, etc.<sup>146</sup> Ni que decir tiene que las consultas hechas fueron siempre negativas.

•

De una de estas revisiones informales surgió una hipótesis en forma de pregunta: ¿Y si embarcó para América tras la publicación de *Ninfas y pastores de Henares*? Para averiguar si paso o no al Nuevo Mundo, lo mejor es acudir a lo que en la Casa de Contratación de Sevilla se conocía como informaciones y licencias de pasajeros. Téngase en cuenta que en el siglo XVI aún no se podía viajar al otro lado del Atlántico sin pedir ni recibir autorización:

«Como su nombre indica comprende las informaciones o probanzas que estaban obligados a presentar los que habían de ir a América o Filipinas o “pasar a Indias” (dicho en la forma que ha quedado como frase consagrada desde aquella época), y las licencias que en su vista les expedían el Presidente y Jueces Oficiales de la Casa. Son, pues, expedientes que contienen datos biográficos y genealógicos, acompañados muchas veces de partidas bautismales y de desposorios, y en realidad constituyen el núcleo, la

146. La moneda en la tragaperras. Te acuerdas de que la tienes, ves la máquina, pruebas suerte. Si algo ganas, bien; si no, solo era una moneda y solo un intento. A pesar de mi prolongada ausencia del universo que representó *Pastorilia*, de vez en cuando, como aceptación cariñosa al estímulo de alguna chispa que ha surgido porque la ocasión parece pintiparada para ello, sin buscarlo de un modo expreso y sin estar convencido de que vaya a soltar un feliz «eureka» o un mesurado «ahora sí, por fin...», pruebo suerte.

falange innúmera de la ascendencia de la actual población de América y Filipinas» [Rubio y Moreno, 7].

Obtenida el permiso, los viajeros se registraban en el *Libro de asientos de pasajeros*, quedando así documentado el nombre de la nao en la que marchaban y el del maestro que la mandaba.

De obligada consulta para verificar la hipótesis son, sin duda alguna, los siete tomos que abarca el *Catálogo de pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, publicados entre 1940 y 1986. Para el caso que nos ocupa, hallé en el volumen 3, en la entrada 4229, fechada a 2 de abril de 1559, la salida a Venezuela de un tal Antonio de Bobadilla, natural de Salamanca, hijo de Bernardino de Bobadillo (sic) y de Isabel de Acevedo. El 14 de septiembre de 1577, según se indica en el segundo tomo del volumen V (1575-1577), marchó para Perú un hermano suyo:

«4786. Francisco de Bobadilla, natural de Salamanca, hijo de Bernardino de Bobadilla y de Isabel de Acevedo, con su mujer María Magdalena, natural de Salamanca, hija de Pedro Pérez y de Ana Sánchez, y sus hijos Pedro, Marcos, Lucas, Juan y Juana, al Perú. — 14 de septiembre».

No puedo afirmar que sean familiares de nuestro autor, pero en este estado de incertidumbres en torno a su biografía tampoco es razonable negarlo. La confluencia en los apuntados casos de las voces “Bobadilla”, “Salamanca” y “Bernardino” han bastado para encender las luces de las sospechas, aunque luego, tras el deslumbramiento ocasional, nada parezca haber. No sabemos si fue o no a América. En el referido *Catálogo*, en el volumen VII, que corresponde al período comprendido en 1586 y 1599, no aparece ningún Bernardo González que hubiese pasado al continente americano antes o después de la publicación en Alcalá de una novela intitulada *Ninfas y pastores de Henares*.

El misterio sobre quién fue Bobadilla sigue abierto y las posibilidades de cerrarlo disminuyen conforme indagó en

nuevos terrenos y obtengo de cada búsqueda las mismas respuestas negativas.<sup>147</sup>

## VI. «Dirigida al Licenciado Guardiola»

Nada sé de este Licenciado Guardiola salvo que es miembro del Consejo de Castilla. Sabemos esto gracias a la portada de la novela y el encabezamiento de la dedicatoria. En un cuaderno de leyes y pragmáticas de la época aparece junto con el Licenciado Juan Gómez y el que fuera presidente del Consejo Real de Castilla durante el período comprendido entre 1583 y 1592, el conde de Barajas [Molas, 85].

Los intentos por averiguar más datos sobre este personaje que había logrado promover en la voluntad de nuestro autor su interés por dedicarle *Ninfas* han sido infructuosos. No sé quién es y no sé si algo más relevante que una mera relación administrativa lo ha podido unir a González de Bobadilla.

Después de mucho buscar, he hallado, además de la referencia señalada, la mención a un tal Licenciado Guardiola en un séquito compuesto por los miembros del Consejo de Aragón más cincuenta alabarderos castellanos y alemanes. Esta comitiva escoltaba al arzobispo de Zaragoza, Andrés Cabrera y Bobadilla, quien ejercía la presidencia de las Cortes de Tarazona mientras se esperaba la incorporación del monarca Felipe II, que retrasó más de lo habitual su llegada por motivos de edad [Fernández y Fernández de Retana, 468]. Este hecho se produjo en 1592 y por la proximidad cronológica es posible que se trate del mismo personaje. Coincidencia o no, el segundo apellido del religioso mueve a preguntar si tenía alguna relación de parentesco con Bernardo y, en caso afirmativo, si esta incorporación al cortejo obedeció a cuestiones que trascienden lo protocolario.

147. ¿Seguiré buscando? De manera ordenada, sistemática, rigurosa... no. ¿Renunciaré a probar suerte con la moneda en la tragaperras? Por supuesto que no. Antes creía, como recita Virgilio en un verso de su *Eneida*, que a los audaces ayuda la Fortuna («Audentis Fortuna iuvat»); ahora, perdida mi osadía, me conformo con que el azar, algún día, quizás...

En 1596 debía seguir vinculado al Consejo a tenor de lo expuesto en un contrato que el 31 de diciembre de ese año firma la Corona con un tal Juan Castellón por el que este se comprometía a labrar cada año, en exclusiva, en el Ingenio de Segovia, 100.000 ducados de moneda de vellón sin libra de plata. El referido documento está rubricado por el rey y señalado por el secretario Juan de Ibarra, los presidentes de los consejos de Castilla, Indias y Hacienda, y los Licenciados Guardiola y Agustín Álvarez de Toledo [García Guerra, 13-14].

Dejando a un lado estos tanteos, cuya pretensión no es otra que la de ofrecer más datos sobre este funcionario, sí es importante el que se destaque cómo, escrita la obra, se presta a lograr la mayor cantidad de apoyos posibles para que no reciba los desaires de los lectores. Sabe que cuenta en la disposición tradicional de los libros de su época con tres apartados que preceden a su composición y que —llevados a cabo con suma diligencia— podrá depararles numerosos beneficios: la dedicatoria, los poemas laudatorios y el prólogo.

Es muy posible que más que un mecenas que financiase la obra, esta ofrenda persiga el favor de alguien del Consejo de Castilla y, al mismo tiempo, impresionar de un modo grato al censor. Esto no era infrecuente. De hecho, en no pocas ocasiones se incluía la dedicatoria antes de que llegase el producto tipográfico al corrector oficial [Jauralde, 302].

«Por su dependencia del control del Consejo Real y por el peso decisivo de la Corte de Madrid en el mundo editorial y librario, los autores de la segunda parte del siglo [se refiere al XVI] miraron muy fijamente hacia la nueva capital del Reino. Hubieron de justificar ante todo los méritos de sus escritos con los que creían merecer la edición: el gran esfuerzo realizado para escribirlos, la gran utilidad del tema, la escasez de obras similares en el mercado» [García y Portela, 112].

López Estrada, sobre esta circunstancia, apunta al respecto el siguiente comentario:

«El que para mí sería pronto titulado en leyes obtendría probablemente algún puesto en la administración española, y por algo

dedica su libro a un licenciado del Consejo del Rey; entonces olvidaría sus impulsos juveniles: no sabemos que haya escrito otra obra alguna en ningún otro género» [1991, 55].

Téngase en cuenta al respecto, como complemento a lo indicado por López Estrada, el que los reyes, príncipes y obispos seleccionaban a sus asesores, jueces y empleados públicos de entre los graduados en la facultad de Derecho [Pedersen, 487], lo que permitiría entroncar los fines de esta dedicatoria con los que pudo mover a Bobadilla cuando tomó la iniciativa de estudiar leyes —si es que las cursó— en la Universidad de Salamanca.

### VII. Marca tipográfica

La portada tiene una marca tipográfica de 3'4×3 centímetros que representa una jarra con doble asa conteniendo un manojo de flores:

«Utiliza este grabado xilográfico en portadas de impresiones realizadas los años 1586, 1587 y 1595» [Martín, 122].

Esta misma imagen aparece en *La historia de los dos leales amantes Theagenes y Chariclea* de Heliodoro, traducida por Fernando de Mena, y en la *Primera parte del Romancero y Tragedias* de Gabriel Lasso de la Vega, publicadas ambas obras en 1587.

Martín Abad apunta el hecho de que la imprenta de Juan Gracián utilizó bastantes marcas como esta e intuye que este uso tuvo un carácter más ornamental que identificativo del taller [120].

### VIII. «Con privilegio»

Nuestra obra es legal porque posee un privilegio de exclusividad para un determinado periodo («vos damos licencia y facultad para que por tiempo de ocho años primeros siguientes») y un ámbito territorial concreto («podáis imprimir y vender el dicho libro que de suso se hace mención en estos nuestros reinos»).

«Se afirma que la aparición de la mención al privilegio en portada también incluía el significado de licencia de impresión. Es cierto, pero debe quedar claro que la licencia es la autorización para imprimir, mientras que el privilegio implica exclusiva. En realidad, la concesión de privilegio precisaba el previo paso de censura y examen, y supone, por lo tanto, también una licencia. Mas no deben confundirse: si el privilegio supone licencia, ésta no supone exclusiva» [Reyes, 40].

Con esta apreciación inicial queda descartada la posibilidad de que *Ninfas* sea una edición fantasma; una legal sin autorización del autor; una ilegal sin licencias; una falsificada, o contrahecha, o subrepticia, o pirata, etc. [Moll, 1979, 82-93].

La ley señalada no es otra que la *Pragmática sobre la impresión y libros*, impresa en Valladolid, en casa de Sebastián Martínez, en 1558. Manejé la edición publicada al año siguiente en la misma tipografía que, además de la apuntada ley, recogía otras normativas: la que relativa con la parte que han de tener los jueces en las condenas que dicten, así como una serie de suspensiones a mandatos sobre la reventa de lana, la traída de lienzos y paños, el transporte de paños a Portugal, los revendedores de los ganados, etc.

La aprobación de la referida pragmática tuvo lugar en Valladolid, el 7 de septiembre de 1558. La rubricó, en nombre de Felipe II, la Princesa de Portugal doña Juana, hermana del Rey y gobernadora en ausencia de este. Juan Vázquez de Molina la mandó a escribir por orden de su alteza y contó con las firmas de Juan Vega, los licenciados Montalvo, Otalora, Diego de Muñatones, Pedrosa y los doctores Velasco y Cano. El texto fue registrado por Martín de Urquiola.

«Esta pragmática será la base de la legislación hasta el último tercio del siglo XVIII, lo que indica su solidez, si bien los acontecimientos futuros exigirán modificaciones» [Reyes, 200].

La finalidad de esta ley estaba relacionada con la necesidad de ejercer un dominio ideológico sobre la producción de títulos que salían en las imprentas [Cayuela, 15].

«Se justificaba las nuevas iniciativas de control y censura por la demanda de las Cortes y las exigencias del tribunal de la Inquisición que estaba alarmado por la infiltración protestante en España mediante los libros, por lo que procedía de inmediato a la impresión de los *Índices de libros prohibidos* que los libreros deberían tener en sus tiendas “en parte pública donde se puedan leer y entender”» [García y Portela, 80].

Son momentos críticos, como refiere Reyes,

«en que salen a la luz los principales procesos contra iluminados, pequeños grupos con especial incidencia en las zonas centrales de Castilla y la Andalucía atlántica que surgieron entre clases medias y altas, y de gran contrabando de libros» [193].

Simón Díaz sintetiza los fines de esta política editorial en la consecución de tres objetivos primordiales: como he apuntado, impedir la propagación de ideas subversivas y de escritos que se consideraban inútiles y perjudiciales; proteger en lo económico al consumidor medio implantando una tasa de precios —como en otros muchos artículos cotidianos—; y, por último, suplir la falta de lo que hoy denominamos “derechos de autor” favoreciendo algunos de estos mediante la concesión de privilegios [5].

Los aspectos más sobresalientes de esta ley con respecto a *Ninfas* y los trámites que debió seguir González de Bobadilla para su publicación son:

1º. «Otro si, defendemos y mandamos que ningún libro ni obra de cualquier facultad que sea en latín ni en romance ni otra lengua se pueda imprimir ni imprima en estos reinos sin que primero el tal libro u obra sean presentados en nuestro consejo y sean vistos y examinados por la persona o personas a quien los del nuestro consejo lo cometieren, y hecho esto se le de licencia firmada de nuestro nombre y señalada de los del nuestro consejo. Y quien imprimiere o diere a imprimir o fuere en que se imprima libro y obra en otra manera, y no habiendo precedido el dicho examen y aprobación, y la dicha nuestra licencia en la dicha forma incurra en pena de muerte y en perdimiento de todos sus bienes: y los tales libros y obras sean públicamente quemados» [fol. V].

2º. «Y porque fecha la presentación y examen dicha en nuestro consejo y habida nuestra licencia se podrá en el tal libro u obra alterar o mudar o añadir de manera que la suso dicha diligencia no bastase para que después no se pudiese imprimir en otra manera y con otras cosas de las que fueron vistan y examinadas: para obviar esto, y que no se pueda hacer fraude, mandamos que la obra y libro original que en nuestro consejo se presentare habiendo se visto y examinado, y pareciendo tal que se debe dar licencia, sea señalada y rubricada en cada plana y hojas de uno de los nuestros escribanos de cámara que residen en el nuestro consejo cual por ellos fuere señalado, el cual al fin del libro ponga el número y cuenta de las hojas y lo firme de su nombre, rubricando y señalando las enmiendas que en el tal libro hubiere, y salvando las al fin, y que el tal libro y obra así rubricado, señalado y numerado se entregue para que por este y no de otra manera se haga la tal impresión, y que después de hecha sea obligado el que así lo imprimiere a traer al nuestro consejo el tal original que se le dio con uno o dos volúmenes de los impresos para que se vea y entienda si están conformes los impresos con el dicho original: el cual original quede en nuestro consejo [fol. V].

Un antecedente de esta norma aparece en el decimocuarto punto de las *Ordenanzas del Consejo Real de Su Majestad* dictadas en La Coruña en 1554. En este apartado se lee lo siguiente:

«Ítem mandamos que de aquí adelante las licencias que se dieren para imprimir de nuevo algunos libros de cualquier condición que sean, se den por el presidente, e los del nuestro consejo, e no en otras partes. A los cuales encargamos los vean y examinen con todo cuidado antes que se den las dichas licencias, por que somos informados, que de averse dado con facilidad se han impreso libros inútiles y sin provecho alguno, a donde se hallan cosas impertinentes. Y bien así mandamos que en las obras de importancia cuando se diere la dicha licencia, el original se ponga en el dicho consejo, por que ninguna cosa se pueda añadir o alterar en la impresión [Salustiano de Dios, 103].

Téngase presente la definición de “original” según el contexto que manejamos:

«Original era, en las imprentas, el texto sobre el que se hacía la composición, y podía ser manuscrito o impreso, si se trataba de una reedición. El Consejo de Castilla y el corrector lo usan en este sentido» [Moll, 1998, 250].

3º. «Y que en principio de cada libro que así se imprimiere se ponga la licencia y la tasa y privilegio si le hubiere, y el nombre del auctor y del impresor y lugar donde se imprimió [...] lo cual mandamos que se guarde y cumpla así so pena que el que lo imprimiere o diere a imprimir o vendiere impreso en otra manera, y no habiendo hecho y precedido las dichas diligencias caiga e incurra en pena de perdimiento de bienes y destierro perpetuo de estos reinos, y mandamos que en nuestro consejo haya un libro encuadernado en que se ponga por memoria las licencias que para las dichas impresiones se dieren, y la vista y examen de ellos, y las personas a quien se dieron, y el nombre del auctor, con día, mes y año» [fol. V-V vuelto].

#### VIII.1. GONZALO DE LA VEGA, ESCRIBANO

«Presentado un original y solicitada la licencia, aquél era examinado por un escribano de cámara, quien debía señalar las erratas existentes o aquello que se debía modificar, así como firmar y rubricar cada una de sus páginas» [Pepe y Reyes, 169].

El escribano nombrado para *Ninfas y pastores de Henares* según el privilegio que firma Vázquez de Salazar era Gonzalo de la Vega:

«Un escribano en esas condiciones era un funcionario por oposición, asignado, dentro de un selecto “*numerus clausus*”, a uno de los consejos —en este caso, el Consejo Real de Castilla— que constituían los órganos principales en la administración del estado» [Forradellas, 3].

Gonzalo de la Vega estaba adscrito a la sexta escribanía de cámara del Consejo de Castilla, tal y como aparece en la relación de escribanos que el Archivo Histórico Nacional recoge en su primera carpeta sobre el mencionado consejo. En los legajos comprendidos en los libros 3.191 y 3.194 se puede

testimoniar la intervención del citado escribano en varios asuntos de índole judicial.<sup>148</sup>

Comoquiera que el referido archivo no guarda ningún documento relativo a gestiones de impresión del Consejo hasta el siglo XVIII, no he podido localizar nada sobre la intervención de este escribano y del secretario que signa el privilegio de *Ninfas*, a saber: tramitación del expediente de concesión de la licencia de impresión y autorización para vender el libro, verificación de la fidelidad de los ejemplares hechos en la tipografía de Gracián con respecto al rubricado por Gonzalo de la Vega, etc.

Por indicación de los archiveros madrileños, consulté al Archivo de Simancas, el centro documental más importante del siglo XVI, y los resultados no fueron los esperados. No apareció Gonzalo de la Vega donde tenía previsto hallarlo. Más adelante veremos cómo tampoco lo hizo la misma autorización firmada por el secretario.

De momento, retomando la figura de los escribanos del Consejo Real, quisiera destacar un dato curioso que he detectado revisando los privilegios de impresión y las tasas de las novelas pastoriles anteriores a *Ninfas y pastores de Henares*: menos la nuestra, todos los títulos que vieron la luz dentro de los límites del Reino de Castilla (Madrid y Alcalá de Henares)<sup>149</sup>

148. «El Consejo de Castilla organizó su función judicial creando una serie de escribanías de cámara que atienden los asuntos que se plantean ante el Consejo. El escribano de cámara es la persona que se encarga de recoger las peticiones de los pleiteantes, presentarlas ante el Consejo y dar fe de las resoluciones de los consejeros. Las escribanías se abolen, como los Consejos, en 1834. Estas escribanías reciben su nombre del apellido del último poseedor, en este caso Manuel Eugenio Sánchez Escariche. La relación de escribanos que poseyeron esta escribanía, según relación realizada por Vicenta Cortés con los datos de los libros 2701, 3311 y 3331 de Consejos, es la siguiente: Gonzalo Pumarejo, Miguel de Ondarra Zavala (sic), 1583 Gonzalo de la Vega...» [Fuente: “Escribanía de cámara de Escariche. Consejo de Castilla”. Recuperado el 29 de agosto de 2021, de <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/1538319>].

149. *El pastor de...* (1582), *La Galatea* (1585) y *Desengaño de...* (1586).

fueron rubricados, como exige la mencionada *Pragmática*, por Miguel de Ondarza Zavala. Las tres primeras obras del género<sup>150</sup> —no incluyo en la relación la segunda *Diana* de Alonso Pérez— se publicaron en el Reino de Aragón, donde este procedimiento administrativo no era preceptivo.

¿Adónde quiero llegar? A lo siguiente: un mismo escribano, el mencionado, tuvo en sus manos los originales, que luego rubricó, de las novelas pastoriles que se presentaron al Consejo de Castilla durante la década de los ochenta; todas menos *Ninfas*. ¿Que por qué ocurrió esto? Lo desconozco. ¿Casualidad? Quizás. Aunque sea difícil de comprobar, no puedo sustraerme a la pregunta de si existe alguna posible relación entre la circunstancia anotada, la dedicatoria al Licenciado Guardiola y la ausencia de importantes documentos que debían preceder a lo que es el cuerpo literario de nuestra novela: la tasa, la fe de erratas, distintas aprobaciones, etc.

#### VIII.2. TESTIMONIO DE ERRATAS / TASA / PRIVILEGIO

«Una vez en manos del impresor, éste debía tirar un par de ejemplares que eran examinados por el Consejo para comprobar que coincidían con el original signado. A partir de aquí surgía el llamado Testimonio de Erratas. Posteriormente, concedida una segunda autorización, se emitía el privilegio (la protección temporal —lo normal eran diez años— contra ediciones piratas) y la tasa que se deberían imprimir y añadir al primer pliego, lo que explica la diferente numeración que existe en términos generales entre los Preliminares y el texto en sí» [Pepe y Reyes, 169-170].

Apunta Moll que lo habitual era que

«en los reinos de Castilla, desde la pragmática de 1558 sobre la autorización previa de impresión, era obligado imprimir los preliminares una vez impreso el texto, aunque este uso ya se había iniciado antes de promulgarse esta norma legal. Los elementos que reflejaban la autorización administrativa y la tasa eran de

150. Los *siete libros de la Diana* (1559), *Diana enamorada* (1564) y *Los diez libros de Fortuna de amor* (1573).

inclusión obligatoria. Junto a ellos figuraban a menudo la dedicatoria, prólogo y otras advertencias al lector y un conjunto de poesías laudatorias de la obra o el autor, pudiendo también incluirse la tabla de contenido, a no ser que se imprimiese al final de la obra» [1998, 10].

Todos estos aditamentos previos se aplicaban «al tomo “en papel” o a la rústica no encuadernada aún» [González de Amezúa, 358].

«Se deja desde 1550 el peculiar hueco en blanco en la fórmula de la tasa en portada, raramente en colofón, para ser añadido bien con tipografía, bien a mano, con la cifra de la tasa, pero tras la impresión total del libro» [Reyes, 55].

Esto ocasionaba un perjuicio a tipógrafos y libreros porque la tirada de los preliminares, que debía llevarse a cabo una vez fijado el precio, tenía que correr por su cuenta.

Llama la atención, en este sentido, el que la obra del supuesto estudiante de Salamanca no cumpla con el requisito de la tasa, la fe de erratas, las aprobaciones y licencias civiles y religiosas. Y eso que, como señala Reyes [54], es Alcalá de Henares la más prolífica en la inserción de tasas en los volúmenes que allí se imprimen. ¿Pudo repercutir esta circunstancia en la difusión de los ejemplares de nuestra obra? ¿Se enteró el Consejo de esta ilegalidad y actuó según determina la *Pragmática*?

Los responsables de *Ninfas y pastores de Henares* —su autor, el mercader de libros y el impresor— no eran ajenos a esta ley y no cabía el recurso del desconocimiento para su incumplimiento, puesto que la orden decía al final con claridad:

«Y porque esto sea público y venga a noticia de todos, y ninguno pueda pretender ignorancia, mandamos que esta nuestra carta sea publicada en nuestra corte y en todas las ciudades villas y lugares de los nuestros reinos y señoríos, en las plazas y mercados y otros lugares acostumbrados, por pregonero y ante escribano público, y los unos ni los otros no hagáis ni hagan ende al, so pena de la nuestra merced y de diez mil maravedís para la nuestra cámara».

Cabe una posibilidad de ubicación de la tasa en el espacio correspondiente al folio 216, situado en el último de los veintisiete pliegos que se utilizaron para componer *Ninfas*. De manera incomprensible, esta hoja está en blanco. ¿Se hizo la cuenta del original considerando que ahí debía ir este documento administrativo? Creo que no; y no tanto por lo que señala Reyes y que reproduciré a continuación, sino porque estoy convencido de que ese espacio sin imprimir es un error de imprenta.

«La aparición de la tasa en el colofón o al final, es excepcional, no llegando a veinte casos desde período incunable hasta finales de siglo y casi inexistente, tan solo media docena de casos, en el XVII» [Reyes, 46].<sup>151</sup>

Podría utilizarse como argumento el hecho de que las encuadernaciones que tienen los ejemplares que se conservan en la actualidad no se pusieron en su momento, sino con posterioridad. El paso del tiempo, los descuidos o un sin fin de percances más pudieron acarrear que el último folio se desprendiese y, en consecuencia, se perdiese. Todos los tomos que he consultado no poseen ningún tipo de señal que induzca a pensar que esto fue lo que ocurrió. Confieso que esta hipótesis, que formulo para tratar de justificar una ausencia llamativa, no termina de convencerme al ciento por cien, quizás por los escasos porcentajes de casos que indica Reyes en la cita reproducida.

Tampoco cumple *Ninfas* con la certificación del corrector oficial, con la que se daba fe de la coincidencia del texto que salió de la tipografía con el original que el Consejo de Castilla había autorizado; ni se ha provisto de la aconsejable censura eclesiástica, un documento que, como señala Jauralde [298],

«podía ser un salvoconducto para evitar la posterior y más dura actuación de la Inquisición sobre el libro ya impreso y puesto a la venta».

151. En el cuarto rancajo de *Pastorilia* —ya lo he apuntado en una nota anterior—, abordo esta cuestión asociada con la manufactura del objeto libro y el funcionamiento de la imprenta manual durante el siglo XVI.

Es posible que la clave de estas inobservancias se encuentre en esta clarificadora exposición de Reyes:

«La tasa será objeto de numerosos incumplimientos y sujeto de futuras disposiciones. La limitación que supone al librero le lleva a vender los textos a precios más elevados, cuando no al impresor a eludir el trámite. De hecho, cada vez que se quería editar o reeditar una obra, se debía entregar un libro a cada miembro del Consejo de Castilla, por lo que suponía también una carga, que se evitaba no poniéndola o poniendo la primera en el caso de reediciones [...] Tras un rastreo por los repertorios bibliográficos, la tasa parece una de las mayores causas que originan estados en los libros. Como último trámite de un libro, junto con la corrección, su retraso podía suponer varios meses de desfase entre la impresión y la venta. En caso contrario, el incumplimiento, por lo que en algunas obras se ponen a la venta sin incluir ni la fe de erratas, ni la tasa, tanto en portada como en preliminares» [235-236].

Más adelante, este mismo investigador amplía la exposición reproducida:

«La tasa, como instrumento proteccionista que defendía los intereses del comprador y que limitaba los precios, no tenía gran aceptación entre los profesionales, que buscaban todo tipo de recursos para eludirla: vender libros encuadernados o, simplemente, *no tasarlos*. Ello debía llevar al excesivo el precio de los libros, asunto que originó conflictos y que se detectó en el Consejo. De ahí que éste diera en Madrid, con fecha de 15 de abril de 1583, por el que se intentó regular y normalizar la situación. Determina la obligación de la tasa, que quedaba establecida en *dos maravedís el pliego para los impresos en romance*, y en tres en latín, en cualquiera marca que estuvieren» [240-241].

Lo que, bien mirado, era hasta cierto punto relativo, ya que había casos en los que este importe variaba. Así, la tasa de *La Galatea* de Cervantes, que firmó Miguel de Ondarza Zavala el 13 de marzo de 1585, establecía en tres maravedís el pliego escrito en molde. La novela pastoril que precedió a la que nos reúne, *Desengaño de celos* (Madrid, 1586) de López de

Enciso, carecía como *Ninfas* de tasa; y los motivos de esta ausencia no pueden ser muy distintos de los apuntados para la obra de González de Bobadilla.

Sea como fuere, dando por válidos los dos maravedís de la resolución o los tres de cada pliego cervantino, nuestra obra, con sus veintisiete a cuestras, debía montar un total que oscilaba entre los 54 y los 81 maravedís.<sup>152</sup>

•

El privilegio real de *Ninfas* ocupa ambas caras del folio dos. Está firmado por Juan Vázquez de Salazar, en Madrid, y lleva fecha del 29 de noviembre de 1586. Del signatario se sabe que el 22 de agosto de 1560 fue nombrado secretario de Felipe II. Once años después, el 6 de marzo de 1571 —tras el fallecimiento de Francisco de Eraso—, Martín de Gaztelu, secretario del Rey, firma por su mandato el nombramiento de Vázquez Salazar como secretario de Estado y Cámara de Castilla, lo que le permitirá atender

«cualesquiera cartas, provisiones, patentes, albaes y cédulas que Nos firmaremos y las que libren los del dicho nuestro Consejo de Estado y Cámara de Castilla», como se indica en el legajo 30 de las *Quitaciones de Corte* custodiadas en el Archivo General de Simancas [Escudero, 622-624 y 691-693].

En el documento se concede un plazo de ocho años de protección administrativa frente a las impresiones piratas de la obra. El solicitante —lo normal es pensar en el autor— no especifica periodo; solo pide la autorización «por el tiempo que fuésemos servidos o como la nuestra merced lo fuese». En el privilegio de *Desengaño de celos*, la novela pastoril más próxima a *Ninfas* desde el punto de vista cronológico y administrativo, el secretario del Consejo —Antonio de Eraso— expone que el

152. Si aceptamos que un maravedí equivale a diez céntimos de euro, aproximadamente, el coste del ejemplar se situaría entre los 5 y los 8 euros actuales. Hay quienes sostienen que no son diez, sino poco menos de veinte céntimos. Si así fuera, el precio del libro podría estar alrededor de los 10 y los 16 euros redondeando cantidades.

petionario pidió que le diesen licencia de impresión y privilegio para dieciséis años. Solo le concedieron diez.

Para *La Galatea*, la solicitud era «por doce años, o como la nuestra Merced fuese» y el mismo Eraso lo dejó en diez años, lo que estaba en consonancia con lo que por lo general se daba, como señala Amezá:»

«De ordinario, este período de exclusiva solía ser de diez años, pasados los cuales, la obra entraba en el dominio público para su libre edición» [885]

«Con el paso del tiempo, al mismo ritmo en que aumentaba el número de los concedidos se acrecentaba el plazo de validez, pasándose de los seis años a diez y cuando este plazo era el que se concedía de manera casi automática a todos los peticionarios, esos adoptaron la costumbre de solicitar el doble, es decir veinte» [Simón, 89].

En ambas instancias, pues, se concreta el periodo que se desea disfrutar del visto bueno del Consejo Real. En *Ninfas* esto no ocurre: se deja que sea el órgano administrativo el que decida cuánto ha de durar la vigencia del documento oficial.

Este organismo determina que sean ocho años a partir de la fecha de concesión (26 de noviembre de 1586) y no exige la impresión en un plazo concreto [Reyes, 37]. El ámbito de actuación del privilegio es para todos los reinos de España:

«Lo más importante es la delimitación de un territorio en el que es válido el privilegio, con prohibición para el resto. Puede ser más o menos amplio: Castilla, Indias, todos los reinos de España. Si se pretende que sea efectivo, se puede sacar para Castilla y Aragón, práctica habitual a finales del siglo XVI y principios del XVII; o para Indias, con lo que se amplía más la protección. Se podían hacer ediciones legales en territorio no privilegiado, aunque no introducir ejemplares» [Reyes, 38].

Al hilo de lo apuntado sobre los espacios que abarcan los privilegios y enlazando con el sentido empresarial que mueve a la industria editorial, conviene preguntarse, como lo hace

Jaime Moll, por el tipo de obras que promueven los libreros y la respuesta es bien clara:

«Las que el mercado nacional puede fácilmente absorber para las cuales no existe competencia internacional» [1992, 328].

El privilegio, pues, se pide con el fin de que proteja un área político-jurídica concreta en la que se espera obtener ciertos beneficios por la inversión llevada a cabo. Si el ámbito de actuación se amplía o modifica, el mercader —en *Ninfas*, Juan García— tomará medidas determinadas para solventar la excepción.

«La edición española se encierra en su propio marco geográfico, sin arriesgarse a salir al exterior ni querer competir con los grandes centros editores franceses e italianos, con las grandes multinacionales del libro en su doble aspecto de la edición y la distribución [...] La capacidad productiva de la imprenta española es normalmente adecuada a la demanda existente. Si esporádicamente los encargos aumentan —también hay épocas de crisis— o han de ser ejecutados en breve tiempo y no pueden afrontarlos, el editor reparte el trabajo entre varias imprentas o contrata la obra en talleres extranjeros» [Moll, 1992, 328-329].

Cualquier autor coetáneo a González de Bobadilla que quisiese imprimir lo que había compuesto debía solicitar la licencia de impresión y, a la par, el privilegio para que se pudiese vender el libro.

«Presentado, pues, el manuscrito en el Consejo de la Cámara para obtención de la licencia, confería aquél el cometido de su examen a uno o dos censores [...] en estas tramitaciones curiales pasaban los más no pocos trabajos y pesadumbres hasta lograr, primero, que fuesen designados los censores, y que éstos despachasen después con diligencia el libro» [González de Amezá, 885 y 887].

Sobre la autorización, apunta este mismo autor que

«antes de salir de la jurisdicción del Consejo, conviéndole dejar despachado [al autor o solicitante de la licencia] otro punto de

gran interés para él, a saber, la obtención del privilegio. El privilegio hace los oficios en aquellos tiempos de nuestra moderna inscripción de la obra impresa en el Registro de la Propiedad intelectual, pues, al obtenerlo, nace el derecho del autor para que nadie pueda imprimirlo sin su consentimiento durante el plazo señalado en aquél» [841].

He señalado con reiteración que la licencia de impresión y el privilegio real debían ser solicitados al Consejo, como exigía la *Pragmática*. En buena lógica, esa demanda tenía que ser formalizada por “alguien”. Ese alguien, ¿era nuestro autor? ¿El mercader que costeó la publicación?

En el Archivo Histórico Nacional —lo comenté hace unos párrafos— no se conserva nada sobre este tipo de gestión administrativa que se realizaba ante el Consejo Real durante el siglo XVI; la única opción que hay, por indicación de los archiveros madrileños, es el Archivo de Simancas, el mayor centro documental de España en esa época.

En una carta fechada el 20 de diciembre de 2001 pregunté a don José María Burrieza Mateos, jefe del Departamento de Referencias del citado Archivo, por las posibilidades de hallar la solicitud de licencia de impresión y privilegio real que Bernardo González de Bobadilla debió remitir —supongo— al Consejo de Castilla. El único dato disponible para iniciar cualquier búsqueda al respecto proviene de la fecha que recoge la autorización: 29 de noviembre de 1586. Ese día, el Consejo resolvió —a tenor de la petición recibida (no se puede saber a ciencia cierta cuándo porque las resoluciones no tenían fecha de emisión)— conceder el señalado documento administrativo. La ya referida *Pragmática* de 1558 ordenaba a este órgano llevar un registro de licencias

«donde se anotasen por día, mes y año las solicitadas y su resolución, así como el encargo y la recepción de las aprobaciones» [Simón, 9].

Si se encontrara la copia del privilegio concedido que aparece en los preliminares de *Ninfas y pastores de Henares*, es posible

que se pueda dar también con la petición, que se conservaría entre la ingente cantidad de memoriales agrupados en legajos. La localización de este documento supondría la consecución del que sería reconocido como el primer manuscrito de González de Bobadilla —o sea, algo de luz entre tanta tiniebla—. El privilegio de *Ninfas* indica que Bernardo era estudiante porque, con toda seguridad, esta información le llegó al secretario a través de esta demanda. Pregunto: ¿Cuántos datos más no habría aportado el remitente para conseguir la ansiada autorización? Solicité, pues, al Archivo que verificase si se conservaba la copia del señalado privilegio en el libro de registros de cédulas. En caso afirmativo, era de obligado cumplimiento desplazarme hasta el municipio vallisoletano para comprobar las posibilidades de trabajo que el hallazgo traía consigo.

En conversación telefónica, el referido Sr. Burrieza Mateos me indicó, para mi sorpresa, que el señalado documento administrativo no se encontraba donde se suponía que debía estar y que, con fecha del 29 de noviembre de 1586, Juan Vázquez había dado trámite a otras peticiones entre las que no estaba la solicitud de González de Bobadilla. Días más tarde, el 9 de enero de 2002, con registro de salida n.º 27, recibí una amable, grata e instructiva carta:

«[...] le informo que, consultados los instrumentos de descripción de este Archivo, no se ha localizado ninguna referencia sobre las personas de su interés.<sup>153</sup>

La Sección apropiada para iniciar la búsqueda de datos sobre licencias de impresión de libros es la *Cámara de Castilla*, Consejo que tenía las competencias al respecto y del que Juan Vázquez de Salazar era secretario en este período. Las licencias se expedían por la vía de Cédula Real, cuyo original se enviaba al interesado una vez registrada en los *Libros Generales de Cédulas*. He consultado los dos libros que se conservan (Libros 160 y 161) en donde están asentadas las Cédulas expedidas el 29 de noviembre de 1586 y el resultado ha sido negativo.

153. Bernardo González de Bobadilla y Juan García, el librero.

Además de los Libros, se conservan cerca de 1.600 legajos con memoriales o solicitudes diversas relacionadas con las competencias de la Cámara y que suelen incluir la nota de lo resuelto por la Cámara. Estos legajos no cuentan con índices (salvo los primeros que apenas llegan al primer tercio del siglo XVI), por lo que su consulta sería muy laboriosa y resultados imprevisibles. Para los años 1585 a 1590 habría que consultar más de veinte legajos por año (legajos 585 a 686 ambos incluidos).

Por último, le informo que consultados los índices de la *Sección Consejo Real* o de *Castilla* el resultado ha sido igualmente negativo. [...]

Tras lo expuesto, razonable es concluir que la cuestión no ha quedado zanjada del todo porque cabe alguna posibilidad, por muy remota que sea, a través de la búsqueda en los legajos de memoriales y solicitudes que el Sr. Burrieza Mateos tuvo a bien apuntarme.<sup>154</sup> Sin cerrar esta puerta aún, se abre otra que acrecienta aún más el ámbito de incertidumbres al que Bernardo nos tiene acostumbrados: la no inclusión de un documento oficial como el que se busca en el lugar que le corresponde puede conducirnos, por un lado, a la presunción de que por alguna causa los procedimientos seguidos no fueron los habituales, lo que concedería mayor peso y justificación a la dedicatoria del libro, dirigida a una figura tan desconocida como la del Licenciado Guardiola; y, por el otro, al planteamiento como posibilidad de que la licencia de impresión y el privilegio real que aparecen en los preliminares de *Ninfas y pastores de Henares* sean falsos.

Las particularidades bibliográficas del título no permiten confirmar de un modo irrevocable esta afirmación, pero tampoco negarla. Recuerda que ya me he referido a las notables

154. Un asunto que, en su momento, declaré aparcado. Próximo al medio siglo y consciente de que no dispondré de otra mitad igual, difícil será que retome la exploración. El trayecto ya está señalado. Quizás alguien decida recorrerlo. Como se lee en el último verso de la octava 16ª del trigésimo canto de *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto: «Forse altri canterà con miglior plectro».

y graves ausencias (tasa, fe de erratas...) que, con respecto a la *Pragmática* de 1558, tiene la obra de González de Bobadilla y lo que a efectos penales estas conllevan. Supongo que estas particularidades del objeto de impresión *Ninfas y pastores de Henares* son las que pudieron motivar a Catalina García a calificar la novela de «muy rara» [193]. Ojalá más pronto que tarde puedan recopilarse, transcribirse y mostrarse todos los registros de las licencias del Consejo porque, como afirma Simón Díaz, el día que eso suceda estas inscripciones nos proporcionarán «noticias de insospechable valor para la Cultura española» [9].

#### IX. «Impresa en Alcalá de Henares, por Juan Gracián»

El taller de Juan Gracián comenzó a funcionar en 1568 y su actividad se prolongó hasta el año 1624, a pesar de que el impresor muriese el mismo año en el que ve la luz *Ninfas*. Los cincuenta y seis años que contemplan a la tipografía alcalaína se tradujeron en

«abundantes obras litúrgicas, abundantes textos de espiritualidad, buen número de pragmáticas, sobre todos en 1590 y siempre a costa de Blas de Robles, muchas obras literarias, impresos utilitarios, cantidad de textos universitarios...» [Martín, 120].

En el transcurso del año 1587, imprimieron nueve títulos. Aunque es complicado fijar antes y después de qué libros se publicó el nuestro, algo se puede apuntar al respecto. Intuyo que los dos últimos que vieron la luz durante ese año debieron ser: por un lado, el *Libro de los quarenta cantos* de Alonso de Fuentes, con licencia fechada el 28 de enero de este año; y, por el otro, la *Primera parte del Romancero y Tragedias* de Gabriel Lasso de la Vega, con licencia del 16 de mayo y tasa del 1 de septiembre. El porqué de esta suposición no es otro que la siguiente inscripción que se puede leer en la portada de ambos productos: «En casa de Juan Gracián que sea en gloria».

El valor de este apunte viene ratificado por las impresiones del año 1588, donde en las seis realizadas (*Las sergas de*

*Esplandián*, el *Florando de Castilla* de Jerónimo de Huerta, el *Vergel de flores divinas* de López de Úbeda, el *Libro de la vida* de Cristóbal Moreno, el *Almae florentissimae* de Pedro de Oña y la *Tercera parte de la Monarchía ecclesiastica* de Juan de Pineda) siempre aparece indicado en el pie de imprenta «En casa de Juan Gracián que sea en gloria» o «Por los herederos de Juan Gracián que sea en gloria», y lo mismo cabría añadir con respecto a las de años posteriores.

Cabe deducir, por tanto, que el dueño del taller estaba vivo cuando vieron la luz, en 1587, los títulos que no poseen la referida anotación; en otras palabras, Juan Gracián pudo tener en sus manos un ejemplar de la única edición de *Ninfas*. ¿Qué puesto ocupa entre los siete encargos restantes que se hicieron ese año?

En buena lógica y sin salir de los márgenes hipotéticos en los que encauzo estas deducciones, el análisis de las tasas será indispensable porque era lo que se imprimía al final y, en consecuencia, el último trabajo que se debía llevar a cabo antes de que la obra estuviese disponible para la venta. De los nueve títulos de 1587, solo tres poseen el documento de la tasa y, en todos, la firma tuvo lugar en Madrid ese mismo año: el ya referido de Lasso de la Vega (1 de septiembre), la *Práctica de escribanos* de Francisco González de Torneo (9 de mayo) y la *Singularis et excellentissima Practica Criminalis Canonica* de Juan Bernardo Díaz de Luco (6 de octubre).

Con estos datos, la antepenúltima tirada debió ser la de Díaz de Luco. Si en la portada no aparece la anotación de la muerte de Juan Gracián que sí posee, en cambio, un título anterior en tasa como es el de Lasso de la Vega es porque, con seguridad, toda la obra —portada incluida— ya estaba impresa antes del óbito y pendiente del documento administrativo para que fuese tirado e incorporado al tomo.

Sigo. Las aprobaciones y licencias de la *Historia de los dos leales amantes Theagenes y Clariclea* de Heliodoro son de 1585. Sobre el excesivo distanciamiento que existe entre estas concesiones legales y el objeto impreso no soy capaz de

exponer alguna justificación. Ahora bien, cabe suponer — con las lógicas reservas— que si hay un título de los nueve que componen la memoria de actividades del taller de Gracián en 1587 que merezca estar al frente de todos, por la presencia en sus páginas de documentos expedidos dos años antes, ese debería ser el del escritor griego.

El mismo argumento vale esgrimir para las obras que, impresas en 1587, poseen datos administrativos de 1586. En este caso se encuentra *Ninfas y pastores de Henares*, cuya licencia y privilegio reales fue fechada en Madrid, el 29 de noviembre. Dieciocho días antes, también en la capital de España, se expidió el mismo tipo de escrito oficial a Nicolás del Pozuelo, un librero, vecino de Alcalá de Henares, que lo había solicitado para la primera edición del *Libro de la vida y obras maravillosas del siervo de Dios y bienaventurado padre fray Pedro Nicolás Factor* de Cristóbal Moreno, que tendría una segunda al año siguiente y otra en 1596. La de Moreno, a diferencia de la de Bernardo, contaba con más respaldos documentales, a saber: una aprobación del Maestro Jaime Ferruz (27 de enero de 1586 para esta edición y, sorprendentemente, para la de 1588, con fecha de 17 de enero de 1586, como indica Martín Abad [III, 1160]); una licencia del comisario general de la familia cismontana de los franciscanos, Fr. Antonio Manrique (rubricada en el Convento de San Francisco de Valencia el 8 de diciembre de 1585) y una aprobación de Fr. Francisco de Molina (también fechada en el señalado convento el 17 de enero de 1586). Por analogía con la traducción de Heliodoro, el segundo lugar en impresiones debería estar ocupado por este *Libro de la vida* referido.

No sería correcto pasar por alto la circunstancia de que la *Práctica de escribanos* de Francisco González de Torneo tiene un privilegio y licencia anteriores a los de Moreno y González de Bobadilla, puesto que se fecharon en Madrid el 5 de julio del año 86. Si antepongo las obras de estos autores a la mentada publicación divulgativa es porque su tasa es del 9 de mayo de 1587 y quiero ser consecuente con lo apuntado

sobre este impreso oficial para las referencias de Lasso de la Vega y Díaz de Luco.

Restan dos títulos para completar el cupo de los nueve que vieron la luz en las prensas de Juan Gracián el año de su óbito: *Primera parte de la Filosofía llamada la lógica o parte racional* de Pedro Simón Abril y *Quaestionarium conciliationis simul et expositionis locorum difficilium Sacrae Scripturae* de Marcos de la Cámara.

La licencia de Cámara se firmó en Madrid el 21 de julio. El libro contó, además, con una aprobación de Fr. Jerónimo Guzmán que signó en el Convento de San Francisco el 30 de enero de 1587. La de Simón Abril es de marzo; y la de González de Torneo —lo acabo de indicar— del 5 de julio de 1586. La *Práctica de escribanos* tiene tasa y por ello he supuesto que al poco tuvo que ver la luz. La de Simón debió adquirir el señalado documento administrativo con posterioridad a la licencia y lo mismo cabe suponer del *Quaestionarium*. Así, pues, primero estaría la *Práctica*, luego la *Filosofía* y, por último, la de Cámara.

Como síntesis de lo expuesto, propongo la siguiente secuenciación de títulos impresos en el taller de Juan Gracián en 1587:

- 1º. Heliodoro: *La historia de los dos leales amantes Theagenes y Clariclea*;
- 2º. Cristóbal Moreno: *Libro de la vida y obras maravillosas del siervo de...*;
- 3º. Bernardo González de Bobadilla: *Ninfas y pastores de Henares*;
- 4º. Francisco González de Torneo: *Práctica de escribanos*;
- 5º. Pedro Simón Abril: *Primera parte de la Filosofía llamada la lógica...*;
- 6º. Marcos de la Cámara: *Quaestionarium conciliationis simul et...*;
- 7º. Juan Bernardo Díaz de Luco: *Singularis et excellentissima...*;
- 8º. Alonso de Fuentes: *Libro de los quarenta cantos*; y
- 9º. Gabriel Lasso de la Vega: *Primera parte del Romancero y Tragedias*.

#### X. «Año de 1587»<sup>155</sup>

La única edición publicada de la obra de González de Bobadilla es de este año. Eso es al menos lo que se lee en la portada del libro. No hay colofón alguno que corrobore o desmienta esta información. Como no dispongo de los datos suficientes para dudar de lo que refleja la primera hoja del tomo, inevitable será el aceptar 1587 como año de publicación de *Ninfas*.

Hubo una versión de la novela que se llevó a cabo en 1978. Se trata de un facsímil que elaboró el profesor Cabrera Perera, a expensas de la Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, para conmemorar el quinto centenario de la fundación de la Ciudad del Real de Las Palmas.

El hecho de que solo existan dos ediciones del objeto de estudio no tiene por qué implicar la inexistencia de una trayectoria textual de la novela que, sin ser constatable, se puede en buena medida intuir. Desde que la idea habitara en la conciencia estética de Bernardo hasta que tomó forma impresa en un libro, cabe suponer una serie de transcripciones que, sin duda, contribuyeron a modificar y/o deformar las versiones precedentes. El camino de la inspiración se fijó en diferentes fases. Veamos a continuación cuáles:

##### X.1. PRIMER ESTADO: LOS BORRADORES

A esta etapa corresponde el proceso creativo de la obra. El término “copia” no es muy adecuado porque se trata de la composición de la novela, de sus partes en prosa y en verso, de la distribución de la materia, etc.; y no de una transcripción en sentido estricto. Desde el punto de vista metafórico sí tiene validez la expresión porque en esta fase se da forma escrita a lo que en el intelecto del poeta se va elaborando. González de Bobadilla sería, pues, el formalizador de la obra, que

155. El contenido de este apartado se publicó como artículo independiente bajo el título “Una historia textual para *Ninfas y pastores de Henares*” en *Con quien tanto quería. Estudios en homenaje a María del Prado Escobar Bonilla*. Libro coordinado por Francisco Juan Quevedo García, Germán Santana Henríquez y Eladio Santana Martel. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad, 2005. Págs. 645-652.

surge a través de su mediación, como llegan a enunciar Welles y Warren [103].

Nada se sabe sobre el indeterminado cuerpo de hojas en el que se comenzaron a trazar las distintas tramas que componen *Ninfas y pastores de Henares*. Es de suponer que cuando todo el conjunto de escritos, tachones, enmiendas... se pasase a limpio el autor optase por destruirlos. Menéndez Pidal decía de este tipo de papeles lo siguiente:

«El libro, el cuaderno viejo que ya nadie lee, resulta ser el trasto más estorbo en todas partes, del cual hay que deshacerse cuanto antes» [1951, XVI-XVII].

#### X.2. SEGUNDO ESTADO: LA PRIMERA COPIA

Una vez que el poeta ha terminado su creación y las hojas están llenas de tachaduras, enmiendas, notas en los márgenes, etc., lo que toca es pasar a limpio el producto. En esta fase de “reescritura” es posible que sobre lo que fueron sus ideas iniciales *él* (el creador) introduzca cambios de diversa consideración por mor de posteriores criterios estéticos y novedosas inspiraciones. Pero con ser esto ya de por sí importante, más llamativo ha de ser contar con la posibilidad de que en ese ejercicio de transcripción pueda cometer errores o erratas. No tiene nada que ver que sea él mismo el autor para que no incurra, por la fatiga o la distracción, en los conocidos fallos de todo copista [Blecua, 1983, 19-20]. Esta primera reproducción del texto ya supone un segundo estadio de *Ninfas* que, como el anterior, no es verificable.

Ambas fases implican la noción de “originalidad” porque solo pueden provenir de quien escribe o dicta a un amanuense:

«La propia definición de original no es fácil. Podríamos decir que es la “forma del texto que materializa la voluntad expresiva del autor” o el “ejemplar manuscrito que remonta al autor”» [Bernabé, 76].

#### X.3. TERCER ESTADO: LA SEGUNDA COPIA

La existencia de un apógrafo o segunda transcripción se funda en la suposición de que cualquiera desea una reproducción de su creación para sí o para otros fines, en este caso: venderla junto con el privilegio y la licencia de impresión al librero, tramitar los citados documentos administrativos ante el Consejo de Castilla, para que el cajista la tenga frente a sí mientras rellena el espacio del componedor, etc. Moll nos recuerda que en algunos contratos se especifica que se aportará una copia en letra clara [2000, 14-15].

«Los empresarios de los talleres de imprenta solicitaron a los autores o libreros-editores la entrega de originales desde muy pronto. Además de la conservación de copias en limpio sobre las que permanecen las huellas de los operarios que las manejaron, han llegado hasta nuestros días contratos de impresión y otros documentos de la época que confirman esta preferencia por disponer de copias en lugar de borradores. La preparación de los originales estaba regulada por una serie de condiciones de presentación que tenían como objetivo hacer más fácil la manipulación del texto en la imprenta. El resultado ideal se concretaba en una copia en letra clara, legible y de tamaño regular, con un número uniforme de renglones por folio y márgenes adecuados» [Garza Merino, 65].

Sobre esta segunda traslación conviene indicar que pudo realizarla el escritor (autógrafo) o mandarla a hacer y que, a su vez, debió estar condicionada por los errores en el proceso de transcripción a los que ya me he referido:

«Pocas veces un original de imprenta resulta haber sido manuscrito por el autor mismo: lo más corriente es que consista en una puesta en limpio del autógrafo o borrador realizada por un copista profesional. La transcripción de un texto con el fin de obtener una reproducción de mayor calidad, invalidaba el borrador que servía de modelo; por eso apenas existe rastro alguno de las primeras versiones de autor» [Garza Merino, 65].

Como en los dos casos anteriores, no ha quedado nada de esta fase. Tampoco se puede demostrar que no hubiese otras,

aunque sea lógico suponer que no: copiar una novela, por muy pequeña que sea, es un trabajo fatigoso y me cuesta imaginar que el poeta, teniendo prevista la impresión de su obra —quizás en breve—, se entregase a una labor semejante o encargase una tarea como la indicada que, en caso de que hubiese amanuense por medio, tenía su coste monetario.

#### X.4. CUARTO ESTADO: EL IMPRESO O TERCERA COPIA

Es con lo único que contamos. El objeto libro es el resultado de otra transcripción, esta vez realizada por los cajistas de la tipografía de Juan Gracián [Garza Merino, 66]. Las posibilidades de variantes y de errores, como en los casos anteriores, están igual de presentes, aunque en esta etapa es posible que aumenten debido a que son varios los responsables de ubicar los tipos en los componedores. Todos manejaban la misma copia, pero el trazo legible para uno podía no serlo para otro.<sup>156</sup>

La tirada habitual era de mil quinientos ejemplares [Moll, 1994, 21]. Así lo declaran numerosos testimonios al respecto, como este que he extraído del trabajo de García y Portela:

«Y como los libreros e impresores son pobres y una impresión cuesta tan gran dinero, por averse de imprimir de una vez mil y quinientos libros...» [86].

De todos estos ejemplares tirados, en la actualidad solo se conoce la existencia de diez que se conservan en bibliotecas españolas y extranjeras.<sup>157</sup> La distribución de estos es la siguiente:

156. En el cuarto rancajo de *Pastorilia* —ya lo he apuntado en dos notas anteriores—, abordo esta cuestión relacionada con la manufactura del objeto libro y el funcionamiento de la imprenta manual durante el siglo XVI.

157. No llega al 1%. De 40.500 pliegos, 270 se transformaron en hojas de libros que han superado la brecha de 435 años que nos separa de 1587. ¿Habrán sobrevivido algunos más escondidos en bibliotecas ignotas, cajas abandonadas, depósitos perdidos...? De la hipotética tirada de 1.500 ejemplares, ¿cuántos se llegaron a leer a lo largo de estos poco más de

## 1. MADRID

### 1.1. Biblioteca Nacional:

1.1.1. R/14994. Según me informó doña Elena Laguna del Cojo, responsable del Servicio de Manuscritos, Incunables y Raros de la Biblioteca Nacional, a través de un amable correo electrónico, este ejemplar perteneció a la Librería del Excelentísimo Sr. don Agustín Durán que fue comprada por el Gobierno de Su Majestad en virtud de una Real Orden fechada en 27 de junio de 1863.

1.1.2. Cerv. Sedó 8746. La referida Sra. Laguna del Cojo indicó que este volumen formó parte de la Colección Cervantina Sedó que desde el año 1926 fue reuniendo el bibliófilo barcelonés don Juan Sedó Peris-Mencheta y que se conserva en los fondos cervantinos de la Biblioteca Nacional desde 1968. En la contraportada aparecen dos etiquetas con las siguientes anotaciones: en la primera, “Exposición Bibliográfica Cervantina. Universidad Literaria de Valencia en oct.-nov. 1947 con motivo del IV Centenario de Cervantes” y la segunda, “Exposición cervantina celebrada en la Alcaldía del Pueblo Español de Barcelona en abril-mayo de 1953”.

1.1.3. R/15002. Desconozco cuándo y cómo llegó este ejemplar a los anaqueles de la Biblioteca Nacional, aunque tenemos un indicio que puede resultarnos muy útil para solventar una de las dos cuestiones: el escudo de España que aparece en el sello estampado

cuatro siglos? ¿Cuántos lectores ha podido tener *Ninfas y pastores de Henares* en todo este tiempo? De paso: ¿cuántos tendrán esta *Soltadas Dos* que mucho esfuerzo me ha costado componer y preparar? ¿Cuántos alcanzarán a leer esta nota a pie de página y escribirme, para informarme de ello, a mi correo electrónico: [sadalone.org@gmail.com](mailto:sadalone.org@gmail.com)? Agua al mar son estas preguntas, lo sé; pero me apetecía compartirlas contigo. Sigo. Ya queda menos para terminar esta esquirla.

en la portada del volumen, que corresponde al período posterior a la Constitución de 1978; lo que sugiere la posibilidad de que este ejemplar fuese el último de los tres que entró a formar parte de la indicada institución.

## 1.2. Biblioteca del Monasterio del Escorial:

1.2.1. Referencia 20-VI-7. Localizado por Benigno Fernández y dado a conocer por primera vez en su *Impresos de Alcalá en la Biblioteca del Escorial: con adiciones y correcciones a la obra 'Ensayo de una Tipografía Complutense'*. Madrid: Imprenta Helénica, 1913. Pág. 234. Referencia 234.

## 1.3. Real Biblioteca:

1.3.1. Referencia I/B/172. Doña María Luisa López-Vidriero, directora de la Real Biblioteca, me apuntó sobre este volumen, gracias a un atento fax que me remitió, lo siguiente:

«Con respecto a la procedencia del impreso, no constan en el ejemplar marcas de posesión ni conserva exlibris de antiguos propietarios, circunstancia frecuente en muchos libros de la Real Biblioteca. La encuadernación, en pasta española, incluye en el lomo la cifra en hierros dorados de Carlos IV, lo cual es únicamente indicio de la fecha en torno a la que el ejemplar se reencuadernó en Palacio. Este impreso no figura en el índice de los libros que formaron la biblioteca particular de don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar (1567-1626), cuya librería ingresó en 1806, bajo el mandato de Carlos IV, en la Real Biblioteca. A falta de otros indicios materiales, no es posible, pues, precisar su procedencia antes de ingresarse en la colección real».

2. OVIEDO. Biblioteca Universitaria. A-300. Transcribo a continuación un fragmento del grato correo electrónico que doña Ángeles Llavona, responsable de la indicada biblioteca, me remitió cuando le pregunté por este tomo:

«Este ejemplar llegó a esta biblioteca en 1935 tras la compra de la Biblioteca de don Roque Pidal por parte de la Asociación de Antiguos Alumnos y Amigos de la Universidad de Oviedo, que se constituyó a raíz de la destrucción de esta Universidad en los sucesos de 1934. La adquisición de dicha biblioteca está descrita en la ponencia: “Don Roque Pidal y la reconstrucción de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo”, presentada en el II Congreso de Bibliografía Asturiana, Oviedo, 1999».

3. SANTANDER. Biblioteca Menéndez Pelayo. Signatura vieja: R-VI-3-14. Actual: 673. Este ejemplar pudo tener algún tipo de vinculación con don José López Martín, deán de la catedral de Las Palmas, quien envía a Menéndez Pelayo una carta el 24 de abril de 1906 en la que se puede leer lo siguiente:

«Mi muy estimado y buen amigo: Dos palabras nada más. Una para ofrecerle el Deanato de esta Catedral, de que tomé posesión el 9 del corriente, y otra para reiterarle mi más profunda gratitud por su gestión, que sin duda ha sido efíca-císima. La nueva silla pone término a todas mis aspiraciones menos a la de mostrarme agradecido. Pido a Dios que me presente ocasión de probar con obras que no son estas vanas palabras. Reciba mi más cordial y entusiasta felicitación por el admirable, por el asombroso volumen sobre los orígenes de la novela. En otros tiempos hubiera declarado que tenía Vd. parte con el demonio. Supongo que en el 2º. tomo no se olvidará Vd. de dedicar una frase a *Las Ninfas y Pastores de Henares* del canario González de Bobadilla. Tengo entendido que en la biblioteca nacional se conserva un ejemplar de esta novelilla. Cuide su salud y ordéneme cuanto quiera. De Vd. afmo., invariable amigo, admirador y Cap. José López Martín».

Una copia de esta carta me fue remitida por los amables ayudantes de la citada biblioteca: doña Rosa Fernández Lera y don Andrés del Rey Sayagués. Puede leerse el documento transcrito en el tomo XVIII, correspondiente al período de enero de 1905 a diciembre de 1906, del epistolario de Marcelino Menéndez Pelayo [Revuelta, 1988].

4. PARÍS. Biblioteca Nacional. Y2-11040. Lo recoge el *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale*. Tome LXII. Paris: Imprimerie Nationale, 1929. Pág. 190. El título aparece reproducido como *Primera parte de las nimphas y pastorales de Henares* (sic).
5. LONDRES. British Museum. Sig. 1075.e.4. Se menciona en *British Museum. General Catalogue of Printed Books to 1955*. Volume 10. New York: Readex Microprint corporation, 1967. Pág. 900, columna 690. Aunque está registrado en la referida institución, el tomo se guarda en los archivos de la British Library.
6. NUEVA YORK. Hispanic Society of America. Sin signatura. Clara Luisa Penney informó por primera vez de este ejemplar en su *Printed books 1468-1700 in the Hispanic Society of America*. New York: Hispanic Society of America, 1965. Pág. 236.

#### X.5. QUINTO ESTADO: LAS TRANSCRIPCIONES EVENTUALES

Ya lo he apuntado: nuestra obra nunca antes ha sido editada; aunque sí se han reproducido distintos fragmentos de la misma en diferentes estudios. Esta tradición indirecta a la que aluden Reynolds y Wilson [20] muy poco ha de servir para el particular e imposible cotejo de ediciones porque funda su razón de ser más en el deseo de su transcriptor de ofrecernos un testimonio de *Ninfas* que de mostrar un texto editado bajo parámetros filológicos. Ello no conlleva calificar como innecesarias, contraproducentes o negativas estas referencias, pues han logrado el propósito para el que fueron gestadas: divulgar el conocimiento de la novela y, de algún modo, de su autor.

#### X.6. SEXTO ESTADO: EL FACSIMIL

Fue una reproducción técnica de la edición de 1587 a partir del ejemplar 14994 de la Biblioteca Nacional. Se tuvo que hacer un par de intervenciones que no afectaron al producto

final: por un lado, se suprimieron los escudos que los sellos de caucho habían impreso en distintas páginas del libro y se empleó del ejemplar 15002 el folio 150 porque el del 14994 es ilegible al presentar una agujeta.

La importancia de esta edición, publicada en 1978 gracias a la iniciativa del profesor Cabrera Perera, radica en el hecho de que —al menos en Canarias— se tomó conciencia de la existencia de un autor llamado Bernardo González de Bobadilla y de una obra intitulada *Ninfas y pastores de Henares*.

#### XI. «A costa de Juan García, mercader de libros»

Sobre el mercader de libros que costeó la impresión de *Ninfas*, Juan García Callejas, nada se sabe, salvo que financió, aparte de la obra de Bernardo, otras: *El libro llamado El por qué...* de Girolamo de Manfredis, realizado en 1587 en la tipografía de Hernán Ramírez; o *El estudioso cortesano* de Juan Lorenzo Palmireno, en el mismo año y en el taller de Juan Íñiguez de Lequerica, por citar algunos títulos. Ambos establecimientos, como el de Juan Gracián, estaban situados en Alcalá de Henares.

López Estrada sugiere la posibilidad de que González de Bobadilla se hubiese autofinanciado la impresión:

«Pero su atrevimiento hizo que publicase el libro (supongo que a su propia costa, y esto indica que tuvo de sobras, al menos para esto)» [1991, 56].

Intuyo que esta idea se asienta en una realidad editorial del momento de la que *Ninfas y pastores de Henares* participa en cierta medida: la ausencia de tasa, mas no de privilegio, aunque tenga sus particularidades el que posee. Un caso similar se halla en las *Anotaciones a la obra de Garcilaso* de Fernando de Herrera, cuya no presencia del privilegio real y de la tasa que determinaba la pragmática vallisoletana de 1558 movieron a Pepe y Reyes a suponer que el coste de la impresión fue

asumido por el autor o sus amigos, despreocupados del posible éxito comercial [171].<sup>158</sup>

No me convence demasiado la sugerencia de López Estrada sobre la autofinanciación, por un lado, porque hay una mención explícita en la portada a un mercader de libros que sí existió y que pagó la tirada de otras obras del momento. ¿Por qué no iba a hacerlo con la de Bernardo? Por otro lado, porque una persona capaz de asumir un gasto como este debía provenir de un ambiente familiar, social, económico, etc., lo suficientemente pudiente como para no pasar desapercibido ante la historia y sus testimonios escritos, ya que pudo canalizar su afición literaria financiando publicaciones, sufragando iniciativas poéticas, etc.

Lo más probable es que optase por vender su privilegio real al librero, lo que afianzaría de algún modo esa condición estudiantil antes abordada. Conviene tener en cuenta, en este sentido, que un mercader adquiere el privilegio real de un título y asume los gastos que su impresión va a generar porque sabe o intuye que esa inversión le va a resultar favorable:

«La trascendencia del editor es de gran importancia para el estudio sociológico de la edición y, por lo tanto, de la literatura. Está en contacto con los autores para lanzar al mercado nuevas obras, con la incertidumbre de su éxito o fracaso. Elige las obras que han de ser reeditadas, pudiendo con ello actualizar un autor o revitalizar un género» [Moll, 1979, 97-98].

La mención en la portada a un mercader de libros real, que existió y trabajó en Alcalá de Henares —Juan García—, y la estimable inversión que traía consigo sacar adelante un producto como la impresión de un título me empujan a suponer

158. Trasladada la situación a nuestros días, sería el caso de publicaciones sin ISBN que, sin embargo, cuentan con Depósito Legal. El ISBN es una identificación exigible si se desea comerciar con el libro más allá de los límites geográficos de una editorial y de las dos o tres librerías de turno con las que puede negociar cara a cara el responsable del sello. Para un ámbito más local, el Depósito Legal es suficiente.

que González de Bobadilla vendió su privilegio a este editor amparado —quizás— en algún tipo de relación que ambos debían mantener (amistad, vecindad...). ¿Qué pudo mover, si no, a este para gastar tiempo y recursos en una obra en la que —como buen ojeador libresco que con seguridad era— sin duda apreció muchas carencias y no tantas perspectivas de negocio como el género y algunos escritores de finales del siglo XVI parecían querer demostrar?

Otra pregunta más que queda sin responder; otro camino más esbozado en los márgenes de una cuestión y, enfrente, un inmenso y oscuro paisaje lleno de suposiciones laberínticas e hipótesis indemostrables. Durante muchos años, tantos como duró mi empresa sobre González de Bobadilla y sus *Ninfas y pastores de Henares*, hice mío un lema que aparece en una de las marcas de impresor de Juan de la Cuesta (se puede ver en las dos partes del *Quijote*): «Post tenebras spero lvcem». Esperaba la luz tras las tinieblas de cada interrogante, tras las posibilidades planteadas como soluciones sin el suficiente convencimiento, tras las deducciones cogidas con pinzas, tras las explicaciones algo forzadas, tras la retórica de los “quizás”, tras... Confié durante mucho tiempo en que era posible hallar las respuestas a las preguntas —la luz, la verdad— traspasando las densas tinieblas que cubrían el incierto tramo de camino que recorría diariamente —mañana, tarde, noche (sin obsesión no hay producción)—. Ahora contemplo el periplo dejado atrás y, sin esperar ya luz alguna, lo que veo con nitidez que ha quedado del trayecto es una incommensurable y negrísima muralla que no puedo, no debo ni quiero atravesar.<sup>159</sup>

159. Como ocurre con el resto de esquiras que recoge esta *Pastorilia*, la primera versión de este extenso monográfico apareció en mi tesis doctoral. La segunda se preparó como artículo para el tomo dos de *Humanismo y tradición clásica en España y América*, publicación que editó la Universidad de León en 2004. Se adscribió su revisión a fondo —que trajo consigo un buen número de ampliaciones, modificaciones y supresiones— al plan de trabajo del Proyecto de Investigación BFF2003-06547-C03-

“Una furtiva lagrima” de Donizetti (1832)

RANCAJO 4. UN OBJETO DEL SIGLO XVI: LA NOVELA PASTORIL *NYPH*<sup>160</sup>

«¿Qué haremos destos pequeños libros que quedan?», pregunta el barbero al cura en el célebre escrutinio de la biblioteca de don Quijote. Acaban de revisar y sentenciar un buen conjunto de grandes tomos. El tamaño de los que señala el rapabarbas determina su naturaleza. «No deben de ser de caballerías, sino de poesía», le dirá el sacerdote. Comienzan a juzgar las novelas pastoriles que conservaba Alonso Quijano; obras que, en su ocaso como desfacedor de agravios y enderezador de entuertos, y cumplidor de la pena impuesta de un año sin salir de la aldea, debió revivir en su ánimo cuando afirmó que

«tenía pensado de hacerse aquel año pastor y entretenerse en la soledad de los campos, donde a rienda suelta podía dar vado a sus amorosos pensamientos, ejercitándose en el pastoral y virtuoso ejercicio; y que les suplicaba, si no tenían mucho que hacer y no estaban impedidos en negocios más importantes, quisiesen

03, que financiaba el Ministerio de Ciencia y Tecnología, con aportación FEBER, y cuyo investigador principal era el Dr. D. Antonio M.<sup>a</sup> Martín Rodríguez, de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Esta versión fue la base de una tercera que publiqué en mi *Análisis paratextual de Ninfas y pastores de Henares de Bernardo González de Bobadilla*, monografía que vio la luz en Anroart Ediciones en octubre de 2008.

160. Tras la versión de la tesis doctoral (febrero 2003), que sería la primera, elaboré una segunda, bajo el título “Análisis físico de un libro del siglo XVI: *Ninfas y pastores de Henares* como objeto material”, que apareció en los números 10-11, 2004-2005, de *Philologica canariensis*, la revista de la Facultad de Filología de la ULPGC. El artículo se adscribió 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. Esta tercera versión, la definitiva, supone una revisión a fondo del texto. Se han hecho algunas modificaciones y no pocas correcciones; hay añadidos que, a mi juicio, son interesantes; y no faltan razonables supresiones, debidas en buena medida por cambios en la manera de concebir el objeto de estudio. Es normal: dos décadas no pasan en balde.

ser sus compañeros, que él compraría ovejas y ganado suficiente que les diese nombre de pastores; y que les hacía saber que lo más principal de aquel negocio estaba hecho, porque les tenía puestos los nombres, que les vendrían como de molde. Díjole el cura que los dijese. Respondió don Quijote que él se había de llamar el pastor Quijótiz; y el bachiller, el pastor Carrascón; y el cura, el pastor Curiambro; y Sancho Panza, el pastor Pancino» [*Quijote*, 1615, LXXIII].

Cada vez más, la crítica literaria especializada en el Siglo de Oro español está prestando una mayor atención a las cuestiones relativas al libro como objeto físico, como producto artesanal que responde a unas determinadas circunstancias para mostrarse ante los lectores tal y como es. Las bibliografías lo confirman. ¿Las razones? 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].

Veamos a continuación qué da de sí el análisis físico de la obra que nos convoca: una novela pastoril publicada en Alcalá de Henares, en 1587, titulada *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 objeto de estudio.

La obra se imprimió en octavo mayor. Aunque los 14x10 cm del volumen no sean las medidas propias de lo que se conoce como formato en octavo (8x11 cm, más o menos),

«puesto de moda por Aldo Manuzio a comienzos del siglo XVI, en 1501 con los llamados “*libelli portatiles in forma enchiridii*”, al editar a los clásicos grecolatinos e italianos, desde Virgilio y Homero a Dante y Petrarca, en letra itálica o cursiva, se convirtió en el tamaño ideal para las colecciones y las reediciones de las obras de éxito, así como, por su manejabilidad, para portar consigo y disfrutar de su lectura en cualquier sitio, sobre todo en esas alamedas y jardines caviladas para que “el afligido espíritu descanse”» [Muñoz, 284].

Por la proximidad de su tamaño, *Ninfas* se ubica dentro del grupo de publicaciones inferiores al formato en cuarto (16x22 cm), que fue

«el más extendido durante los siglos XVI y XVII, sobre todo durante el Renacimiento y el primer Barroco; prácticamente polarizó la literatura humanista y la de entretenimiento, en especial la ficción en prosa y la poesía épica. No en vano, la mayor parte de los géneros narrativos nacidos en el mediodía del Quinientos se amoldaron como el guante a la mano a su caja de impresión; pero también las obras completas de poesía lírica, empezando por Las obras de Boscán y algunas de *Garcilasso de la Vega, repartidas en cuatro libros* (Medina del Campo, 1543), y el teatro impreso, en partes de doce comedias por volumen, a partir de 1604» [Muñoz, 284].<sup>161</sup>

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].

161. El *Quijote*, por ejemplo, se imprimió en 83 pliegos en cuarto.

Salvo misales, determinados libros de confortación espiritual y obras de pasatiempo como las novelas pastoriles, por ejemplo, la mayoría de los títulos 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 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 del producto [Cayuela, 69].

Los ejemplares de *Ninfas* que salieron de la imprenta de Juan Gracián no tenían las cubiertas que en la actualidad poseen los conservados. Las encuadernaciones en tapa dura que muestran estos volúmenes fueron colocadas con bastante posterioridad a la publicación de nuestra obra, según me señaló 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 y la tipografía utilizados, y el que haya restos de humedad y deterioro de la tinta en según qué partes de la mayoría de los tomos.

«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 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 debió corresponder una mala 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 tipógrafos, 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 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 una 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 *Ninfas*, 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 empleado es una redonda similar a la Garamond cuyo tamaño habitual —siguiendo la terminología de los actuales procesadores de texto informáticos— es de doce puntos menos en los epígrafes, el privilegio y algún que otro pasaje de la novela como el diálogo entre Favorina y Amor en el tercer libro.

Cada plana de *Ninfas* consta de 23 líneas y la clave alfabética de la signatura se imprime en los cinco primeros folios de cada pliego.

«La unidad de impresión no es la hoja del libro resultante, sino el pliego —la prensa no admite tamaños más pequeños— que doblado cierto número de veces y en determinada forma nos dará el formato del libro» [Moll, 2000, 15].<sup>162</sup>

Nuestra obra necesitó veintisiete que, doblados en ocho partes —formato en octavo, recuerda— daban los 216 folios de que consta. Supongo que, dadas sus reducidas dimensiones y las posibles circunstancias editoriales sobre las que me ocuparé a continuación, no pudo estar en las prensas del taller alcalaíno más allá de un mes, aproximadamente:<sup>163</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 que nos convoca; títulos en los que, al desconocerse las peculiaridades lingüísticas de su autor porque se carece de cualquier documento manuscrito suyo, no es posible hacerse una idea más precisa del grado de influencia que ha ejercido la ortografía de la tipografía en el resultado final.

Además, es interesante constatar cómo el conocimiento de las particularidades de todos y cada uno de los pliegos de una obra nos puede aportar innumerables datos adicionales sobre el producto como, por ejemplo, el grado de interés del

162. DRAE: 'Pieza de papel de forma cuadrangular, doblada por el medio, o con dos o más dobleces si está impreso'.

163. He tomado como sustento de la suposición la deducción de Francisco Rico cuando afirma que entre el 26 de septiembre y el uno 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]. Ni que decir tiene que no he tenido en consideración cuestiones técnicas y operativas propias de la tipografía de Gracián que pudieron adelantar o atrasar el trabajo de impresión.

mercader/editor o impresor por que el libro estuviese preparado cuanto antes en función del número de cajistas que lo compusieron, el nivel de destreza de estos —supongo que los más avezados se ocupaban de las obras más significativas—, etc. Téngase en cuenta, como refiere Moll, que el cajista, a diferencia del copista, no transcribe el texto de una manera seguida.

«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].

Garza nos recuerda que los quehaceres de los cajistas frente a los pliegos se solían llevar a cabo en pareja,

«como venían haciéndolo otros operarios cuyo trabajo se desarrollaba a ritmos complementarios, como el batidor y el tirador» [73].

¿Es demostrable esta labor en equipo en *Ninfas*? Sí. Para ello, lo mejor es buscar un término que se preste al fenómeno de la vacilación gráfica porque es ahí donde únicamente se puede percibir la intervención de más de un cajista. En la novela hay una presencia constante e inalterable de voces como “coraçon” y los pretéritos imperfectos siempre terminan en “-ua” (“amaua”). Conclusión: o la imprenta exigía estas formas, que pasaban a ser de obligado cumplimiento por parte de los operarios; o que solo había un componedor en cuya competencia ortográfica se asentaba la convicción de que las dos palabras debían escribirse de este modo. Como

no es razonable pensar que un individuo reprodujera un término de manera distinta (“quexas” / “quejas”), de las dos opciones expuestas, me inclino por la primera.

El vocablo que voy a analizar es “honra”. En el original se presenta, en unos casos, con la vibrante duplicada (“honrra”) y, en otros, como se escribe en la actualidad: “honra”. Deducción inicial: la variedad responde a que el término no está integrado en el conjunto de voces inamovibles de la imprenta. ¿Por qué? Para hallar alguna explicación, conviene atender a preguntas como: ¿En qué pliegos suelen aparecer ambas formas?, ¿pueden estar en un pliego dos reproducciones diferentes de la misma palabra?, ¿es posible fijar algún tipo de regla que justifique por qué las voces se muestran de un modo u otro?, etc.

Para obtener las respuestas es necesario desmontar nuestro libro y colocar sus folios siguiendo el orden de impresión. *Ninfas* consta de 215 hojas numeradas más una en blanco; en consecuencia —formato en octavo, recuerda—, se compuso la obra en veintisiete pliegos. Cada uno de se imprimió por ambas caras. Considerando el modelo de Garza [70], la distribución de las páginas —dos por hoja u folio— según la secuencia —de izquierda a derecha y de arriba abajo— fue la siguiente:<sup>164</sup>

<i>Anverso</i>	<i>Reverso</i>																
<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border: 1px solid black; width: 25%; text-align: center;">e</td> <td style="border: 1px solid black; width: 25%; text-align: center;">l</td> <td style="border: 1px solid black; width: 25%; text-align: center;">i</td> <td style="border: 1px solid black; width: 25%; text-align: center;">h</td> </tr> <tr> <td style="border: 1px solid black; text-align: center;">d</td> <td style="border: 1px solid black; text-align: center;">m</td> <td style="border: 1px solid black; text-align: center;">o</td> <td style="border: 1px solid black; text-align: center;">a</td> </tr> </table>	e	l	i	h	d	m	o	a	<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="border: 1px solid black; width: 25%; text-align: center;">g</td> <td style="border: 1px solid black; width: 25%; text-align: center;">j</td> <td style="border: 1px solid black; width: 25%; text-align: center;">k</td> <td style="border: 1px solid black; width: 25%; text-align: center;">f</td> </tr> <tr> <td style="border: 1px solid black; text-align: center;">b</td> <td style="border: 1px solid black; text-align: center;">ñ</td> <td style="border: 1px solid black; text-align: center;">n</td> <td style="border: 1px solid black; text-align: center;">c</td> </tr> </table>	g	j	k	f	b	ñ	n	c
e	l	i	h														
d	m	o	a														
g	j	k	f														
b	ñ	n	c														

En la siguiente tabla puedes ver la disposición de los pliegos de nuestro objeto de estudio y su repercusión en la

164. La alineación en este modelo obedece al interés por señalar si estamos ante páginas de numeración impar (derecha) o par (izquierda).

configuración, tanto en el haz como en el envés, de los folios y, en consecuencia, de las páginas, si se hubieran numerado en las caras de cada hoja. Otros aspectos que conviene tener en cuenta para interpretar correctamente el cuadro:

1. Los veintisiete números de la primera columna corresponden a los pliegos de la novela.
2. Cada letra mayúscula del alfabeto sobre fondo negro equivale a una página.
3. El número de folio se indica en negrita. Los corchetes significan que no es visible porque no está impreso.
4. Debajo del folio aparece, en tipografía sin destacar, el número que le correspondería a cada cara de la hoja si se hubiese paginado la novela.

#### ANVERSO

	E	L	I	H	D	M	O	A
1	<b>A<sub>3</sub></b> 5	[6v] 12	<b>A<sub>5</sub></b> 9	[A <sub>4v</sub> ] 8	[A <sub>2v</sub> ] 4	7 13	[8v] 16	[A <sub>1</sub> ] 1
2	<b>11</b> 21	[14v] 28	<b>13</b> 25	[12v] 24	[10v] 20	<b>15</b> 29	[16v] 32	<b>9</b> 17
3	<b>19</b> 37	[22v] 44	<b>21</b> 41	[20v] 40	[18v] 36	<b>23</b> 45	[24v] 48	<b>17</b> 33
4	<b>27</b> 53	[30v] 60	<b>29</b> 57	[28v] 56	[26v] 52	<b>31</b> 61	[32v] 64	<b>25</b> 49
5	<b>35</b> 69	[38v] 76	<b>37</b> 73	[36v] 72	[34v] 68	<b>39</b> 77	[40v] 80	<b>33</b> 65
6	<b>43</b> 85	[46v] 92	<b>45</b> 89	[44v] 88	[42v] 84	<b>47</b> 93	[48v] 96	<b>41</b> 81
7	<b>51</b> 101	[54v] 108	<b>53</b> 105	[52v] 104	[50v] 100	<b>55</b> 109	[56v] 112	<b>49</b> 97
8	<b>59</b> 117	[62v] 124	<b>61</b> 121	[60v] 120	[58v] 116	<b>63</b> 125	[64v] 128	<b>57</b> 113
9	<b>67</b> 133	[70v] 140	<b>69</b> 137	[68v] 136	[66v] 132	<b>71</b> 141	[72v] 144	<b>65</b> 129

10	75	[78v]	77	[76v]	[74v]	79	[80v]	73
	149	156	153	152	148	157	160	145
11	83	[86v]	85	[84v]	[82v]	87	[88v]	81
	165	172	169	168	164	173	176	161
12	91	[94v]	93	[92v]	[90v]	95	[96v]	89
	181	188	185	184	180	189	192	177
13	99	[102v]	101	[100v]	[98v]	103	[204v]	97
	197	204	201	200	196	205	208	193
14	107	[110v]	109	[108v]	[106v]	111	[112v]	105
	213	220	217	216	212	221	224	209
15	115	[118v]	117	[116v]	[114v]	119	[120v]	113
	229	236	233	232	228	237	240	225
16	123	[126v]	125	[124v]	[122v]	127	[128v]	121
	245	252	249	248	244	253	256	241
17	131	[134v]	133	[132v]	[130v]	135	[136v]	129
	261	268	265	264	260	269	272	257
18	139	[142v]	141	[140v]	[138v]	143	[144v]	137
	277	284	281	280	276	285	288	273
19	147	[150v]	149	[148v]	[146v]	151	[152v]	145
	293	300	297	296	292	301	304	289
20	155	[158v]	157	[156v]	[154v]	159	[160v]	153
	309	316	313	312	308	317	320	305
21	163	[166v]	165	[164v]	[162v]	167	[168v]	161
	325	332	329	328	324	333	336	321
22	171	[174v]	173	[172v]	[170v]	175	[176v]	169
	341	348	345	344	340	349	352	337
23	179	[182v]	181	[180v]	[178v]	183	[184v]	177
	357	364	361	360	356	365	368	353
24	187	[190v]	189	[188v]	[186v]	191	[192v]	185
	373	380	377	376	372	381	384	369
25	195	[198v]	197	[196v]	[194v]	199	[200v]	193
	389	396	393	392	388	397	400	385
26	203	[206v]	205	[204v]	[202v]	207	[208v]	201
	405	412	409	408	404	413	416	401
27	211	[214v]	213	[212v]	[210v]	215	[216v]	209
	421	428	425	424	420	429	432	417

## REVERSO

	G	J	K	F	B	Ñ	N	C
1	A <sub>4</sub>	[A <sub>5v</sub> ]	6	[A <sub>3v</sub> ]	[A <sub>1v</sub> ]	8	[7v]	A <sub>2</sub>
	7	10	11	6	2	15	14	3
2	12	[13v]	14	[11v]	[9v]	16	[15v]	10
	23	26	27	22	18	31	30	19
3	20	[21v]	22	[19v]	[17v]	24	[23v]	18
	39	42	43	38	34	47	46	35
4	28	[29v]	30	[27v]	[25v]	32	[31v]	26
	55	58	59	54	50	63	62	51
5	36	[37v]	38	[35v]	[33v]	40	[39v]	34
	71	74	75	70	66	79	78	67
6	44	[45v]	46	[45v]	[41v]	48	[47v]	42
	87	90	91	86	82	95	94	83
7	52	[53v]	54	[51v]	[49v]	56	[55v]	50
	103	106	107	102	98	111	110	99
8	60	[61v]	62	[59v]	[57v]	64	[63v]	58
	119	122	123	118	114	127	126	115
9	68	[69v]	70	[67v]	[65v]	73	[71v]	66
	135	138	139	134	130	143	142	131
10	76	[77v]	78	[75v]	[73v]	80	[79v]	74
	151	154	155	150	146	159	158	147
11	84	[85v]	86	[83v]	[81v]	88	[87v]	82
	167	170	171	166	162	175	174	163
12	92	[93v]	94	[91v]	[89v]	96	[95v]	90
	183	186	187	182	178	191	190	179
13	100	[101v]	102	[99v]	[97v]	104	[103v]	98
	199	202	203	198	194	207	206	195
14	108	[109v]	110	[107v]	[105v]	112	[111v]	106
	215	218	219	214	210	223	222	211
15	116	[117v]	118	[115v]	[113v]	120	[119v]	114
	231	234	235	230	226	239	238	227
16	124	[125v]	126	[123v]	[121v]	128	[127v]	122
	247	250	251	246	242	255	254	243
17	132	[133v]	134	[131v]	[129v]	136	[135v]	130
	263	266	267	262	258	271	270	259

18	140	[141v]	142	[139v]	[137v]	144	[143v]	138
	279	282	283	278	274	287	286	275
19	148	[149v]	150	[147v]	[145v]	152	[151v]	146
	295	298	299	294	290	303	302	291
20	156	[157v]	158	[159v]	[153v]	160	[159v]	154
	311	314	315	310	306	319	318	307
21	164	[165v]	166	[163v]	[161v]	168	[167v]	162
	327	330	331	326	322	335	334	323
22	172	[173v]	174	[171v]	[169v]	176	[175v]	170
	343	346	347	342	338	351	350	339
23	180	[181v]	182	[179v]	[177v]	184	[183v]	178
	359	362	363	358	354	367	366	355
24	188	[189v]	190	[187v]	[185v]	192	[191v]	186
	375	378	379	374	370	383	382	371
25	196	[197v]	198	[195v]	[193v]	200	[199v]	194
	391	394	395	390	386	399	398	387
26	204	[205v]	206	[203v]	[201v]	208	[207v]	202
	407	410	411	406	402	415	414	403
27	212	[213v]	214	[211v]	[209v]	[216]	[215v]	210
	423	426	427	422	418	431	430	419

Detecté veinte casos:

—[“honrra”], doce: 165<sup>26<sup>4R</sup></sup>, 44<sup>6A</sup>, 69<sup>9R</sup>, 78<sup>10R</sup>, 105<sup>14R</sup>, 128<sup>16A</sup>, 129v (dos veces)<sup>17R</sup>, 182<sup>23R</sup>, 185<sup>24A</sup>, 189<sup>24A</sup> y 206<sup>26A</sup>;

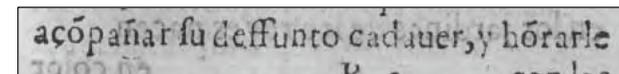
—[“honra”], ocho: 101v<sup>13R</sup>, 130<sup>17R</sup>, 134v<sup>17A</sup>, 185<sup>24A</sup>, 193<sup>25A</sup>, 199<sup>25A</sup>, 204<sup>26R</sup> y 212<sup>27R</sup>.

Salvo las reproducciones del 17R y 24A, casi todas corresponden a pliegos diferentes. Esta circunstancia no justifica que hubiera otros cajistas llevando a cabo el proceso, pues uno solo, en distintos momentos, podía haberlos compuesto. El porqué de las variaciones habría que verlo, por una parte, en lo que señala Blecua como razones para que un copista cometa una errata [1983, 17-20]; y, por la otra, en cierta

165. El número indica la página; el superíndice, por una parte, el pliego y, por la otra, si corresponde al anverso (A) o el reverso (R).

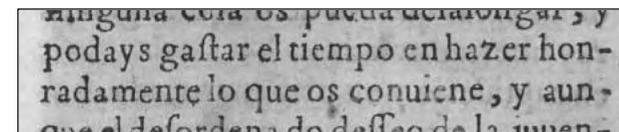
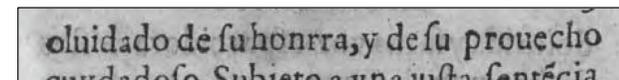
laxitud —sin llegar a la dejadez— en el rigor ortográfico de la imprenta con respecto a esta voz.

¿Por qué en los pliegos 17R (folio 130) y 24A (folio 185) se leen las dos formas? Veamos: en el folio 130 anverso aparece “hōrarle”, con la simplificación de la “n” implosiva de la primera sílaba porque el cajista debe finalizar el renglón del texto según la señalada cuenta le indicaba.



En esa misma línea, como podemos observar, también hay otra reducción: “açõpañar”; y se ve obligado a dejar con la efe doble en “deffunto” porque en ese lado del pliego, en la parte correspondiente al folio 129 vuelto, ya había escrito así el vocablo y no sería razonable hacer el cambio a pesar de las evidentes dificultades que parece tener para completarla. Los folios 129v y 130 pertenecen al reverso del pliego 17 de *Ninfas*; ambas planas, pues, se debieron preparar a la vez y, quizás, fueron hechas por el mismo componedor.

Fíjate en las siguientes muestras del anverso del folio 185:



¿Por qué aparecen las dos formas en el pliego 24A? Yo creo que quiso evitar en la segunda que la división entre líneas del término quedase así: “hon / rradamente”.

Estos son los casos de convivencia de ambas variaciones en un mismo pliego. Por lo que he podido ver, es posible que la imprenta tuviera algún criterio más o menos estable sobre la presencia de “honra” en los versos y “honrra” en los párrafos. Exceptuando las ocasiones apuntadas, hasta el folio 193 de

*Ninfas y pastores de Henares* se cumple a rajatabla esta regla. A partir del pliego 25, detecto cuatro alteraciones de la pauta: tres casos de “honra” en prosa y uno en verso. La pregunta es inevitable: ¿El cajista que ha sido diligente durante cerca de 386 páginas con el principio de poner “honrra” para prosa y “honra” para verso es el mismo que ahora, en los restantes folios de la novela, realiza estos incomprensibles cambios?

Lo expuesto avala, de algún modo, el que nuestra obra, como la mayoría de sus coetáneas, 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 la tipografía que se pueda llegar a estar, existe un propósito 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].

La tendencia, que permite el establecimiento de pautas de aparición —o sea, lo que vendrían a ser unas simples normas ortográficas— no impide la existencia de arbitrariedades puntuales difíciles de explicar. En *Ninfas*, esto ocurre en un caso como “mil”, que en siete ocasiones aparece como “mill” sin que sea posible determinar por qué: cinco —«mill suspiros», «mill males», por dos veces «mill quexas», «mill muertes»— pueden leerse en versos situados en los folios 37v, 38, 56, 150, 161, respectivamente; dos —«mill maneras» y «mill prudentes»—, en los folios 66v y 146v.

Con la extensa tabla de la disposición de pliegos podemos comprobar, siguiendo el orden de mis apuntes, que los casos de los folios 37v y 38 se han dado en el pliego 5 reverso; el del 56, en el 7 reverso; el del 150, en el 19 reverso; el del 161, en el 21 anverso; el del folio 66v, en prosa, en el pliego 9 anverso; y, por último, el del 146v, en el pliego 19 anverso. Con estos resultados, ¿es posible determinar cuántos cajistas intervinieron? ¿Es factible fijar alguna explicación de por qué

se duplica la *ele* de la voz en cuestión? Respuesta a las dos preguntas: no.

Sea como fuere, vistos los datos que los ejemplos de “honra” y “mil” han deparado, a nadie debe escapar el interés que poseen los que pudieran obtenerse del estudio morfológico de los términos fijados en 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 rápida, pero que supone, al mismo tiempo, una cuenta precisa de la copia» [Chatier, 249].

Las variaciones de vocablos similares implican, cuando son intencionadas y se realizan conscientemente, una pretensión de normalización<sup>166</sup> que conviene valorar de cara al resultado final del producto —que, no debemos olvidar, es de naturaleza lingüística—. 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 intervención muy concreta del componedor: por ejemplo, cuando falta espacio para concluir una línea y el cajista decide contraer todas las palabras que considera susceptibles de ser reducidas; o cuando su interpretación sobre un vocablo le induce a actuar por sí mismo sin atender a lo que aparece en la copia del original que, a su entender, está equivocado.

166. Por ejemplo, decidir que en el verso se utilizará una forma determinada y otra en prosa, como se ha podido ver en *Ninfas* sobre el uso de las voces “honra” y “honrra”.

Si estas modificaciones no vienen como consecuencia de una decisión del cajista, sino de un sinfín de circunstancias imprevistas, entonces entramos de lleno en el abigarrado, extenso y complejo mundo de las erratas. *Ninfas*, como 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 aborda la responsabilidad directa que al respecto tienen los correctores de los talleres:

«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 que se realizaba en los talleres era, en última instancia, el responsable del cúmulo de erratas que solían contener 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 tirados de una composición, que iban a manos de los oficiales. Se constata, por la cita de Paredes, que había fricciones y querellas entre los compañeros de la tipografía cuando un texto salía mal y con errores notables. ¿Por qué? Pues porque el responsable era quien debía

asumir los gastos. El orden de entrega de los tres apuntados pliegos era el siguiente:

«El primero del Corrector, porque si después se halla algún yerro, o yerros en lo impreso, le justifique, o culpe con él, enseñando su pliego. El segundo del Componedor, para que en viendo el yerro que pasó enseñe su prueba, y pliego, y se averigüe si se le corrigieron, o no. El tercero para el de la prensa, para que también vea, si por desgracia le ocasionó alguna letra que se salió de las balas, y después se puso fuera de su lugar; o poner el papel al revés: y con estos tres pliegos (a que llaman Capillas) se averigua quien tuvo la culpa, para que lo enmiende, o lo vuelva a imprimir por su cuenta» [Dadson, 123].

Las erratas eran —son, serán— inevitables. El problema no es tanto que existan como que den a entender, por su cantidad y naturaleza, un preocupante desinterés, o una inesperada impericia, o una desconcertante precipitación, o..., por parte del autor y/o del impresor (responsable de todos los operarios de su taller) por el producto que tienen entre manos y que —atento a lo que es— está destinado a ser manejado, conocido y juzgado por terceras personas.

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 indicaciones 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 cuarto» —folio 159—, debe decir «libro quinto»); etc.

A estas cabe sumarle otras, no pocas, que provienen de una deficiente composición del texto por parte de los cajistas. Hay una que, a pesar de ser muy llamativa, pasa inadvertida: el comienzo del primer libro de la novela en página par (fol. 11v) y no en impar, como ocurre con el resto de las secciones de la obra; y en la mayoría de títulos anteriores y posteriores al que nos ocupa; y, de algún modo, como suele ser habitual cuando se hacen ediciones de publicaciones hechas en

idiomas que se escriben y leen de izquierda a derecha. Los comienzos (capítulos, apartados, etc.) siempre se realizan en página impar, con independencia de que el guarismo que aparezca en el folio sea o no par. Si la numeración es por hoja, la distinción se hace con la cifra y la indicación “anverso” o “haz” y “reverso” o “envés”. ¿Ante qué estamos? Yo creo que frente a un fallo de cálculo. *Ninfas* concluye sus veintisiete pliegos con un folio y medio en blanco, sin impresión: el reverso del folio 215 y todo el 216. ¿Se hizo mal la cuenta del original? Al parecer, sí.

El poema “Bernardo a su libro”, que antecede al Libro primero, también comienza en una página par: el folio 10 reverso. Por analogía, debería considerarse igualmente un fallo del componedor, aunque en este caso yo no lo percibo como tal, pues detecto en la pieza lírica una función muy clara: ser el epílogo de las once páginas del prólogo que le precede (folios 5-10). En el proemio, el escritor se dirige a los lectores; en el poema, a su novela. Las intenciones son las mismas: que cada uno asuma, frente al producto intelectual y poético creado, el lugar que le corresponde.

«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 Iannumque, 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 Lérída. 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].

¿Cómo se podían llegar a producir fallos como los expuestos en estas páginas de manera tan sucinta? ¿Acaso no se supervisaban las pruebas? ¿No había correctores? ¿Nadie se percataba de esto? ¿Alguien le daba importancia a estos errores? ¿Estos defectos tenían consecuencias internas, contractuales, mercantiles...? La contemplación de yerros como los apuntados movió a Kayser —creo que con bastante acierto— a cuestionarse el valor de las ediciones prínceps:

«¿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]— facilita la posibilidad de cometer cualquiera de los cuatro fallos inherentes a toda copia, a saber: error 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 transcriptor —pues vienen a ser lo mismo— incurran en fallos 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 de los cajistas, los escritores no se libraban de su parte de responsabilidad, pues se despreocupaban de revisar las galeradas:

«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, desentiéndose 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 entre las razones de esta actitud de desinhibición de muchos autores hacia las pruebas de imprenta estén las relativas a 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 *Ninfas*. Lo razonable es que sí, pues se supone que esperaba alcanzar algo de provecho con su obra, dedicada —conviene no olvidarlo— al Licenciado Guardiola, un miembro del Consejo Real. 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 el ofrecimiento de un producto lo más perfecto 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 que tiene *Ninfas* inducen a pensar que, con toda probabilidad, Bernardo vendió el privilegio y la licencia de impresión y que se desentendió de la obra o, a lo mejor, no le prestó mayor atención hasta verla publicada

—si es que la llegó a contemplar alguna vez—. A esta supuesta no supervisión de *Ninfas y pastores de Henares* cabe añadir la inexistencia de fe de erratas que testimonie, no ya la labor del corrector que suministraba la tipografía, sino la revisión que debía haber realizado el encargado del Consejo de Castilla que, según la *Pragmática* de 1558, tenía la función de verificar que el contenido del libro se ajustaba al de la copia que se entregó cuando se formalizó la solicitud del privilegio y la licencia de impresión. Su intervención falta.

«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 elaboración de una 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 sea porque el operario de la imprenta las tiene muy asumidas y le resulta difícil no reproducirlas; o, por qué no, que haya respetado con sumo escrúpulo las incorrecciones del manuscrito del autor que maneja durante su trabajo, etc.

Entre los tipos de erratas más frecuentes que ofrece nuestra obra conviene resaltar los que provienen de la presencia de letras maltrechas o vueltas («quede» en vez de «puede»); el empleo de unos caracteres por otros, por accidente o por escasez de los mismos («an» por «en»); la supresión de algunos grafemas por descuido en la lectura del original («antojos» por «anteojos»); la repetición de palabras («vergüenza de de veros» por «vergüenza de veros» [fol.181]) o desarreglos con la posición de los signos de puntuación («desastres. Truxo»

por «desastres trajo»); por no hacer mención a los conciernes a la paginación, encabezados o errores censurables en la época como la descoordinación de género y número gramaticales en muchos sintagmas, las incoherencias, etc.

Cierro este apunte sobre el objeto libro que nos ha ocupado, hecho con papel y cola, y que recoge un extenso escrito literario del siglo XVI identificado como novela, compuesto por un autor desconocido y elaborado en una imprenta manual. Las observaciones, procedimientos y situaciones que he planteado pueden extrapolarse a otros títulos del periodo que posean las mismas características que *Ninfas y pastores de Henares*.

“La mamma morta” de Giordano (1896)

RANCAJO 5. EL GÉNERO PASTORIL A TRAVÉS DE *NYPH*<sup>167</sup>

#### APROXIMACIÓN A LOS FUNDAMENTOS DEL GÉNERO PASTORIL

Con la publicación en el siglo XVI de una novela pastoril, su autor no hacía otra cosa que contribuir con una fecunda tradición literaria, cuyos primeros testimonios se remontan, como mínimo, al III. a.C. y que, con mayor o menor fortuna, había sobrevivido, por su condición heterogénea, a generaciones de lectores, ideologías y formas de ver y concebir la poesía.

Al amparo de la señalada tradición, cabe preguntarse qué se supone que hizo Bernardo González de Bobadilla cuando asumió el reto de componer *Ninfas y pastores de Henares*: ¿un libro de pastores o una obra bucólica? ¿Hablamos de lo mismo cuando hacemos uso de las voces “bucolismo” y “pastorilidad”? Doris R. Schnagel pone de relieve la confusión

167. Como ocurre con el resto de astillas que recoge esta *Pastorilia*, la primera versión de este extenso monográfico apareció en mi tesis doctoral; la segunda, en mi *El género pastoril a través de 'Ninfas y pastores de Henares' de Bernardo González de Bobadilla*, publicada en Anroart Ediciones en octubre de 2011.

Conviene complementar esta esquirola, sobre todo el apartado dedicado al esbozo histórico de los libros de pastores, con lo que se expone en el segundo rancajo: “Lecturas de Bernardo González de Bobadilla”.

genérica y tipológica que existe en torno al término ‘pastoril’, lo que ha motivado que los acercamientos de la crítica a una definición concreta hayan sido imprecisos porque, como apunta esta autora, se ha realizado

«una lectura iconográfica de la pastoril como un género dentro del cual cabe todo tipo de texto que incluya un pastor reclinado (o su equivalente), un árbol que ofrezca sombra y un espacio idílico que supuestamente exprese una respuesta evasiva contra el fenómeno social urbano/cortesano» [2].

López Estrada también advierte esta falta de unanimidad de criterios:

«Conviene limpiar el claroscuro del conjunto para que reaparezcan las siluetas poéticas de estas obras que constituyen una manifestación literaria cuya condición artística es necesaria tratar con sumo cuidado» [1974, 485-486].

Señala el catalán que la única solución es el estudio minucioso de los libros de pastores,

«uno tras de otro, buscando los fundamentos creativos de cada libro, la teoría que contienen (implícita o manifiesta) y el orden de la manifestación lingüística que suponen» [1974, 485-486].

De la misma opinión es Ricciardelli, para quien es desconcertante y perjudicial la crítica negativa de autores como Cervantes y Lope de Vega, cultivadores del género:

«De hecho el género pastoral en España representa un importante aspecto del Siglo de Oro y no un fenómeno aislado. Debe ser considerado como un conjunto importante, con su continua evolución natural, con las contribuciones estilísticas características y las notables innovaciones temáticas aportadas por cada autor» [2].

David H. Darst, en su estudio del platonismo renacentista en la novela pastoril española, también destaca la individualidad de los escritores a la hora de manifestar a los lectores su cosmovisión; lo que motiva, a mi juicio, una confluencia de particularidades que impide el establecimiento de reglas más o menos estables comunes a todas las obras:

«It can be stated that in the Spanish pastoral novel the *ambiance*, the character development, and the treatment of love and the proper end of love are presented in a distinctly Platonic manner. In addition, it is evident that the individual creativity of each author lies in the definite mode by which he presented this humanistic vision of the world to his reader, and, above all, the general purpose to which each novelist directed his utilization of the Renaissance Platonic system» [392].

Nöel Salomon, al analizar las condiciones de la creación o producción literaria, afirma, tomando como ejemplo al toledano Garcilaso de la Vega, que:

«Obvio es que las églogas de Garcilaso constituyen una ordenación de signos lingüísticos (por decirlo al estilo de P. Macherey: la ordenación de un “material para escribir”) en armonía con la ideología de un grupo bastante minoritario (un círculo de “cortezanos” impregnados de la “sociabilidad” al itálico modo) y una tradición cultural (el neoplatonismo petrarquizante). En este sentido podremos decir, aunque parezca violento, que la “producción” de las églogas de Garcilaso empezó siendo un “trabajo colectivo”. Lo cual no significa que no acabaron siendo expresión de la toma de posición personal e individual de un poeta en el inmenso debate de las obras realizadas en el siglo XVI. Desde luego, por lo que hace a la “visión del mundo” en la que se alimenta un texto, dos situaciones deben considerarse, teóricamente, desde un punto de vista sociológico: ora el autor (el “escriptor”) trabaja de acuerdo con la ideología dominante de su época, ora, al contrario, dicha ideología le estorba y le inhibe» [19-20].

Llegados a este punto, entiendo que es el momento de dar un paso más en la exposición afirmando mi convencimiento de que los términos “bucólico” y “pastoril”, usados en ocasiones de manera indistinta, mantienen ciertos matices diferenciadores que conviene destacar porque en ellos se encuentran las singularidades de un buen número de obras frente a otras. Veamos: lo bucólico, como tal, surge del concepto neoplatónico del *locus amoenus*, o sea, de la recreación del mundo animal, vegetal e inanimado como elementos indispensables del contexto que envuelve al hombre universal y lo integra bajo la consigna del *unus inter pares*.

Lo pastoril participa de las mismas circunstancias, pero contiene el término un matiz importante que, en ocasiones, suele ser difícil de apreciar: la figura del pastor, que tan pronto se erige en símbolo metafórico de la existencia como en mundano representante de una actividad laboral. El mito ideológico y el hombre de campo confluyen en una misma personalidad y sobre un ambiente determinado por los parámetros trazados por Virgilio cuando traspuso en Arcadia el sueño eterno de la Edad Dorada y de los amenos lugares donde todo es placer a los sentidos físicos y síquicos. El *bucólico* no es necesariamente pastor; el *pastor* sí es, por definición literaria, bucólico.

Acepto, tras lo expuesto, que el célebre poema horaciano “Beatus ille” sea bucólico, pero me cuesta imaginar que sea pastoril; *Ninfas y pastores de Henares*, en cambio, a pesar de toda su adscripción a los elementos bucólicos de la tradición, no deja de ser una obra pastoril en la que el pastor, en términos generales, se erige como verdadero eje vertebrador de la trama narrativa: la naturaleza, el amor, las penas y las esperanzas se articulan en torno a su figura, que tan pronto es trascendente y sublime, como irrelevante por cotidiana.

•

El título que nos convoca, pues, forma parte de un grupo de novelas con las características propias de la pastorilidad descrita; un conjunto que gozó de mucho éxito en la segunda mitad del siglo XVI, como lo demuestra el que, desde 1560 a 1585, más o menos, desbancara a las de caballerías, cuya supremacía era incuestionable unas décadas antes de que se publicase el paradigma del grupo: *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor (1559).

¿Por qué triunfó la novela pastoril —de marcada pauta contemplativa— en un lugar donde poco antes lo había hecho el pragmatismo de la cabaleresca?

«Lo lícito es preguntarse por qué el hombre del siglo XVI gustó de disfrazarse de pastor en sus ratos de esparcimiento, así como nuestros contemporáneos prefieren hacer de marcianos, espías

totalitarios o contraespías democráticos, y otras identificaciones difíciles de explicar dentro de un marco ajeno al de nuestro momento histórico» [Avalle, 1996, IX].

Hugo Rennert y Mia I. Gerhardt hablan de paradoja. El estadounidense señala que

«the appearance of the pastoral romance in Spain in the middle of the sixteenth century, and the extreme favor with which it was received, may, in view of the social condition of the country, seem at first sight paradoxical» [8];

y aduciendo para justificar su opinión que

«at the time of the accession of Philip the second, Spain was at the zenith of her military greatness...» [Rennert, 8].

Gerhardt, por su parte, también se cuestiona acerca del éxito de la pastoril preguntándose por qué un conjunto de concepciones tan ajeno al temperamento español se impuso en la novela, tan evolucionada ya y que contaba con una tradición autóctona tan fuerte [1980, 296]. En suma, ¿cómo un país tan beligerante, con numerosos frentes militares dispersos a lo largo de todo el planeta, era capaz de poner en la cima de los gustos literarios un género tan pasivo, tan estático y contemplativo como el pastoril?

Chevalier va más allá y modifica el condicionante *platónico* asignado de manera habitual a estas obras para reafirmar el predominio de la novelística de caballerías dentro del marco de lectores que representaba la corte, el público al que se le atribuye el éxito de los libros de pastores:

«Muy lejos de pensar con Menéndez y Pelayo que en el siglo XVI “estos libros italianos<sup>168</sup> difundían hasta en el vulgo y entre las mujeres los principios de la filosofía del amor”, sospecho que dichos libros ni siquiera llegaron a apasionar a muchos de los cortesanos que, según testimonio de Fray Bartolomé Ponce, hacían tan grata acogida a *La Diana* en 1559» [1974, 42].

168. Se refiere a *Diálogos* de León Hebreo, *El cortesano* de Castiglione, etc.

Según el francés, los títulos de caballerías eran las lecturas predilectas de los caballeros; de esos que, como declaran los inventarios de bibliotecas particulares de nuestro período, compraban y leían obras de entretenimiento:

«Lo que me interesa por ahora es hacer constar que las novelas caballerescas propalan un concepto del amor refinado, eso sí, pero muy alejado del amor exaltado por Platón y sus secuaces. Por su carácter marcadamente sensual, brutal a veces: el hecho es obvio. Pero también, y sobre todo, por su aspecto hazañoso y heroico. El amor según *Amadís* no es pasión, es acción. [...] El amor según *La Diana* es pasión mórbida y llorosa, totalmente opuesta a la acción: ganar el amor de la dama es un absurdo dentro del pensamiento platónico, según el cual procede el amor de una armonía preestablecida. ¿Podía esta representación del amor despertar puro entusiasmo en las mentes de caballeros nutridos de los *Amadises*? [...] De lo expuesto hasta aquí no se ha de inferir que el platonismo de Montemayor no fue componente del éxito del libro. Este aspecto gustó indudablemente a cierta categoría de lectores, los más refinados e “intelectuales”. A esta categoría pertenecen nutrida serie de escritores, y también acaso unos caballeros: Garcilaso, sin duda, hubiera gustado de *La Diana*. Pero no todos los caballeros españoles eran tan cultos y refinados como Garcilaso» [1974, 42-43].

Lo curioso del caso —si se me permite la expresión— es que es justo en España donde el género pastoril adquiere un peso singular dentro del contexto europeo: Italia solo deja un testimonio destacado, la *Arcadia* de Sannazaro; y Francia, otro, la *Astrée* de Honoré d'Urfé:

«En las demás literaturas, inglesa, alemana, holandesa, se saluda con entusiasmo la aparición de la *Diana* de Montemayor, pero sin insertarla en las tradiciones literarias de aquellas naciones» [Krauss, 363].

Un primer atisbo para dar algo de luz a esta particularidad lo ofrece el propio López Estrada cuando, refiriéndose a la difusión del género, indica la importancia de la connotación que términos como “rebaño”, “mayoral”, “hato”, “manada”,

“pastoría”, “zagales”, “rabadanes”, etc., debía tener en la población porque mantenía con estas voces una estrecha vinculación a través del orden económico y social de su tiempo [1974, 282].

«En España, la profesión pastoril en aquellos siglos gozaba del favor especial de los gobiernos, en oposición a la agricultura, completamente abandonada. La penuria de metálico incitó a los gobernantes a concentrar la economía nacional en la producción de lana, que tenía una salida inmediata en el extranjero» [Krauss, 364].

López Estrada indica, además, que lo de menos para los lectores del momento era que la obra se fundase sobre las fuentes librescas de la Antigüedad; lo importante de verdad era que el léxico, los personajes, la ubicación de las acciones en las riberas de los principales ríos nacionales, etc., favorecieran la difusión entre un público al que las cuestiones de la ganadería les resultaban familiares [1974, 293]. Benítez Claros también defiende esta explicación:

«La *Arcadia* debe representar, para nosotros, la tradición bucólica literaria, tanto en su fase clásica, como renacentista, con cuantos atributos idealizantes queramos imaginar su condición. Teócrito, Virgilio, Horacio, Boccaccio y Sannazaro serán los autores de más fecundo rastro en tal sector. Pero esta *Arcadia* literaria viene a confluír con otra tradición pastoril, esta peninsular y bravía, la del pastoreo real y los pastores-pastores de pellico y zamarra, con ovejas y cabras ibéricas, rudos y montaraces ellos, pero que llevaban años ya trajinando por la literatura hispánica. Esa otra tradición tiene un nombre propio, rico y expresivo, y de pura patronimia latina. Es la *Mesta*, la “mixta”, la organización perfecta de la ganadería medieval, el primer sindicato de pastores de la vieja Europa, cuyos rastros y caminos han durado hasta hoy» [102].

Krauss, a propósito de la Mesta y al hilo de su importancia de cara al arraigo de un género como el que nos ocupa dentro del panorama literario del momento, señala que

«los asociados de la Mesta juraban eterna amistad. Su posición privilegiada les procuraba la estimación pública, mientras se desdénaba a los agricultores. Los pastores estaban exentos de servicios militares. El pacifismo, tema profundamente renacentista y erasmista, podía cifrarse en la vida de los pastores. Se debe notar que las apologías escritas a favor de la Mesta recurrían al bucolismo para sostener su tesis» [365].

•  
Un género literario triunfa porque tiene un público que lo reclama. Es una perogrullada, lo sé, que conviene no desatender. Los autores, que son los primeros lectores de los estilos en auge, participan de su engrandecimiento con la propuesta escrita de nuevas creaciones que terminarán formando parte del elenco genérico, al tiempo que aprovechan esta buena aceptación para ofrecer los propósitos que guían su actividad y que Francisco López Estrada expone en los siguientes términos cuando se refiere a las pretensiones de Gil Polo:

«Su intención es “satisfacer a los gustos delicados”, o sea, escribir una obra para quienes sepan apreciar una composición como la suya y darse cuenta del artificio con que la ha elaborado» [1987, 21].

Pero, ¿quiénes podían ser estos lectores (u oidores)? En general, burgueses e hidalgos de las ciudades; en particular, debió ser un grupo compuesto en su mayoría por mujeres y, sobre todo, personas vinculadas a la corte que, gracias al humanismo, disfrutaban de esa confluencia lingüística del latín junto con las lenguas vernáculas.

Willard F. King destaca esta condición cortesana de la pastoril y, por esta circunstancia, la proclividad de las academias literarias hacia este tipo de obras:

«Desde los comienzos del género, los bosques y arroyos de la novela pastoril habían tenido mucho de salón aristocrático, mientras que los pastores que habitaban sus florestas y praderas habían dedicado mucho más tiempo a disputas neoplatónicas y a recitar versos que a cuidar del ganado» [113].

Pudo ser este hecho el que justificase los nombres femeninos que aparecen en los títulos [López, 1990, 502] y sus reducidas dimensiones, que permitían ser guardados con comodidad y leídos en cualquier parte:

«La primera fila de lectores es el grupo de los ciudadanos ilustres y los nobles también de la ciudad, y sus mujeres, los universitarios y cuantos se están aficionando a la literatura de ficción, cuyo número es cada vez más creciente» [López, 1987, 21].

Morínigo estima fundamental para el éxito de estas obras que en la segunda mitad del siglo XVI el público culto fuese más extenso que en la primera:

«Las universidades alcanzaron en los últimos años del emperador poblaciones escolares que hoy parecen increíbles. La cultura había dejado de ser un adorno de la nobleza o de la clerecía para transformarse en instrumento y arma de la incipiente clase media y de los que querían pertenecer a ella» [46].

Para hacernos una idea de este auge de las universidades, conviene valorar lo que al respecto nos apunta María Rosa di Simone:

«En la Península Ibérica, la segunda mitad del siglo XVI fue una época de expansión, debida, entre otras cosas, a la fundación de numerosas universidades nuevas (28 entre 1474 y 1620) y al afianzamiento de las ya existentes. Como ejemplo, Alcalá tenía casi 2.000 admitidos al año y la Universidad de Coímbra, fundada en 1537, ya había alcanzado las 537 matriculaciones para 1540, cifra que ascendió hasta las 2.882 de 1578. Hacia finales de ese siglo, los admitidos anuales rozaban los 7.000 en Salamanca, los de Alcalá oscilaban entre las cifras de 3.000 y 4.000, los de Santiago eran más de 3.000 y los de Valladolid alrededor de 2.000» [Simone, 325].

Rodríguez-San Pedro indica al respecto lo siguiente:

«La evolución global de la matrícula universitaria hispana en la Edad Moderna presenta dos fases muy definidas: un alza espectacular centrada en el siglo XVI, que se acusa en sus últimas

décadas, y un declive y estancamiento que se extenderá a lo largo de los siglos siguientes, con ciertas recuperaciones tras las reformas ilustradas del XVIII. En Salamanca, la matrícula osciló entre 5.000 y casi 7.000 inscripciones durante la segunda mitad del siglo XVI» [1991, 75].

Ya sabemos qué sectores consumían novelas pastoriles y, en consecuencia, quiénes fueron decisivos para el éxito de las mismas; ahora, para establecer las causas de que unos determinados lectores y un grupo concreto de obras mantengan un grado de interrelación, daré un paso más en estos apuntes que nos reúnen señalando sus aspectos más característicos o, al menos, aquellos que, con *Ninfas y pastores de Henares* como referencia, mayor interés tienen. Para ello, hay que preguntarse por el alcance que tuvo su inmediata predecesora en cuestiones de amor: la novela sentimental, un género que trata de describir la evolución del proceso amoroso en el enamorado y la sujeción de este a unas normas de conducta inquebrantables, muy propias de la influencia caballeresca y cortesana que recibió este tipo de obras por parte de los referidos.

López Estrada, en su interés por probar la existencia de un estado previo de intención pastoril, afirma que durante el siglo XVI había novelas sentimentales, como por ejemplo *Cortes de casto amor* (1557) de Luis Hurtado de Toledo, en las que aparecen elementos que luego harán acto de presencia en los libros de pastores, sobre todo en *La Diana* de Montemayor [1974, 345].

Los paralelismos entre ambos tipos de obras se perciben en detalles como la ubicación de la acción, situada en lugares idílicos; la participación del autor en el relato, que adquiere a veces visos autobiográficos; la presencia de cuestiones que giran en torno al amor y, de paso, alrededor de temas filosóficos, morales, etc.; el uso de la epístola como un medio de comunicación acorde a un código de honor asumido por todos, etc.

Aunque existan estas similitudes, lo cierto es que el camino de la novela sentimental no es el mismo que el de la pastoril.

Una y otra trazan una ruta distinta en el tratamiento amoroso a partir de sus puntos de origen.

«La novela sentimental marca un desplazamiento del eje de atracción de la novela de caballerías: de la peripecia caballeresca al caso amoroso, de la acción al sentimiento [...] La novela pastoril, en cambio, marca un nuevo desplazamiento, pero respecto a la novela sentimental. En esta última el amor está presentado dentro de la estructura de la sociedad, si bien en conflicto con ella, mientras que en aquella lo está en estado de naturaleza, previo a la formulación social» [Avalle, 1975, 47].

Cabe añadir, además, que donde en la sentimental el mal de amores es individual; en la pastoril, por el contrario, afecta a varios personajes, generando de esta manera lo que Asunción Rallo ha identificado como «situación múltiple compartida y comunicable» [48].

•  
Casi siempre que se esboza la vida pastoril como fuente de la novela homónima, se acude —a modo de preámbulo— a la definición que de la misma hace fray Luis de León en *De los nombres de Cristo* (1583), en la sección que dedica al vocablo “pastor”:

«La vida pastoril es vida sosegada y apartada de los ruidos de las ciudades y de los vicios y deleites de ellas. Es inocente, así por esto como por parte del trato y granjería en que se emplea. Tiene sus deleites, y tanto mayores cuanto nacen de cosas más sencillas y más puras y más naturales: de la vista del cielo libre, de la pureza del aire, de la figura del campo, del verdor de las hierbas, y de la belleza de las rosas y de las flores. Las aves con su canto y las aguas con su frescura le deleitan y sirven. Y así, por esta razón es vivienda muy natural y muy antigua entre los hombres [...]. Mas el pastoril, como tienen los pastores los ánimos sencillos y no contaminados con vicios, es puro y ordenado a buen fin; y como gozan del sosiego y libertad de negocios que les ofrece la vida sola del campo, no habiendo en él cosa que los divierta, es muy vivo y agudo [...]. La vida del pastor es inocente y sosegada y deleitosa, y la condición de su estado es inclinada al amor [...]» [221-224].

Esta exposición de fray Luis encaja con la visión cristiana del hombre y su medio. La naturaleza da al pastor cuanto necesita: cuida a los animales con forraje y a él le concede cobijo, tiempo y serenidad para sus reflexiones; por eso, es el oficio ideal para adorar a Dios. El pastor es feliz en su condición humilde y ociosa: todo le viene dado y solo ha de ocuparse en recrear las horas con canciones y conversaciones con otros homólogos:

«La poesía pastoril resulta de uno de los primeros estados de la vida del hombre y, de entre los cazadores, agricultores y pastores, estos últimos tienen más ocasión y tiempo (*pastor otiosus*) para dedicarse al canto» [López, 1974, 436].

Esta inacción tiene su reflejo en las relaciones cortesanas, donde el ocio permitía a los caballeros y damas entregarse a los pasatiempos amorosos y crear, a partir de estas ocupaciones, un complejo código lúdico de vínculos sentimentales que, como dice López Estrada,

«son necesarios para llenar la vida con realizaciones en cierto modo artísticas y, si cabe, entretenidas; no son niñerías, sino lo contrario, señal de madurez y desarrollo de la personalidad del joven o doncella» [1974, 491].

En las novelas del género objeto de atención se estilizan las acciones silvestres de los pastores que, alejadas del entorno de vaqueros y cabreros, y envueltas en el marco idílico de una naturaleza animista, se transforman en arte lírico y musical, conformando así la imagen neoplatónica del amor que tiende hacia la plenitud de la belleza física y espiritual. En ese mundo ya mencionado de cobijo y serenidad, se entregan los personajes en sus horas muertas a la recreación amorosa por medio de poemas y canciones dirigidos a su amada.

Juan Ignacio Ferreras destaca, como uno de los elementos identificativos de estas obras, el que todo comience y acabe en los personajes, quienes, a juicio de este investigador,

«encuentran todas las razones de la acción en ellos mismos, y de una manera discursiva, es decir, razonando y discreteando sobre sus afectos y sentimientos» [1987, 48].

El protagonista, pues, hablará de sus amores, confiará sus penas a los otros y esperará algún consuelo de estos, el cual siempre vendrá del planteamiento que estos ofrezcan acerca de sus respectivos problemas, y así sucesivamente.

Canavaggio completa esta idea de la ociosidad pastoril:

«El pastor vive en una mediocridad dorada que basta para sus humildes deseos, goza de una felicidad simple que lo inclina a la virtud; el pastor vive, alejado del estruendo, en un perpetuo ocio: se sitúa en las antípodas del *homo oeconomicus*» [1994, 135].

Este sentido paradisíaco de la condición humana es semejante al que transmite el edén del Génesis bíblico; y los deseos adánicos de tener una compañera con la que aliviar la soledad y acceder juntos a la cúspide de una vida feliz son los del pastor que espera ver recompensados sus desvelos de amor.

Fray Luis de León, a través de lo reproducido, nos aproxima a la justificación exógena del bucolismo en las novelas pastoriles. Fernando de Herrera, por su parte, también hace lo propio con respecto a las líneas esenciales del género:

«La materia de esta poesía es las cosas y obras de los pastores, mayormente sus amores; pero simples y sin daño, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios; competencias de rivales, pero sin muerte y sangre. Los dones, que dan a sus amadas, tienen más estimación por la voluntad, que por el precio; porque envían manzanas doradas, o palomas cogidas del nido. Las costumbres representan el siglo dorado. La dicción es simple, elegante. Los sentimientos afectuosos y suaves. Las palabras saben al campo y a las rustiquezas de la aldea; pero no sin gracia, ni con profunda ignorancia y vejez; porque se tiembla su rusticidad con la pureza de las voces propias al estilo [...]» [407].

Tanto fray Luis como Herrera afrontan sus observaciones desde una perspectiva superficial, muy elemental; Cervantes, en cambio, en el prólogo de su *Galatea* (1585), da un paso más preciso en su visión del género y, partiendo de la peculiaridad de nuestra novelística pastoril, muestra lo que podemos denominar como fuente endógena de la situación novelasca.

Cuando afirma el alcaláino que «para más que para mi gusto solo le compuso mi entendimiento», el «haber mezclado razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores» y que «muchos de los disfrazados de ella lo eran solo en el hábito», lo que hace es exponer las tres características fundamentales del género en España. A saber:

«[1] El placer estético de la creación literaria, que siempre termina por tener un doble trasfondo, porque, en última instancia, son los deseos de reconocimiento general los que mueven al artista a enfrentarse a una obra con las particularidades propias del género pastoril. [2] La mezcla de cuestiones filosóficas con amorosas, con lo que se contribuye al espíritu de pluralismo ideológico fomentado desde la doctrina humanista del momento. [3] El uso del disfraz, por medio del cual encubría el autor todo un contexto de situaciones reales próximas a él que, noveladas y enmascaradas, fomentaban entre determinados colectivos de lectores un especial interés por descubrir la anécdota y, sobre todo, sus protagonistas» [Avalle, 1996, XVII].

López Estrada afirma que el ámbito de resonancia social del género es limitado:

«El caso de los libros de pastores, difundidos por la imprenta, es distinto. Este público que posee la clave de la anécdota resultaría siempre más reducido que el que fuese a comprar el número siempre crecido de los ejemplares que salen de la imprenta» [1974, 490].

Se complementa lo apuntado hasta ahora con el fin último de la mayoría de las novelas pastoriles del siglo XVI desde que Montemayor publicó su *Diana* —una finalidad que, por otro lado, tampoco se aleja mucho de la prevista para cualquier producto editorial—: el éxito literario, que lleva parejo el social y económico. En numerosas ocasiones, en un libro del que espera su autor que sea bien recibido por la corte, es más importante una anécdota interna protagonizada por una serie de personajes disfrazados de pastores, más o menos relevantes para un determinado colectivo, que el acierto con

que este mismo escritor teje los distintos elementos que componen la ficción narrada.

Chevalier minimiza la aceptación unánime que suele sostenerse cuando se habla de la equivalencia entre pastor y cortesano disfrazado, aunque no deja de admitir la posible presencia de claves o alusiones en una obra como la *Diana* de Montemayor que para nosotros serían difíciles de descifrar, pero no para los que pululaban por los palacios de Felipe II en 1559:

«Relaciona Jean Subirats los episodios centrales de la novela con las fiestas celebradas en Bins (22-31 de agosto de 1549) por orden de la regenta María de Hungría en honor del príncipe don Felipe, fiestas en las cuales participó la flor de la nobleza española y cuya magnificencia impresionó a toda Europa» [1974, 45-46].

Estas peculiaridades del género en nuestro país se mezclaron con un conjunto de convencionalismos presentes en casi todas las pastoriles europeas que cabría concretar en cinco puntos:

1. La entidad del pastor en el universo novelesco;
2. La ubicación en un paraje idílico de las historias;
3. El tratamiento, desde diversas perspectivas, del amor como fundamento de la vida y el acceso a este como un camino tortuoso lleno de penalidades;
4. El uso de un determinado estilo retórico y de fórmulas expresivas inherentes a este tipo de novelas; y
5. La combinación prosa con verso, heredada de Sannazaro y su *Arcadia*.

Entre las numerosas controversias que presentaba el género, una de las más destacadas fue, sin duda alguna, la relativa a la apuntada combinación de prosa y verso, puesto que, aun cuando gozase de la aceptación generalizada de los lectores del momento, no fue bien vista por muchos preceptistas, quienes, como Fernando de Herrera, consideraban esta unión un «monstruo que parió imperfecto el ingenio humano» y no dejaban de recurrir a la defensa que hizo Horacio

de la unidad formal del poema en el verso 23 de la *Epístola a los Pisones*: «Denique sit quod uis, simplex dumtaxat et unum». <sup>169</sup>

Este conflicto se resolvía a favor de nuestro género cuando la inserción del verso obedecía a un deseo del autor de dar testimonio sobre determinadas intervenciones de sus personajes. Extraigo de López Estrada la siguiente cita a propósito de lo que al respecto apuntaba un teórico literario italiano del periodo:

«Castelvetro<sup>170</sup> distingue tres maneras diferentes de reunir el verso y la prosa: los que emplean ambas formas indiferentemente siguiendo el desarrollo de un mismo asunto, y cita a Petronio, Apuleyo, Boecio, Martiano Capella...; la segunda especie la componen los libros que, escritos en verso, llevan al frente alguna prosa, como los de Estacio y Marcial; y la tercera especie la forman los que, habiéndose escrito en prosa, llevan intercalados algunos versos o por razón de ser testimonio de algo o porque fueron cantados por los personajes de la obra, como ocurre en las obras de Cicerón o en Boccaccio, en sus novelas. De las tres clases, Castelvetro salva la tercera. [...] Propiamente, el procedimiento usado en los libros de pastores puede considerarse como perteneciente al grupo tercero, o sea, el de condición *novelística*. Salvo raras excepciones, el uso del verso en estos libros está siempre justificado por alguno de los motivos señalados por Castelvetro: son canciones de los pastores, que entonan en una circunstancia propia del argumento» [1974, 442].

El mismo López Estrada apunta a la posibilidad de que se acudiese a la prosa para ofrecer algo de novedad en las formas líricas de orientación pastoril, compuestas por lo general en verso [Gerhardt, 1980, 298].

La impresión inicial que en los lectores de las primeras pastoriles provocaba la inclusión de poemas en una estructura

169. «En una palabra, que sea ello lo que se quiera, pero que al menos sea simple y uno» [Aristóteles/Horacio, 130 y 149].

170. En su *Poetica d'Aristotele vulgarizzata*, Basilea, 1626.

regida, en principio, por la prosa (téngase presente que en todo momento se habla de novelas) era, como ha observado López Estrada, la misma que ante los cancioneros: un conjunto de piezas insertas en el hilo de un argumento [1974, 294]:

«En cierto modo las situaciones psicológicas de los pastores en estos libros son siempre propicias para que el relato detenga su curso narrativo, y se remanse en una obra solo lírica, personal, que puede desgajarse del libro pastoril sin que pierda su entidad; y al revés, puede el poeta entremeter fácilmente, en un libro de esta clase, poesías que tenga escritas en otra ocasión con solo un leve apoyo en el argumento. De este modo, los libros de pastores pueden considerarse como colecciones de lírica, antologías o cancioneros dispuestos en un orden anecdótico» [López, 1974, 322].

Este mismo investigador, al hilo de unos comentarios que realiza acerca el carácter sentimental y pastoril de *Ausencia y soledad de amor* de Antonio de Villegas,<sup>171</sup> vuelve de nuevo a estas anotaciones sobre la combinación de prosa y verso en las obras de nuestro género a través de una extensa y, a mi juicio, muy interesante cita en la que, tras reafirmar lo que señala como «relación evidente entre las formas líricas de lo pastoril y el libro de pastores o novela pastoril», indica:

«Por una parte, está el antecedente clásico y humanístico, continuado en la Edad Media por el uso simbólico de los elementos pastoriles, las maneras consagradas que ofrecen situaciones, expresiones, una retórica adecuada; y, por otra parte, está la propia alma que pena y arde en un sentimiento vital, el amor del poeta que recoge la gran innovación medieval respecto de los tiempos antiguos: el amor cortés, renovado, a su vez, en las circunstancias del Renacimiento. De esta armonía nace el relato pastoril, en el que la circunstancia novelesca viene expresada por la prosa, y la queja suele adoptar las formas métricas. El diálogo, el ansia de dramatismo que mueve la literatura española, encuentra un dominio de desarrollo amplio en el curso de la prosa; pero, sin embargo, el relato pastoril no acaba de adoptar por entero la forma dramática, porque en España había un teatro demasiado

171. Novelita insertada en la edición de 1577 de su *Inventario*.

impregnado de las versiones rústicas de lo pastoril, y no convenía mezclarlo con esta nueva forma que llevaba consigo el prestigio de la doctrina del amor» [1949, 103-104].

Para realizar estas experiencias lingüísticas del amor, conviene que el entorno se adapte a la trascendencia del mensaje; por eso se acude al *locus amoenus*, al deseado lugar imaginario donde la misma naturaleza participa del estado de ánimo de los enamorados y donde su presencia contribuye a la sublimidad de las palabras pronunciadas. Este espacio, afirma Ferreras, se convierte en tópico desde el primer momento:

«Será así siempre un paisaje arcádico; sus variantes posibles consisten en el mejor o peor estilo empleado para describirlo, es decir, para situarlo» [47].

Consuelo Burell indica que la naturaleza soñada, la que no es observada de un modo directo, es la que atrae a los poetas [17]. Esta se sitúa, hasta la llegada de *La Diana* de Montemayor, en Arcadia,

«un lugar geográfico convencional que reaparece sucesivamente por la voluntad poética de los autores de libros pastoriles» [López, 1987, 47-48].

Las pastoriles españolas, en cambio, tienden a situar sus tramas en distintas riberas de la Península Ibérica: Tajo, Tormes, Henares...

«Todas las novelas pastoriles son perfectamente localizables en el mapa español» [Krauss, 364].

Alejarse de Arcadia para ubicarse en nuestros ríos es un paso muy importante, sobre todo por el riesgo de que la transposición del mito arcádico destruyese, a los ojos de lectores familiarizados con estos sitios de España, el aura de mágica perfección característica de los campos de Arcadia.

Gálvez de Montalvo quiso asumir esta contingencia cuando hizo de las riberas del Tajo un trasunto de la Arcadia virgiliana y dotó al paraje de sorprendentes edificaciones y, cómo no, de

su correspondiente templo dedicado a Diana [Siles Artés, 163]. Montemayor con el grandilocuente palacio de Felicia en el Libro V, López Enciso con el santuario también consagrado a Diana y González de Bobadilla con el de Apolo, en el quinto libro, rompen por su parte con el escenario realista y accesible que Cervantes compuso para su *Galatea*.

Estoy convencido de que, con independencia del sentido esteticista de nuestros autores, el marcado localismo de cercanías de las novelas españolas tiene mucho que ver con ese afán de encubrimiento al que ya me he referido cuando hablo del disfraz pastoril. Un lugar conocido por los lectores o, al menos, por un sector de estos, junto con la declaración —explícita o no— de que tras los pastores hay un artificio retórico para esconder la identidad de diferentes personalidades reconocibles en mayor o menor medida permiten la consolidación de las sospechas del que lee sobre quiénes pudieron protagonizar estas posibles simulaciones literarias de la vida real.

«Entre los árboles y flores se ocultaban intimidades de autobiografía, lamentos de pasiones humanas. Desde Montemayor a Lope —para referirnos solo a los novelistas que escriben en castellano—, se pueden rastrear perfiles reales en los rostros de las hermosas ninfas y de los pastores pálidos de amor desesperado» [Valbuena Prat, I, 715].

La textura de todo lo apuntado se formalizó en un género literario criticado por autores como Cervantes y Lope de Vega [Ricciardelli, 2] debido a su carencia de verosimilitud.

Entiendo que se parte de un principio de imitación en el que han de complementarse dos realidades: por un lado, la poética; por el otro, la histórica. Una y otra deberán trazar sus límites de actuación en la trama novelística, manteniendo en todo momento un discreto equilibrio que no obligue a los escritores a sumergirse en la emulación de los clásicos de la Antigüedad ni en la de una representación de la rudeza del campo y sus gentes:

«El estudio de los diversos libros de pastores muestra que sus autores elaboran más con la invención de una ficción creadora que con la depuración sistemática de la materia poética antigua» [López, 1974, 28].

Rafael Ferreres detecta que esa falta de matices psicológicos de los pastores —muy idealizados—, junto con la artificiosa representación de la naturaleza se debían, sobre todo, a que los autores de estas novelas

«no describían la vida que ante sus ojos se desarrollaba, sino que se valían de frases, de conceptos, de la visión literaria que los poetas clásicos habían dejado» [1951, 787].

Siles Artés, tomando como ejemplo la *Diana* de Montemayor, destaca esta carencia de personalidad poética de los protagonistas:

«Hay un pastor que gozó del favor de Diana, y a este ha elegido el autor llamarle Sireno; a otro pastor que a cambio de su amor por aquella solo ha conocido el desdén le llama Silvano. Una vez concluida la lectura de la obra, si tratamos de evocar a los personajes independientemente, veremos que lo que nos viene a la memoria son precisamente esas diferencias, no rasgos de carácter» [103].

Hay que añadir, además, como descrédito del género, el empleo indiscriminado de una serie de recursos retóricos que impedían el enriquecimiento de las expresiones literarias, sometidas a las fórmulas convencionales de esta clase de publicaciones:

«Las novelas bucólicas son en ocasiones parecidas. Cada sustantivo se repite constantemente. Las rosas van unidas a *coloradas*, el prado siempre es *ameno y deleitoso*, la hierba tiene sin fallar el epíteto de *verde*, las selvas son *espaciosas*, los riachuelos tienen aguas *corrientes y claras* y las fuentes son *crystalinas*» [Ferreres, 1973, XIX].

En un artículo de Arribas Rebollo sobre la utilización del epíteto en la novela pastoril española, se ofrece una muestra más

que sobresaliente de recursos retóricos que todos los autores utilizaban con mayor o menor frecuencia: sustantivos con dos o más adjetivos («viciosas y regaladas yerbas»...); epítetos pastoriles por excelencia («espejadas aguas», «floridos prados», «blanca frente»...); uso reiterado de adjetivos en distintas acepciones y número (hermoso, triste, verde, cruel, dulce...); etc. [185-192].<sup>172</sup>

A medida que el género decae, el universo ficcional de estas obras va inclinándose de manera paulatina hacia lo veraz, lo que no supone el establecimiento de un entorno idílico como Arcadia ni personajes envueltos en auras maravillosas que solo cantan al placer del amor y a sus aflicciones. Elias L. Rivers, a propósito de un signo de convención genérica como es la adopción, por parte del poeta culto, de una ambigua modestia, apunta este interesante comentario:

«El artificio de la sinceridad es ciertamente agudo, e inevitablemente plantea la cuestión fundamental de la relación entre el arte y la naturaleza, de mundanidad contra simplicidad; el poeta pastoril del Renacimiento sigue a sabiendas el doble juego, pues conoce de sobra que, en realidad, como Cervantes declararía más tarde, la mayor parte de los pastores son unos pícaros redomados, bestializados —no refinados— por la soledad y el contacto con la naturaleza» [292].

Este mismo investigador concluye su reflexión volviendo sobre el símbolo ideológico que encierra el bucolismo:

«Y, sin embargo, el mito pastoril tiene una validez universal, pues el hombre soñará siempre con la Edad de Oro, un mundo natural sin corrupción en que los seres humanos lo son con mayor simplicidad y autenticidad» [292].

Antonio Prieto formula, en esta extensa y clarificadora exposición, una muy interesante reflexión sobre la simbología que encierra la Arcadia y su anhelo de habitación:

172. Los ejemplos han sido extraídos del primer libro de *Ninfas y pastores de Henares*, folios 11r-12r.

«Frente a un Virgilio medieval (repetido incluso en leyendas), existe un Virgilio renacentista que da a este período un espacio ideal (Arcadia) en el que el *otium* se opone al *negotium* ciudadano, y que se siente como una aspiración (ser pastor) a la que debe tenderse en la perfección humanista que concede la meditación interior y la comunicación del diálogo. La Arcadia (sin tiempo ni espacio) es una aspiración, un ideal habitable al que se tiende sabiendo que no es real. Pero aspirar a ese espacio, habitarlo en ideal, ya es perfección contra el dramatismo e implica creación (humanismo) por parte de quien lo sueña. El árbol, el río y el valle existen como Naturaleza que nos comunica y, al mismo tiempo, son existentes porque el hombre los sabe (*existe*) en esa comunicación que es el diálogo como compañía [...] El hombre renacentista sabe que esa Arcadia no existe, pero la siente como una aspiración a la que debe tender en su camino de perfección ideal que descansa en la palabra. Es un ideal que comporta (desde la contemplación) un movimiento interior que lo lleva a ser pastor, diálogo consigo mismo y con los demás. No es solo contar, hacerse palabra, sino sentirse transformado por el amor» [155-156].

En similares términos se pronuncia Avalle-Arce:

«Siempre se ha soñado con un mundo de belleza ideal, sencillez y pureza, y en el momento del Renacimiento ese mundo se expresó en las novelas pastoriles. A finales de esta época, sin embargo, hay indicios de que ese mundo ha llegado casi al final de su vida cíclica [1996, XXIII]».

#### ESBOZO HISTÓRICO DE LOS LIBROS DE PASTORES

Perfiladas las formas del género, voy a ocuparme ahora de los productos, en los testimonios bucólico-pastoriles ubicados en la historiografía literaria desde la Antigüedad (siglo III a.C.) hasta la publicación de *Ninfas y pastores de Henares* (1587). El período es bastante amplio, por lo que se impone un ejercicio de síntesis que ha de traer consigo la necesaria exclusión de autores y obras cuya relevancia para el tema que nos vincula en este instante considero inferior. Lo que me interesa ahora es que esta revisión alcance su propósito:

ofrecer una visión general de la evolución del bucolismo europeo hasta su plasmación en los libros de pastores del siglo XVI con el fin de trazar las pautas de una tradición literaria que pudo influir de manera más o menos directa en el proceso creativo de la supuestamente ópera prima y única de un desconocido Bernardo González de Bobadilla.

El referente más lejano que se conoce de nuestro género es Teócrito, quien con sus *Idilios* logró difundir una particular visión literaria de la naturaleza en un entorno que había sido, durante siglos, motivo de cantos, ritos y veneraciones. No le compete a este autor la exclusiva del bucolismo porque muchos pueblos anteriores a él ya manifestaban sus ánimos en consonancia con el ecosistema que les acogía:

«Uno de los testimonios más antiguos de la literatura bucólica es el que nos ofrece Estesícoro, quien, hacia el año 600 a.C., narró, en un poema coral, la historia de Dafne. Desde entonces, los pastores aparecen siempre enamorados —por lo general, con un amor desgraciado—, lamentándose de su dolor, o bien, sirviendo de objeto de compasión a los otros» [Hösle, 268-269].

No obstante, a Teócrito le corresponde el mérito de haber elaborado una formulación retórica de estas relaciones entre el hombre y la naturaleza que retomaba de la tradición y que hacia el siglo III a.C. conformó bajo la denominación de *Idilios*:

«Para los presupuestos sociológicos de los *Idilios* de Teócrito resulta fundamental el hecho de que surgiesen en la metrópoli alejandrina, que ofrecía un medio ambiente singularmente propicio para la idealización de la huida a la gran urbe y del mundo ciudadano» [Hösle, 268-269].

También López Estrada destaca esta circunstancia:

«Un contraste acompaña el desarrollo de este núcleo germinal de la literatura pastoril: que tratando de gentes de campo, a las que se asigna la representación de las formas primeras de vida colectiva, aparezca, sin embargo, en una sociedad madura como la helenística, creadora de grandes ciudades, que había pasado por

un largo proceso político y, lo que es muy importante, que, cuando escribe Teócrito, está viviendo en una situación de plenitud cultural» [1974, 58].

Menéndez Pelayo afirma al respecto que

«la idea de convertir en tema principal lo que había sido hasta entonces accesorio, de hacer pequeños cuadros (*idilios*) de la vida rústica, de transformar el bucoliasmo (sic) o canto rudo de los boyeros en un poema artístico, fue invención original del poeta siracusano trasladado a Alejandría, de cuyo nombre son inseparables los de sus discípulos Mosco y Bión» [Menéndez Pelayo, 188].

Mosco de Siracusa (III-II a.C.) y Bión de Smirna (II a.C.) continuaron la obra del maestro a través de sus versos bucólicos y, sin duda, un ejemplo inspirador para el gran Virgilio, quien en el siglo I irrumpió en el panorama y dotó a la pastoral helénica de su definitiva madurez: remató la inmadura figura del pastor antiguo [Avalle, 1975, 15] y, por medio de diez églogas, lo asentó geográficamente en el lugar donde solo era posible que se cumpliera el anhelo humano de armonizar su existencia con la naturaleza. El pastor de Virgilio forma parte de ella, es un elemento más como lo son el ganado, los paisajes e, incluso, los seres sobrenaturales. El encuentro físico y espiritual con las ninfas, en el marco idealizado de Arcadia, implica la concepción de un mundo aislado, mágico, perfecto, al margen de la insipidez de lo mundanal.

«Virgilio transformó el mundo bucólico de Teócrito y su presente harto real y palpable en el escenario de una existencia superior, idea, en el paisaje ensoñado y en la patria espiritual, en medio de una realidad brutal y desalmada» [Hösle, 269].

Virgilio trazó el cauce sobre el que debía circular el género bucólico; utilizó el amor como un elemento más del orbe arcádico, pero nunca lo analizó hasta el punto que lo hizo Ovidio (43 a.C.-17 d.C.). López Estrada, recordando las dos distinciones en torno a la naturaleza del amor en el Siglo de Oro realizada por Schevill en su estudio acerca del poeta romano, señala que, por un lado, estaba el aspecto físico del amor

carnal, cuya influencia era ovidiana, y, por el otro, el deseo intelectual de belleza, de índole platónica [1974, 96].<sup>173</sup> El autor de *La Metamorfosis* analizó el comportamiento amoroso estableciendo una serie de pautas que he visto reflejadas en *Ninfas y pastores de Henares* hasta el punto de considerar a nuestro escritor más inclinado hacia la concepción del sentimiento que recogen el *Arte de amar* y los *Remedios de amor* que hacia la corriente neoplatónica del momento.

El proceso del comportamiento en el amor debe seguir, según Ovidio, estas pautas [López, 1974, 101-102]: el amante ha de ser discreto, sus actuaciones han de estar presididas por la mayor de las circunspecciones y se le ha de exigir que persevere en sus propósitos; la amada es merecedora de un respeto por parte de quienes la pretenden, los pastores se cuidan mucho de no ofenderla solicitando su amor de un modo directo y no dudan en esperar la ocasión idónea para declararlo. La comunicación inicial, pues, la ha de efectuar el enamorado a través de las cartas y la amada nunca deberá responder aceptando enseguida el ofrecimiento, sino actuar con aparente indiferencia, ya que ha de procurar que no la acusen de liviana.

En *Ninfas y pastores de Henares*, su protagonista, Florino, evita dirigirse a Roselia por pudor; no le declara su amor hasta el final del primer libro, cuando, a instancias de Melampo y Epidaurio, redacta una carta a la amada que no tendrá respuesta. Melampo, por su parte, también en el mismo libro, en el folio 26, sí recibe contestación de Palanea a su misiva; en la epístola, la emisora deja bien clara cuál es su posición:

«Melampo, ya ves que en ninguna manera me conviene abrir la puerta a la blandura tan a costa de la obligación que tengo de conservarme siempre en mi fama».

173. La obra citada por este investigador es la de Rudolph Schevill intitulada *Ovid and the Renaissance in Spain*. Berkeley, University of California, 1913.

Me llama la atención el artificio que crea González de Bobadilla para que la carta de Florino no sea respondida: el pastor escribe a su amada y entrega el mensaje a sus amigos Melampo y Epidaurio. De este modo, solo resta esperar la contestación de Roselia; pero esta no llega, y a Florino no le extraña porque es condición propia de quienes se amparan en el recato no pronunciarse de manera tan inmediata a solicitudes como la suya. Pero el lector sabe —se lo dice el narrador en el segundo libro— que nunca recibirá la respuesta que ansía: por un lado, porque él ya no está en las riberas del Henares; y, por el otro, porque Melampo y Epidaurio han perdido la carta que debían entregar a la pastora. A su manera, pues, la premisa ovidiana se ha cumplido: o no hay contesta al primer requerimiento, como este caso; o esta es austera, como ocurre con Melampo.

El enamorado, según Ovidio, presenta síntomas de deterioro físico por culpa del amor (cansancio, palidez, con ojeras...), como se puede leer en el folio 27 de *Ninfas*:

«grandes eran las congojas que esta confusa duda causaba en el corazón de Melampo, grandes las fatigas que juntamente con los ansiosos pensamientos le venías».

La profusión de lágrimas y aflicciones de los pastores son solo un grado inicial de la expresión amorosa en el que se estancan las primeras novelas españolas del género. Conforme nos adentramos en su recta final —*Ninfas y pastores de Henares* es un claro ejemplo de esto—, aumenta el contacto físico entre los enamorados hasta el extremo de llegar a las relaciones sexuales, que son, para Ovidio, la culminación esperable de un vínculo basado en la atracción de dos personas. Bernardo González de Bobadilla no acata el precepto implícito en los libros de pastores del siglo XVI de silenciar el aspecto físico en los encuentros; de ahí las numerosas referencias con un sentido de ambigüedad sexual que no merecen mayores consideraciones que las de una explícita rebeldía del —se supone— joven escritor por mostrarse novedoso.

Otras cuestiones ovidianas acerca del amor, dirigidas sobre todo hacia los hombres, son las relativas a las dificultades que ha de soportar el enamorado, la necesidad de dar celos a la amada para que se inquiete y dirima sus dudas ante el amor que le ofrecen, la importancia de no ausentarse durante mucho tiempo del ser amado, etc.

Tras Ovidio, merece Horacio que le dedique unas anotaciones por ser uno de los escritores que más se nombra en la literatura del Renacimiento a propósito de su célebre epodo "Beatus ille", un ejemplo claro del tópico conocido como "alabanza de aldea y menosprecio de corte".

«Ninguna novela o poema pastoril, y aun en muchos que no lo son, falta la imitación o glosa del celeberrimo "Beatus ille..." de Horacio. El número de trozos alabando a la aldea y menospreciando a la corte es considerable. Respondía a un auténtico sentir a la vez que a una moda» [Ferrerres, 788].

Maxime Chevalier no está de acuerdo con esta afirmación ni con las de otros autores sobre la influencia horaciana en el XVI:

«La filosofía de Horacio, el pensamiento de un hombre para quien "el amor no pasó nunca de ser breve capricho", no habrá despertado puro entusiasmo entre los poetas del siglo XVI, que suelen ser jóvenes, y jóvenes ardorosos. Una casita en el campo, una bodega bien proveída, la siesta a orillas de una fuente son ensueños respetables, pero ensueños de jubilado. La gloria de Horacio vendrá más tarde, en unos siglos que tengan de la poesía y de la vida conceptos distintos de los que tiene el siglo XVI» [1998, 497].

Amplió la perspectiva de Chevalier con la misma lectura de la composición horaciana, pues basta leerla para constatar la ironía que subyace hacia el final de la pieza, cuando, tras alabar la naturaleza, concluye, en términos generales, afirmando que todo lo dicho está bien, pero que ahora hay que dedicarse a los negocios, a las cosas de la ciudad:

«haec ubi locutus faenerator Alfius,  
iam iam futurus rusticus,  
omnem redegit idibus pecuniam,  
quaerit kalendis ponere».<sup>174</sup>

Así, pues, la influencia de Horacio solo cabe establecerla a partir de la celebridad alcanzada por su verso *beatus ille qui procul negotiis* («dichoso aquel que se aleja de los negocios»), que se erige en un concepto anti-ciudadano y anti-cortesano; o lo que es lo mismo, campestre, propio de la Edad Dorada a la que don Quijote se refiere en el undécimo capítulo de la primera parte de la célebre novela cervantina. Una etapa feliz de la humanidad en la que, en un entorno bucólico,

«a nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto. Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes aguas les ofrecían. En las quiebras de las peñas y en lo hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas, ofreciendo a cualquiera mano, sin interés alguno, la fértil cosecha de su dulcísimo trabajo. Los valientes alcornocos despedían de sí, sin otro artificio que el de su cortesía, sus anchas y livianas cortezas, con que se comenzaron a cubrir las casas, sobre rústicas estacas sustentadas, no más que para defensa de las inclemencias del cielo».

Tras Horacio, el siciliano Tito Calpurnio (50-60 d.C.) se convirtió en el primer imitador del mantuano con siete poemas pastorales latinos; y a este siguió Nemesiano de Cartago (285 d.C.), autor de cuatro églogas cortas. Estos poetas, según López Estrada,

«pertenecen al dominio de la erudición, y su influjo en Europa se limitó a las escuelas y a los humanistas de gran autoridad» [1974, 94].

174. Traducción: «Cuando dijo estas cosas el usurero Alfio, / que enseñada iba a convertirse en un campesino, / recogió todo su dinero en los Idus / e intenta volver a prestarlo en las Calendas» [Torre, 11].

En pocas palabras, su influencia fue bastante escasa. El «mosaico de frases de los bucólicos alejandrinos» que suponía para Menéndez Pelayo la pastoril de Longo [189], formalizada en su *Dafnis y Cloe* (siglo III d.C.), fue para Solé-Leris

«an important source of materials for the Spanish pastoral novelist [...] The usual pattern is that of young lovers separated time and again by suspense-creating, mostly violent adventures and happily reunited in the end» [21].

En el Bizancio surgido tras la división del Imperio Romano va adquiriendo un arraigo especial una serie de narraciones que sentarán las bases de las conocidas como novelas bizantinas. De entre todas las producciones que van saliendo, es la *Historia etiópica de Teágenes y Clariclea* de Heliodoro la que terminará por ofrecer un importante número de posibilidades narrativas (comienzo *in medias res*, la intervención de personajes perversos, los cuentos intercalados...) que no pasarán inadvertidas para los escritores del siglo XVI, incluidos los de novelas pastoriles:

«El aprovechamiento de la técnica narrativa de los libros caballescicos y de los poemas de esta clase pudo influir en la contextura de los libros de pastores, pero sobre todo recibió un gran impulso de los libros de aventuras, de entre los cuales gozó de un gran prestigio entre los retóricos la *Historia etiópica* de Heliodoro» [López, 1974, 451].

•

El bucolismo clásico evolucionó de la mano de autores en lengua latina que condujeron el género hacia el alegorismo cristiano: las Sagradas Escrituras, como afirma Solé-Leris,

«provided a ready framework of reference to pastoral life to encourage and justify the use of cognate materials from the classical tradition» [19].

*Bucolica Quirinalium* (1160) de Metellus, una composición dedicada a San Quirino, junto con otras muchas obras fechadas en el transcurso del siglo XII son el mejor testimonio de

lo indicado. En este sentido, conviene tener presente que la Arcadia virgiliana fue el modelo ideal a partir del cual los primeros cristianos construyeron el Reino de los Cielos:

«La paz idílica de los pastores de Arcadia fue invocada, una y otra vez, por los perseguidos desde su refugio subterráneo» [Hösle, 270].

Se ha considerado que la cuarta bucólica —«*Sicelides Musae paulo maiora canamus...*»— es una especie de vaticinio en el que aparece implícita la mención a la llegada del Mesías. Valórese, además, como un resultado más de esta paulatina preferencia hacia la figura del pastor, la función tan importante que desempeña en el momento del nacimiento de Jesús de Nazaret, lo que ha permitido el establecimiento de una escenografía estereotipada del portal de Belén compuesta por el recién nacido, sus padres, el pesebre y cuantos se acercan para adorarlo, sobre todo los pastores.

Juan del Encina, en la dedicatoria a su traducción de las *Bucólicas*, se hace eco de la relación que existe entre el mundo pastoril y el cristianismo:

«No tengáis por mal, magnánimos príncipes, en dedicaros obra de pastores, pues que no hay nombre más conveniente al estado real, del cual nuestro Redentor, que es el verdadero rey de los reyes, se precia mucho, según parece en muchos lugares de la Sagrada Escritura» [I, 221].

Teijeiro nos apunta que

«el pastor surge como figura indispensable en el teatro religioso medieval. Desde los tropos hasta la *Representación* de Gómez Manrique, el pastor simboliza el nacimiento de Cristo y a ellos les está reservado el privilegio de ser los primeros en adorarle» [34].

Lo señalado reforzó la imagen de Virgilio durante el medievo.

«La difusión de la obra de Virgilio a través de la Edad Media aseguró el conocimiento de las *Bucólicas*, sobre todo en los

medios clericales [...] Las *Bucólicas* virgilianas y las otras obras semejantes de la literatura latina estuvieron entre la lectura de los clérigos, en tanto que por el pueblo se extendió la fama de un Virgilio sabio, conocedor de la magia y descifrador de oscuros misterios» [López, 1974, 104 y 107-108, respectivamente].

Este simbolismo bucólico de índole religiosa se mezcló en la Baja Edad Media con la conciencia generalizada y filológica del cuidado textual que el incipiente humanismo del momento tradujo en una imitación de los modelos antiguos. Todo ello permitió la concepción de una literatura que alcanzó nuevas cotas de posibilidades líricas con la sublimidad de la relación amorosa desarrollada por Dante Alighieri en su *Vita nuova*, escrita en Florencia, en 1293, aunque publicada por primera vez en 1576. Una novedosa asunción de la entrega amorosa espiritual, al margen de la cristiana, está tomando forma y Dante, consciente de que ha de abordarla desde un nuevo lenguaje para expresar el carácter místico de los sentimientos, retoma como base de su escritura a los autores clásicos:

«Dante vio, en el poeta de Mantua, antes que nada, la voz poética más alta y fina entre los romanos, a diferencia de la opinión común medieval —que arranca de los primeros comentaristas del siglo IV, como Servio— que estudiaban al poeta *interesadamente*, por sus contenidos susceptibles de interpretación alegórica» [Bayo, 238].

La importancia de Virgilio comienza a hacerse notar cada vez más y su recreación constante entre los autores de este momento terminará por elevar de una manera definitiva sus *Bucólicas* al rango de motivo literario:

«Así como la Edad Media vio en los antiguos solamente unos contenidos, unos argumentos, unas historias, el Renacimiento, lo que llamamos el Humanismo, vio en los antiguos, y especialmente en Virgilio, una cierta manera de ver la Naturaleza, el paisaje, que no es, ni más ni menos, que el hombre en su circunstancia natural» [Bayo, 283].

*Vita nuova* ofrece, además de la peculiar sensibilidad con que su autor cuenta los distintos estados que atraviesa en su padecimiento de amor por Beatriz, una disposición formal de los contenidos (versos engarzados en el hilo de una narración en prosa), que, aun cuando no fuese por completo inédita porque ya aparece en *De consolatione philosophiae* de Boecio (480-524 d.C.), seguirá utilizándose, en mayor o menor medida, en los próximos siglos hasta su definitiva eclosión con la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro. La contribución al género de los pastores del poeta florentino se resume en las palabras de Mähl, quien —citado por Höfle— señala que:

«La decisión de Dante de responder, en tono bucólico, a un panegírico que le había dirigido el humanista boloñés Giovanni di Virgilio, constituye, en cierto modo, el punto de partida de la historia de la moderna literatura pastoril y del redescubrimiento de la Arcadia a ella vinculado» [270-271].<sup>175</sup>

Dos poetas más contribuirán a la madurez de ese nuevo lenguaje de amor propuesto por Dante Alighieri: por un lado, Boccaccio y, por el otro, Petrarca. El trío es el paradigma ante la historiografía literaria universal de lo que se conoce como *Dolce Stil Nuovo*.

A pesar de que las doce églogas insertadas en *Bucolicum carmen*<sup>176</sup> representan la alusión más evidente a Virgilio jamás realizada por Boccaccio, es con *Il Filocolo* (1336), *Ninfale d'Ameto o Comedia delle ninfe Fiorentine* (1342) y *Ninfale Fiesolano* (1344) con los que logra este autor conjuntar la tradición latina con la literatura italiana del momento haciendo evolucionar la égloga como composición poética y sustituyendo la imagen de la pastora medieval por la de una deidad entregada al

175. La obra de H.J. Mähl es *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesenbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen* (Heidelberg, 1965).

176. Obra que comenzó a componer en 1351 y que concluyó en 1366. Entre 1369 y 1370, según Blanco Jiménez, se preocupó por su publicación [124].

solaz en su *locus amoenus*. Aunque sus obras no fuesen pastorales, en sentido estricto, sino alegorías con elementos bucólicos, consiguió dotar al género de una perspectiva diferente, más ágil y dinámica en la acción contemplativa del amor y en la relación que mantienen entre sí los enamorados. No en vano, pues, recibió de Höslé el calificativo de «verdadero padre de la literatura bucólica italiana y europea» [271].

Hay que añadir a lo expuesto cómo, hasta cierto punto, es ahora cuando se empieza a notar la influencia de Heliodoro y sus *Etiópicas*:

«El idilio voluptuoso y novelesco de Boccaccio es profundamente ovidiano y no virgiliano: es lo más semejante a Ovidio que hay en toda la literatura moderna» [Menéndez Pelayo, 200].

Es importante destacar la ligazón establecida entre el pensamiento del certaldese con su predecesor, Dante Alighieri; una unión que se reforzó en la etapa florentina de Boccaccio — en la que se agrupa la producción de las obras enumeradas— y que no dejó hasta el final de sus días.

Se constata este vínculo con el autor de la *Vida nuova* no solo en el plano del contenido, inmerso en el nuevo concepto del amor elevado sobre los convencionalismos de su origen humano, sino que incluso, desde la forma, se aprecia cómo la experimental combinación de prosa y verso adquiere en el *d'Ameto* mayor consistencia, erigiéndose por ello en un modelo que terminarán adoptando las pastorales italianas de Sannazaro, Bembo, Tasso y Guarini, por citar algunas. La síntesis de los méritos literarios de Boccaccio se halla en estas palabras de Francesco Tateo:

«Si con Dante y Petrarca la bucólica salía del ejercicio escolástico afrontando los grandes temas del debate cultural, con Boccaccio proseguía su ascensión hasta una dignidad estilística garantizada por el modelo virgiliano, pero redefinía su código específico para asumir una identidad propia frente a los otros géneros literarios. Boccaccio se convertía en el iniciador del trasplante de la bucólica latina en las formas de la literatura vernácula» [12].

El otro poeta del *Dolce Stil Nuovo* que me queda por citar es Francesco Petrarca,

«uno de los máximos líricos italianos, el dictador indiscutible de la cultura literaria de su tiempo; un maestro de civilización, que influyó de modo decisivo sobre la determinación del gusto y de la vida en el Renacimiento» [Ricci, 143].

El poeta de Arezzo viene hasta esta revisión del género no solo por los méritos contraídos en su *Canzoniere* (o *Rerum vulgarium fragmenta*, su título original), la obra poética que resume una vida entera de entrega a sus sentimientos por Laura y a la creación de los fundamentos de la escritura amorosa; sino porque, además, consiguió establecer una formulación retórica de estereotipos bucólicos desde una posición alejada de cualquier compromiso con la materia manejada. *Bucolicum carmen* (1348), su obra de mayor connotación campestre, solo tiene de bucólica, como observa Menéndez Pelayo, las tonalidades eclógicas de expresión virgiliana que utiliza Petrarca cuando se disfraza de pastor para criticar la corrupción de la curia pontificia de Aviñón [198 y 238-239, respectivamente]. El bucolismo comienza a edificarse a partir de ciertos recursos literarios que nunca han de faltar en cualquier obra del género que se precie. La carga de celsitud espiritual de la manifestación artística quedará sometida a la mayor o menor asunción que el escritor haga de estos elementos retóricos:

«Petrarca logra en su obra aprovechar la tradición poética pastoril, de tal manera que en su obra se convierte en un medio flexible y matizado para expresar sus cuestiones personales más combatidas» [López, 1974, 121-122].

Con el toscano —el dialecto que terminaría por alcanzar la categoría de idioma nacional—, la aportación *stilnovisti* al lenguaje del amor será indudable; a partir de ahora, la lírica de las cuitas amorosas comienza a caminar un sendero del que nunca se desviará: ni los autores antiguos ni los medievales lograrán saciar las necesidades de expresión de los

nuevos vates adscritos a la formulación dantesca, boccacciana y petrarquista de estos sentimientos.

«Los poetas medievales no supieron hablar al amor. Tampoco lo supieron los romanos. Sí lo saben los italianos, desde que Petrarca escribió su *Canzoniere*. Tienen formado un repertorio de imágenes, figuras y formas que refleja perfectamente tanto la belleza y virtud de la amada como los sentimientos apasionados del amante» [Chevalier, 498].

Esta reelaboración del bucolismo virgiliano presente en los grupos que circundaban las áreas intelectuales y clericales del momento solo era una visión particular de un sector literario que nada tenía que ver con las manifestaciones de los trovadores provenzales, el punto de partida de lo que luego sería la lírica galaico-portuguesa y, más tarde, las serranillas del Marqués de Santillana. Estos, como señala A Valle-Arce, necesitaban plasmar algo de su vida sentimental y la obra de Virgilio era demasiado elevada para sus propósitos. Por eso, las pastorelas medievales escapan, en la mayoría de los casos, a cualquier atisbo de magnificencia propia del género bucólico y se centran, sobre todo, en satirizar la torpeza y tosquedad de los pastores, como lo demuestra el apartado del *Libro de Buen Amor* en el que se cuenta “De lo que contesçió al arçipreste con la serrana e de las figuras della”, donde el Arcipreste de Hita se burla de su condición selvática y del aspecto físico de la montañera, que nada tiene que ver con la gracilidad y esbeltez con que la tradición literaria ha descrito a sus pastoras. El modo de hablar de ella es una prueba de la existencia de una usanza precedente basada en las chanzas hacia este colectivo:

«No hay que buscar en otra parte que en Galicia el origen inmediato y el tipo estrófico de las cantigas de serrana del Arcipreste de Hita, las cuales son originalísimas, sin embargo, porque el Arcipreste más bien que imitar la poesía bucólica de los trovadores, lo que hace es parodiarla en sentido realista. Sus serranas son

invariablemente interesadas y codiciosas, a veces feas como vestiglos, y con todo eso de una acometividad erótica digna de la serrana de la Vera que anda en los romances vulgares» [Menéndez Pelayo, 194].

Al Marqués de Santillana le compete el mérito, según López Estrada, de haber realzado estas pastorelas cambiando su nombre por uno más afectivo (“serranillas”), enriqueciéndolas con una mayor variedad argumental y aproximándolas a la nueva *chanson à la mode* que comenzaba a imperar [1974, 128]:

«En el siglo XV, el marqués de Santillana ennoblecó este género con suave y aristocrática malicia, muy diversa de la brutal franqueza de su predecesor. Gracias a esta nota de blanda ironía, logra el marqués rejuvenecer un tema que había entrado en la categoría de los lugares comunes, el del encuentro del caballero y la pastora. Y obsérvese cómo, siendo el tema siempre el mismo, el marqués acierta a diversificarle en cada uno de estos cuadritos, gracias a la habilidad con que varía el paisaje y reúne aquellas circunstancias topográficas e indumentarias que dan color de realidad a lo que, sin duda, en la mayor parte de los casos es mera ficción poética» [Menéndez Pelayo, 194-195].

Téngase en cuenta, además, que fue el Marqués de Santillana el primer poeta español que escribió sonetos *al itálico modo*, lo que explica una asunción de las formas en las que se manifestaban las concepciones líricas que emanaban del humanismo italiano vigente en ese momento. Los lazos que nos unían a Italia se verificaban en los nuevos grupos estróficos importados a nuestro país desde el siglo XV y que terminaron por ser el caballo de batalla de un conflicto literario entre tradicionales e italianizados que se prolongó durante el siglo XVII.

Con Portugal, en cambio, nos vinculaba el teatro. Dentro de la interrelación que mantenían los escritores españoles con los lusitanos, aparece una figura clave en lo que se conoce como la égloga de carácter virgiliano: Juan del Encina. La naturaleza de las composiciones bucólicas, casi siempre dialogadas, el marcado sentido cristiano que encerraban y la

predisposición general que mostraba para ello la sensibilidad literaria del momento, facilitaron que los autores teatrales también se volvieran hacia los contenidos propios de pastores, como se constata en el referido Encina, discípulo de Nebrija, primer traductor de las églogas de Virgilio, en cuyo honor no duda en llamar como tales a sus piezas escénicas pastoriles [Hösle, 277].

Menéndez Pelayo afirma que de Virgilio no tomó este autor solo la denominación de la composición, sino algo más: su apreciación sobre la existencia en las églogas de Encina de cierto concepto ideal y poético de la vida rústica combinado con la imitación “arciprística” de los hábitos y el lenguaje de los villanos de su tiempo [196].

«Lo pastoril en Encina es, a pesar de su aparente y engañosa simplicidad, fruto de una madura reelaboración artística, y representa, en un comienzo, la conjunción de tres corrientes distintas. La de mayor tradición, y la menos evidente, es la del pastor virgiliano, cuyas *Bucólicas* Encina parafraseó, presencia que se delata, sin embargo, en el nombre de “égloga” dado a las piezas dramáticas. Súmese a esto la doble vertiente que asume la representación del pastor en la Edad Media. Por un lado, el *officium pastorum* de raigambre litúrgica, o paralitúrgica para ser más exacto [...] Por otra parte, la obra de Encina también acoge una de las tantas variantes de situación de la *pastourelle* medieval, si bien su tratamiento es un más que regular adelanto sobre la tradición» [Avalle, 1975, 57-58].

El portugués Gil Vicente, otro de los poetas que debo citar en esta relación pastoril, da la impresión, por su parte, de permanecer al margen de influencias externas:

«No se constata imitaciones de autores clásicos ni italianos más allá de lo que podía ser el estilo determinado por el momento artístico que vivía. Su teatro era medieval en el espíritu y la técnica, pero el gusto por la caracterización de tipos humanos bien diferenciados y por la acción interna ya mostraban ciertos retazos de renacentismo y su combinación merecía los calificativos unánimes de genio espontáneo y exuberante» [Prado, 906].

Lo apuntado no lo libra de representar un caso de relativa autonomía literaria que poco aporta a la literatura como no sea una individualidad valorable dentro de los límites de su obra. Hösle nos refiere su *Auto pastoril portugués*, estrenado en 1523, indicando su importancia gracias a la exposición magistral con la que el portugués se vincula en el auto «con la naturaleza y la fresca originalidad de la vida pastoril» [277].

Si hay un título fundamental dentro del panorama de los libros de pastores, ese es, sin lugar a dudas, la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro, publicada por primera vez en 1504. Esta obra se edifica sobre una constatable serie de reminiscencias grecolatinas que su autor sentía como propias y que representaba en su escritura una vuelta a lo anterior, a Virgilio ante todo, para ofrecer una renovación más de las posibilidades líricas de un lenguaje, el poético, que ya gozaba de la indiscutible referencia bucólico-amorosa trazada por Petrarca. Los logros de esta innovación volverán a rehacerse en los poetas españoles, y será en este proceso de refundición cuando la materia pastoril adquiera su mayor cohesión [López, 1974, 134].

El problema de la *Arcadia* —si es que cabe hablar en estos términos— era el escaso margen de independencia de los clásicos que su autor se impuso, originando con ello que su obra pareciese un mosaico en el que confluían el peso de la tradición antigua y medieval, unido al nuevo lenguaje poético que brotaba a raudales en tiempos de Sannazaro y que, a mediados del siglo XVI, terminaría por enraizarse en nuestro país junto a los mitos de la cultura renacentista gracias a Boscán y, sobre todo, a Garcilaso de la Vega:

«La mezcla de géneros es, junto con el denso sistema de imitación y *contaminatio*, el aspecto literario más significativo de la *Arcadia*. No hay un pasaje que no esconda una reminiscencia literaria, seguida a menudo tan de cerca que puede ser considerada como un ejemplo refinado de traducción o paráfrasis y de modernización del estilo» [Tateo, 32].

Esta subordinación de su autor tuvo sus aciertos, evidentes en el manejo del simbolismo de índole erótico y novelesco de la tradición ovidiana, en los usos de la égloga virgiliana para la construcción de la suya o en los experimentos bucólicos de Boccaccio en lengua vernácula y formalizados en obras como *Eclogae Piscatoriae* (1504), en la que trataba el napolitano de renovar este tipo de poesía cambiando pastores por pescadores. Todo esto confluyó en una nueva formulación de la pastorilidad en la literatura italiana y, en general, europea:

«La *Arcadia*, con su rarefacta estructura poética, no solo heredaba el esfuerzo de perfeccionamiento estilístico que desde el siglo XVI había caracterizado la recuperación de los modelos clásicos en el terreno formal, sino también la reflexión sobre el significado de la poesía pastoril desde el punto de vista de los valores retóricos» [Tateo, 10].

En la humanística Europa de las urbes populosas, la huida al campo era un recurso de aceptación generalizada que *Arcadia* supo imbuir en sus lectores, con lo que unía a su loable labor de restauración la necesidad perentoria que tenían los ciudadanos de refugiarse, aunque fuese por medio de la imaginación, en los idílicos parajes que Sannazaro propone. No es de extrañar, pues, que *Arcadia* superase con creces lo que se podía esperar de un producto de sus características. Su importancia fue tal, que los compatriotas del napolitano apenas secundaron su obra, concediéndole así la absoluta supremacía dentro del género.

«Libro mediano si se quiere, pero afortunado por la oportunidad con que apareció en concordancia con el gusto reinante, la *Arcadia* fue la primera obra de prosador no toscano que alcanzase en toda Italia reputación clásica» [Menéndez Pelayo, 210].

Esta misma observación también se lee en Ricciardelli:

«Sannazaro fue considerado tan grande como Dante, y su novela, *Arcadia*, empezó una moda ampliamente seguida e intencionalmente imitada en la literatura portuguesa, española, francesa e inglesa» [1].

Aunque fue traducida en 1547 a nuestro idioma, la *Arcadia* de Sannazaro ya era conocida en España desde la misma fecha de su publicación porque su lengua original, el italiano, no suponía ningún obstáculo para que el público cortesano, el destinatario principal de este tipo de composiciones, entendiese y disfrutase del título. No obstante, como apunta López Estrada:

«La aparición de este libro con la *Arcadia* vuelta al castellano señala uno de los síntomas de madurez de la literatura española, preparada ya para la inmediata aventura de los libros de pastores» [1974, 150].

En esta adhesión de los españoles a Sannazaro, no se ha de olvidar la importancia decisiva que tuvo la estructuración general de la trama novelística a partir de la combinación de prosa y verso que, como sabemos, no era original del poeta.

Los autores españoles vieron en su obra una nueva estancia literaria en la que acomodarse, a la que adscribirse y, lo que es más relevante, a la que superar hasta donde fuese preciso:

«Todos participan de la estructura externa: prosa entremezclada con poesía, simétrica en Sannazaro —un prólogo, doce secciones en prosa seguidas de doce églogas, el epílogo o *Congelo*—, asimétrica en los otros; las lamentaciones de los pastores por el amor desafortunado, que muchas veces reflejan situaciones autobiográficas; [...] el amor es la *conditio sine qua non* para vivir; el ambiente idealizado; el amor por la naturaleza. Estas semejanzas no excluyen innovaciones y adiciones personales» [Ricciardelli, 7].

La llegada de los libros de pastores españoles se produjo gracias, por un lado, a la aparición de la *Arcadia* sannazariana y, por el otro —indispensable es apuntarlo—, a un número indeterminado de pequeños acontecimientos literarios que fueron cimentando las bases de esta novelística: el estrechamiento de las relaciones hispano-lusas que condujo a que escritores portugueses como Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro o Gregorio Silvestre utilizaran tanto su lengua vernácula como la española; la aparición de las obras de Boscán y

Garcilaso, en 1543; las esporádicas incursiones pastoriles en el entorno de las tramas caballerescas de Feliciano de Silva y Alonso Núñez de Reinoso; la impresión en 1554, en Amberes, de una versión en castellano de la *Historia etiópica* de Heliodoro; o las églogas dramáticas de Gil Vicente, por citar algunos acontecimientos literarios destacables en el nacimiento del género pastoril.

«En las *Bucólicas*, como en la *Arcadia*, tenemos cuadros, monólogos, diálogos. Es decir, poemas y espectador. Estatismo. Arte de bulto, sin movimiento. No. La novela pastoril posterior no la inventó Sannazaro; es obra de los peninsulares occidentales, el portugués Bernardim Ribeiro, autor de *Menina e Moça*, y el también portugués, aunque la escribió en castellano, Jorge de Montemayor, autor de los *Siete libros de la Diana*» [Bayo, 81].

Otra pieza indispensable para el género fue *Diálogos de amor* de León Hebreo, publicada en 1535 y con numerosas ediciones durante el siglo XVI. Su importancia radica, como ha observado Soria Olmedo, en la capacidad que muestra el escritor por ofrecernos lo que denomina un código doctrinal amoroso distinto al transmitido por la tradición del *stil nuovo*,

«pero asimilable sin dificultad a la taracea de elementos platónicos, neoplatónicos, herméticos y cristianos que constituye el *platonismo renacentista*» [XVI].

Una prueba del respaldo generalizado que recibió la obra de Abravanel fue, sin duda alguna, el que Sarraceno la tradujese en 1564 a la lengua culta del momento: el latín. Aunque alejada del contexto bucólico que me viene ocupando en este esbozo, *Diálogos* fue una lectura indiscutible para los autores del género pastoril, quienes veían en los conflictos terminológicos de raigambre amorosa un amplio abanico de posibilidades retóricas con las que manifestar las dificultades de los personajes por alcanzar el amor en su totalidad.

•

El 22 de marzo de 1543 se publicó en Barcelona, en la imprenta de Carles Amorós, *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso*. Ese mismo año hubo dos ediciones más, al año siguiente aparecieron otras dos y hasta 1557 se contabilizaron unas diez. No voy a descubrir ahora lo que ha supuesto para la literatura española de todos los tiempos la poesía de Garcilaso de la Vega (1503-1536); en consecuencia, me ceñiré en este apunte a la trascendente función que asumió: guiar la transición lírica que debía partir de la obra de Sannazaro, la tradición bucólica antigua y la del *stil nuovo* prerrenacentista para desembocar en la métrica, los géneros e ideales humanísticos de las novelas pastoriles españolas del siglo XVI; todo ello desde una reconfiguración de la lengua vernácula, que pule hasta llegar a una expresión poética (la cortesana elevada a la categoría de escritura) que está a la altura de los grandes humanistas del momento, los italianos:

«En Castilla, a principios del XVI, existían tres niveles o sistemas de lengua: por una parte, el latín, la lengua codificada y superior, que era la lengua habitual en las universidades y era vehículo de la literatura neolatina; por otra, la lengua poética de cancionero, fuertemente separada de la lengua hablada, y, en tercer lugar, la informe y poco fijada lengua cotidiana, llena de variaciones y formas dialectales. [...] A la hora de crear una lengua castellana culta, apta para los nuevos contenidos, un escritor renacentista tenía que desechar, por una parte, la lengua de la poesía de cancionero. [...] Frente a esta situación, Garcilaso propone como solución un nuevo tipo de lengua media que sea reflejo de un uso y unos términos cortesanos y muy admitidos de los buenos oídos y no nuevos ni al parecer desudados de la gente» [Alcina, 27-28].

Blecua, sobre la cuestión abordada, señala:

«Escritor cultísimo, resulta difícil discernir lo que procede de la tradición latina y de la italiana, que recreaba, a su vez, modelos clásicos. Garcilaso, además de introducir una nueva visión del mundo, creó unos moldes poéticos revolucionarios» [1995, 182].

Valbuena Prat también se pronuncia sobre el toledano:

«Garcilaso fue en todo un hombre universal de la España del Emperador. Espíritu platónico, grecorromano, de una abstracta y humanizada mitología de ninfas y dioses clásicos, fue al mismo tiempo un guerrero valeroso e intrépido de la época de las grandes guerras de Europa y del apogeo de los libros de caballerías, como Loyola en su juventud» [509].

Garcilaso no inventa nada; retoma lo hecho y lo supera:

«Si impuso a la literatura española la métrica y el mundo pastoril italianos, fue gracias a la calidad excepcional de sus versos, reconocida por los contemporáneos y por la posteridad; fue un logro determinado por la forma y no por el fondo. Estudiar el fondo de las églogas de Garcilaso equivaldría a resumir la tradición creada por la pastoral italiana; estudiar la forma es esencial; definirla no es nada fácil» [Gerhardt, 1981, 187].

Las églogas del poeta-soldado fueron el referente más evidente al que acudió el nuevo bucolismo de las novelas pastoriles españolas, no solo por la imaginería y el lenguaje humanístico utilizados, sino por las posibilidades de representación innatas de la estrofa como género literario: los monólogos y diálogos del pastor son los que articulan y resuelven los casos de amor y, en última instancia, son los que por influencia tradicional permiten evocar los estados de ánimo en función del medio en el que se manifiestan. Pero estas nuevas posibilidades líricas que ofrecía el verso garcilasiano no se tradujeron en una incursión masiva de los autores en la composición de églogas aisladas, que son bastante infrecuentes en nuestra literatura:

«Sería comprensible que la deslumbrante perfección de sus Églogas I y III hubiera disuadido a muchos poetas de rivalizar con él en el dominio que había descubierto. Sea como sea, la poesía pastoril en España permanece dispersa y como poco segura de sí misma. Esta falta de seguridad se revela de forma característica en que la mayor parte de los poetas pastoriles incluyen sus poesías en las novelas. Puede suceder que la novela no esté hecha más que

para poner marco a las poesías; sucede que no se atreven a hacerlas aparecer con toda independencia» [Gerhardt, 1981, 191].

•

Las novelas de caballerías, los auténticos *best seller* de principios del XVI, no permanecen al margen de este proceso activo de pastorilización de nuestra literatura: cuando el caballero sustituye sus armas por el pellico, sus altos cometidos por los lamentos de amor y el vigor de sus acciones por el amaneramiento de la contemplación, estamos ante un indicador de que algo está cambiando en estas publicaciones y, en general, en la novelística del momento. Del mismo modo que el alejamiento paulatino del idealismo inherente al mundo bucólico era una señal de que se estaba mezclando el género pastoril con otros; la inserción realizada por el salmantino Feliciano de Silva, en el noveno libro de *Amadís de Grecia* (1530), de la historia del pastor Darinel, enamorado de Silvia, y la del caballero Florisel de Niquea (1532), quien cambia sus armas por el cayado, junto con el disfraz de pastor del protagonista de *Clareo y Florisea* (1552) de Núñez de Reinoso, anuncian —a pesar de las dimensiones reducidas de su presencia y de su poca novedad (por hallarse ya esta mezcla de caballeros con pastores en las pastorelas y serranillas medievales ya comentadas)— la inminente llegada de unas obras alejadas de los presupuestos retóricos tan característicos de los *Amadises*, *Palmerines* y *Platires*, y dotadas de unos principios que en las historias de caballerías se mostraban de un modo más discreto:

«Su mundo existe en la medida que la narración posterga lo caballeresco; pero cuando esto vuelve a primer plano, lo pastoril se esfuma de inmediato [...] Cuando el mundo caballeresco se desmorona, el género literario mantiene, sin embargo, la amplitud temática de antes, lo que lo lleva a veces, según las veleidades del autor, a convertirse en un verdadero cajón de sastre. Del último tipo es la novela de caballerías que se escribe en el siglo XVI. Desde este punto de vista, por lo tanto, no debería resultar incongruente la aparición del pastor en el género caballeresco. Pero

este es un antecedente de orden negativo: no había nada que impidiese la introducción del pastor en este tipo de novela. Hay otro antecedente positivo y es el emparejamiento tradicional entre caballero y pastor, tal como se presenta en la *pastourelle*, por ejemplo» [Avalle, 1975, 45 y 37, respectivamente].

Mia Gerhardt observa que la llegada del género pastoril se debió sobre todo a que el de caballerías empezaba a cansar:

«Era, pues, comprensible que se buscaran nuevos caminos, y que la corriente caballescica y la corriente sentimental de las novelas amorosas se fundieran en la novela pastoril, dedicada a las intrigas novelescas y al análisis de los sentimientos y adaptada a una nueva generación de lectores» [1980, 297].

Comienza Gerhardt su artículo con dos preguntas que dan pie a una interesante reflexión ya expuesta en páginas anteriores:

«¿Por qué en España el género pastoril triunfó bajo forma novelesca? ¿Por qué un conjunto de concepciones tan ajeno al temperamento español se impuso en la novela, tan evolucionada ya, y que contaba con una tradición tan fuerte? Ante tales preguntas, se argumenta a veces sencillamente por vía de eliminación: la pastoral dramática no era apropiada al teatro español, la pastoral lírica se encontraba un poco lastrada por el italianismo y por el ejemplo insuperable de Garcilaso; solo quedaba, pues, la novela donde el género pastoril pudiera desarrollarse libremente» [1980, 296].

Por otro lado, como la novela, en cuanto tal, estaba destinada a la narración de hechos fingidos, la incursión en el género se pudo efectuar sin ocasionar ningún tipo de contrariedad en los autores que decidieron adentrarse en la nueva moda.

La caballescica introdujo pequeñas secuencias pastoriles que nunca pudieron quedar al margen de los dictámenes de la sentimental, un género literario gestado dentro de la tradición petrarquista y trovadoresca que fue subsumido demasiado pronto entre los restos de unos títulos de caballerías que sucumbían de un modo paulatino ante la inminente llegada

de las producciones que nos ocupan. Un ejemplo de autor que alcanza ya la órbita pastoril desde los presupuestos de la novela sentimental es Antonio de Villegas con la breve *Ausencia y soledad del amor*, un relato insertado en una edición posterior (la de 1577) de su *Inventario* (1565). Aunque la pieza haya visto la luz después de las tres *Dianas*, declara el autor que logró la licencia de impresión en 1551 y que no hizo uso de la misma hasta que se decidió a publicarla; lo que, de ser cierto, retrotraería esta obra a una fecha bastante anterior a *Los siete libros de la Diana* de Montemayor (1559).

López Estrada definen el texto Villegas como «un precioso eslabón en el desarrollo de la novela pastoril»:

«Partiendo de una situación relacionada con el relato llamado sentimental, narra un argumento pastoril de suma sencillez que se combina con las propias quejas del propio amador. Esta extrema sencillez no excluye los rasgos propios de otras obras pastoriles en las que el argumento se encauza y las quejas del solitario narrador permiten suponer que este amador sea el propio Villegas [...] Tema (en germen, sin apenas desarrollo, pero en potencia), estilo, caso biográfico, son pastoriles. La obra, que se abre y se cierra por los paréntesis de una fantasía ensoñada, es un ejemplo de la existencia de una sensibilidad que Montemayor supo desarrollar con mayor amplitud» [1949, 121-122].

Un aparte de ese bucolismo alejado de la senda pastoril que comenzaba a vislumbrarse es el que se concreta en los *Coloquios satíricos* de Antonio de Torquemada (1553), una propuesta de menosprecio de corte y alabanza de aldea muy peculiar: en tres diálogos moralizantes, este autor aprovecha la circunstancia para resaltar la maldad de la ciudad y destacar las virtudes de la vida retirada; pero esta posición se verifica desde la asunción de los parámetros que determina la tradición literaria y, al mismo tiempo, desde la cotidianidad que envuelve a su pastor y que es el resultado de un efectivo proceso de desmitificación:

«Literatura y vida están vistas como unidad cohesionada fuertemente por el nexo del escritor individuo, quien se coloca en el centro de esta meta-realidad hispana» [Avalle, 1975, 53].

Bernardim Ribeiro logra, por su parte, erigirse con su *Os Saudades* (Ferrara, 1554) —más conocida como *Menina e Moça*— en el eslabón más próximo para la historia de *La Diana* de Montemayor a pesar de que su obra, por un lado, no sea pastoril en sentido estricto ni tenga nada que ver con la poesía virgiliana ni sannazariana; y, por el otro, de que sea, apurando mucho su sentido, una novela caballeresca envuelta en un ambiente pastoril [Bayo, 243]. Es, tal como lo define López Estrada, un intento por hallar una reordenación de diversos órdenes de relatos: caballerías, sentimentales, lírica tradicional y cortés con fragmentos pastoriles; de ahí que opine este investigador lo siguiente:

«Estimo arriesgado situar *Menina e Moça* en la cabeza de los libros pastoriles, pues la parte pastoril del libro no es definitiva ni tan extensa como para darle carácter. No pienso que la materia caballeresca se haya entremetido en la pastoril, ni lo contrario, sino que el libro es así por intención del autor» [López, 1974, 375].

Para Menéndez Pelayo, la de Ribeiro es

«una novela *sui generis*, llena de subjetivismo romántico, en que el escenario es pastoril, aunque la mayor parte de las aventuras son caballerescas» [220].

Destaca la presencia de metros italianos junto a otros proveenientes de la antigua lírica galaico-portuguesa, que aún sigue ejerciendo una poderosa influencia en este autor. Su compatriota, Sá de Miranda, en cambio, ya revela un sometimiento absoluto a las formas italianas, como se constata en sus comedias

«escritas como polémicas conscientes contra los *autos* de Gil Vicente, considerados como medievales, y por ello mismo, como anticuados» [Hösle, 278].

Como prelude a las novelas pastoriles españolas encabezadas por Montemayor y retomando el hilo del discurso con Sá de Miranda y Ribeiro, quizás convenga recordar lo que apunta Bayo sobre la importancia de los portugueses en el proceso de gestación de nuestra literatura pastoril [81].

Atrás queda un amplio panorama sobre el que se ha cimentado el género pastoril; ahora, superada la primera mitad del siglo XVI, es cuando comienzan a gestarse los libros que lo identificarán; entre ellos, *Ninfas y pastores de Henares*. Le corresponde a Jorge de Montemayor inaugurarlos y, de paso, rematarlos:

«El género nace, como Atenea de la cabeza de Zeus, armado de punta en blanco, con toda la perfección de la madurez, y así se nos aparece en la *Diana* de Montemayor (publicada seguramente en 1559)» [Avalle, 1975, 13].

De la misma opinión es Juan Ignacio Ferreras:

«No hay duda de que la novela pastoril nació con la *Diana* del portugués Jorge de Montemayor, en 1559, y que nació perfecta, como modelo en su género y también como en el caso del *Amadís* o de *La Celestina*, tan perfecta que será irreplicable [...] La muy cerrada estructura interna de la pastoril no permite la evolución, nace perfecta y así muere, sin descendencia posible. Ningún libro de caballerías llegó a la altura del *Amadís*, ninguna novela pastoril se podrá parangonar con la *Diana* de Montemayor» [46 y 50, respectivamente].

A estas citas se le pueden unir otras en el mismo sentido: supremacía absoluta de la obra de Montemayor sobre el resto de la producción pastoril del siglo XVI; a pesar de que, como señala Montero, no dejaba de ser *La Diana* un capítulo más dentro de la revitalización de lo pastoril del momento [35]. Una superioridad como documento literario y sociológico que ningún escritor contemporáneo discutía. Conviene no descuidar que el sentido de representación del mundo cortesano que encerraba este tipo de obras y la constante sugerencia con la que se incitaba a los lectores a descubrir quién se escondía tras cada disfraz terminaron por establecer el paradigma de público destinatario de estas novelas: hidalgos, aristócratas y personas de la corte, mujeres en su mayoría; luego, por esta misma circunstancia de prestigio social, acabó por extenderse a otros colectivos.

Sobre el éxito del prototipo del género, *La Diana* del portugués, Menéndez Pelayo señala que la obra de Montemayor

«reflejaba el mejor tono de la sociedad de su tiempo, era la novela elegante por excelencia, el manual de la conversación culta y atildada entre damas y galanes del fin de siglo XVI, que encontraban ya anticuados y brutales los libros de caballerías, y se parecían por la metafísica amorosa y por los ingeniosos conceptos de los petrarquistas» [267].

Esto, que de por sí podía augurar inmejorables expectativas a las novelas pastoriles, fue —por utilizar una expresión contundente— su sentencia de muerte: la obra de Gil Polo (1565) pudo llegar más o menos a su altura, el resto de las publicaciones solo contribuyeron a desmejorar un género equilibrado y exquisito, hecho para paladares delicados [Ferrerías, 46].

«*La Diana* es un hito más dentro de una serie que abarca un número significativo de textos innovadores junto a uno, el *Lazarillo*, de perfiles francamente revolucionarios. Y al igual que otras obras del mismo período y similar tenor experimental, como *Clareo y Florisea*, *Menina e Moça* o el *Abencerraje*, la de Montemayor se caracteriza por su naturaleza híbrida, fruto del mestizaje entre los moldes narrativos asentados en el gusto del público (novela sentimental, libros de caballerías) y nuevas orientaciones» [Montero, 1996, XLII].

Conviene resaltar de esta obra el hecho de que los temas, tópicos y motivos grecolatinos utilizados no viniesen de la Antigüedad, sino filtrados a través de una tradición literaria previa que tenía en la compendiosa *Arcadia* de Sannazaro una de sus referencias más destacables:

«No he encontrado en los versos de Montemayor ninguna huella indubitable de las *Bucólicas* de Virgilio. La poesía virgiliana tiene ecos en la de *La Diana*, pero son ecos mostrencos, no específicos de Montemayor; vienen casi siempre por intermedio de Garcilaso, Sá de Miranda y Sannazaro» [Bayo, 256].

Para Montero:

«*La Arcadia* aparece, no solo como un importante antecedente genérico, sino también como un texto que ha proporcionado a *La Diana* no pocos elementos particulares. Empezando por los más generales, está, ante todo, la adopción como diseño compositivo de la alternancia entre la prosa y el verso, esquema al que Montemayor dota de una flexibilidad que desborda la pauta regularidad sannazariana. [...] Algo parecido ocurre en el terreno de la métrica: el canto alterno en tercetos esdrújulos, la sextina tanto simple como doble y hasta buena parte de un esquema concreto de égloga polimétrica pasan directamente desde la *Arcadia* a *La Diana*» [1996, XXXVIII].

No obstante, hay en *La Diana* un sentido historicista de la trama, vertebrado en el emparejamiento del mundo pastoril (lírico) con el novelesco (narrativo) [Rallo, 39], que aleja a Montemayor del estatismo contemplativo del napolitano: la vida de los personajes del portugués se ve perturbada por determinados conflictos que se unen en una alteración de su *statu quo* temporal y espacial:

«El pastor no es en Montemayor un adorno más, como ocurre en Sannazaro, sino que es el foco donde convergen estos diversos elementos y los lazos correlativos así establecidos dibujan la trama sustancial de la *Diana*» [Avalle, 1975, 74].

Tateo, continuando con estas divergencias existentes con la *Arcadia*, apunta que

«la obra de Montemayor revela una predisposición al relato que no es propiamente sannazariana, sino que tiene sus raíces en la tradición narrativa española y se abre a desarrollos modernos con el análisis psicológico de los personajes, relegando en cambio la representación del paisaje bucólico a un plano marginal» [40].

Es digna de ser destacada, además, su escasa formación clásica y consecuente enraizamiento con la tradición española —aderezado todo ello con la concepción estético-vitalista del renacimiento italiano—, que contribuyó de un modo decidido a que se centrara en desarrollar las enormes posibilidades

artísticas de su lengua nativa, lo que hacía amparándose en un inmejorable precedente, Garcilaso de la Vega:

«Creo que Montemayor fue uno de esos casos de humanista nuevo, al estilo erasmiano, que no creía que el hombre culto fuera, sin más, el que poseía sus latines. Su capacidad musical, óptimo oficio que le dio entrada y modo de subsistir en la Corte, dones repartidos entre lo profano y lo sacro —tan típicos de la época—, su sentido moderno de las Humanidades en vulgar —portugués, catalán, castellano e italiano— y su portentosa sugestión social hicieron de él una figura muy semejante a la de Garcilaso» [Bayo, 251].

Menéndez Pelayo destaca peyorativamente lo que denomina como endeblez orgánica y vicio radical de la novela pastoril, en general, y de la de Montemayor, en particular, por la mezcla de mitología y contemporaneidad, galantería palaciega y falso bucolismo; y no duda en echar de menos en *La Diana*

«el perfume de antigüedad clásica que se desprende, el talento de adaptación o aclimatación feliz, la docta y paciente industria que Sannazaro tuvo en tanto grado y que hace de su libro un compendio de la bucólica antigua» [270].

A partir de la edición de 1561, junto a *Los siete libros de la Diana* se incorporó, como novedad editorial, una pequeña obra que contaba los amores de Abindarráez con Jarifa y que pasaría a la historiografía literaria como *Historia del abencerraje Abindarráez y de la hermosa Jarifa*. Como dice Chevalier:

«El librero que introdujo la novela de *El Abencerraje* en *La Diana* tenía intención muy clara: quería modificar el equilibrio interno de la novela, reformar el aspecto caballeresco de *La Diana*, que percibía con toda claridad. Los lectores apreciaron sin duda la innovación» [Gerhardt *et al.*, 1980, 302].

La fórmula de la intercalación de otros géneros narrativos —de gran éxito en la Edad Media— obedeció al temor que tenían los autores de libros pastoriles de que la vida tan contemplativa de sus protagonistas cansase a los lectores; de ahí

que probasen con una solución como la aplicada a *La Diana*, aunque no de forma tan independiente, sino como un elemento más de la propia historia.<sup>177</sup>

Para concluir estos apuntes sobre Montemayor, acudo a Menéndez Pelayo para que se destaque la trascendencia de la primera pastoril española:

«*La Diana* ha influido en la literatura moderna más que ninguna otra novela pastoril, más que la misma *Arcadia* de Sannazaro, más que *Dafnis y Cloe*, que no tuvo verdadero imitador hasta Bernardino de Saint Pierre. Esta influencia no se ejerció en Italia, donde triunfaba la pastoral dramática, representada por las bellas obras del Tasso y de Guarini, pero fue muy grande en Francia y en Inglaterra» [278].

El fruto de Jorge de Montemayor tuvo en Alonso Pérez y Gaspar Gil Polo sus continuadores. Estos, en menos de un

177. Un ejemplo bastante evidente de lo señalado se encuentra en las narraciones que pone Cervantes en boca de los pastores sobre sucesos vividos por estos y que poco tienen que ver con el entorno bucólico propio de *La Galatea*: las historias de Lisandro, Teolinda o la del naufragio y apresamiento de Timbrio, por ofrecer algunos ejemplos. Más adelante, en la primera parte del *Quijote*, el autor intercalará narraciones que nada tendrán que ver con una posible actitud contemplativa de los personajes —puesto que las andanzas del hidalgo manchego son muy dinámicas—, sino porque el cúmulo de acontecimientos podía saturar al lector y hacer que perdiese la perspectiva del protagonista simplificando su forma de actuar bajo el calificativo de locuras sin sentido y, en consecuencia, echar por tierra el trato de favor que pudiera haberse ganado en otros pasajes de la obra.

En la segunda parte del *Quijote*, la inserción de narraciones desaparece en su práctica totalidad; sobre todo porque la excesiva frecuencia de estas en la primera se llegó a convertir en un motivo de queja por parte de los receptores, más atentos a las andanzas del hidalgo que a los acontecimientos de los personajes que lo rodeaban. Sea como fuere, estos relatos intercalados son muy interesantes y amenos, y dan cuenta del extraordinario talento del alcalaíno para componer historias breves. A estas composiciones les dediqué una edición que publiqué en 2016, en Mercurio Editorial, bajo el título de *El Qvixote sin don Quijote*. Sobre este proyecto libresco hablo en la decimocuarta entrada de *Soltadas Uno*, denominada “Para una despedida de Cervantes”.

año, publicaron respectivamente dos novelas que contribuyeron a que la figura de la *Diana* del portugués adquiriese más fuerza y vitalidad que cuando apareció por primera vez.

El médico salmantino Alonso Pérez era amigo y admirador de Montemayor. Estos dos requisitos bastaron para que considerara oportuno su concurso en la continuación de *Los siete libros de la Diana*. Publicó una segunda parte en 1563, pero los resultados distaban mucho de cualquier mérito literario, como señala Menéndez Pelayo:

«Si Jorge de Montemayor era un ingenio ameno y delicado, aunque desprovisto de cultura clásica, única que entonces se estimaba, su continuador era un pedante que quiso verter en su novela toda la indigesta erudición que en sus lecturas había granjeado» [288].

Interesa el alarde ilustrado de Alonso Pérez, quien debía entender la cultura antigua como un almacén de fábulas [Bayo, 263], pues sus referencias a los clásicos, cuando no estaban mal ubicadas, enfadaban por su abundancia. Este es uno de los fallos de González de Bobadilla, quien también peca de lo mismo en *Ninfas y pastores de Henares*: el prólogo, numerosas intervenciones de pastores (Parmenia, Nigidio...), etc., muestran un conocimiento libresco en ocasiones fuera de lugar, descontextualizado y, en consecuencia, molesto.

El otro continuador de Montemayor, Gaspar Gil Polo, sí acertó, en cambio, con su *Diana enamorada* (1564): prescindió del academicismo extemporáneo de Alonso Pérez, amignoró la cantidad de casos de amor intercalados en la trama argumental y se preocupó más por la unidad compositiva, logrando con ello un admirable dominio en lo que respecta a la prosa, donde se constata la influencia ejercida por la novela bizantina [Hösle, 279] y el verso de corte garcilasista:

«De todos nuestros poetas bucólicos es el más parecido a Garcilaso, en cuya lectura estaba tan empapado que le acontece copiar de él versos enteros, maquinalmente sin duda. La elegancia y cultura inafectada de Garcilaso, su delicada en la expresión de

afectos, la limpieza y tersura de su dicción, la melodía pura y fácil de sus versos, han pasado felizmente al imitador, que a veces se confunde con él» [Menéndez Pelayo, 298].

Hizo uso de los elogios en octavas reales que tituló “Canto del Turia”, de clara reminiscencia virgiliana, según Bayo [279]; prescindió de las soluciones sobrenaturales de los conflictos y declaró la ficcionalidad de los casos narrados que, como señala en la *Epístola a los lectores*, «no se escribieron para que se les diese fe», sino para entretener, lo que puede estar en consonancia con el contexto social y circunstancial en el que vivió este autor. Téngase en cuenta, además, que Montemayor había declarado justo lo contrario: en el “Argumento” de su *Diana* indica que va a contar «casos que verdaderamente han sucedido, aunque van disfrazados debajo de nombres y estilo pastoril».178

Antes de cerrar (o entornar) la obra de Gil Polo para seguir con el desarrollo de este esbozo, considero relevantes para estos apuntes que nos fijemos en un muy interesante razonamiento que Siles Artés formula a propósito de la condición de *continuación* que la novela de Gil Polo mantiene sobre la del portugués. Antonio Prieto —cuando nos recuerda el recurso de Montemayor para solucionar las trayectorias amorosas que la trama de *La Diana* ha venido sosteniendo durante los tres primeros libros (me refiero a la incursión que los personajes hacen en el palacio de Felicia)— destaca el hecho de que los filtros mágicos no resuelvan todas las historias y que la novela quede *abierta* en la línea afectiva de Sireno y Diana que «incita a continuaciones» [1980, 156-157].

178. Esta circunstancia se repite en *Ninfas y pastores de Henares* cuando en el prólogo, en el folio 5, González de Bobadilla refiere que le movió a escribir su obra el «haber oído a un mi compañero, natural de la famosa Compluto, tantos loores de su río, tan maravillosos cuentos de la tierra y tantas alabanzas de la hermosura de las damas, y cortesanía y discreción de galanes». Una justificación que merece, a juicio de Avalle-Arce, el calificativo de petulante por cuanto «implica un desinterés en lo radical del mito y un interés en lo meramente circunstancial que auguran mal para los pastores» [1975, 45]. En este sentido, parece no valorar el argentino la posible intertextualidad con *Los siete libros de la Diana*.

Pues bien, Siles Artés llega a proponer una visión de los acontecimientos de *La Diana* en la que sí cabe suponer la obra de Montemayor como un *todo* homogéneo en el que cuestiones en apariencia pendientes —como la posible boda entre Sireno y Diana— no debían preocupar mucho al portugués, quien, como nos refiere el estudioso, «quizá no llegara nunca a plantearse siquiera este problema» [119]. Los temas que los lectores consideraban incompletos de *La Diana* de Montemayor fueron retomados por sus seguidores, sobre todo Gil Polo, para solventar con su participación lo que para ellos era una estrategia narrativa del portugués en la que dejaba para una continuación el desenlace de los amores entre los referidos pastores:

«La *Diana* no es incompleta porque ese casamiento no se realice; al contrario, el castigo moral que recae sobre Diana y la felicidad que gana Sireno, encarnan la creencia del autor en la transitoriedad del amor y en sus crueles burlas. En este sentido, la *Diana* es completa [...] Gil Polo entendió que una continuación de la *Diana* había de buscar primordialmente arreglo matrimonial para Sireno. Y enfocó la tarea de manera que el personaje volviera a los brazos de Diana. Este planteamiento, sin embargo, supone deshacer el resultado más significativo de la *Diana*. Es como pensar: “bueno, todo esto del desenamoramiento de Sireno y la pérdida de Diana ha sido torcer el recto curso de la novela; vamos ahora a enderezarlo haciendo que esta pareja termine felizmente”. Hay pues que eliminar a Delio y volver a enamorar a Sireno. Hay que, hasta cierto punto, destruir la forja de Montemayor. Por esta razón, está para nosotros claro, la *Diana enamorada* no es verdaderamente una continuación de su famoso precedente. Es otra novela en la que se toma como punto de partida una situación conflictiva del modelo, situación que se resuelve con una intención nueva, propia» [Silés, 119-120].

La *Enamorada* del jurista valenciano no sería la última *Diana* literaria. Menéndez Pelayo apunta a la existencia de un privilegio otorgado a un tal Gabriel Hernández para imprimir una *Tercera parte de la Diana*, como consta en el documento administrativo. No se sabe nada sobre esta obra ni se puede

asegurar si su impresión se llevó o no a cabo. Otra *Diana* señala el cántabro: la de Jerónimo Tejada, que vio la luz hacia 1587 y que, por la edición que se conoce, la de 1627, no parece que se trate de una composición del propio Tejada, sino de una antología de las de Montemayor, Pérez y Gil Polo [307-308].

•

De 1582 es el libro de pastores menos bucólico de los publicados hasta ahora: *El pastor de Filida* de Luis Gálvez de Montalvo. La obra, que sitúa su trama en Toledo, en las riberas del Tajo y, aunque de pasada, en las del Henares, disimula las pretensiones de su autor por hablar de sus amigos y de su entorno a través del disfraz con que cubre a los personajes de la novela. No en vano, en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote escribirá Cervantes lo siguiente:

«No es ese pastor —dijo el cura—, sino muy discreto cortesano; guárdese como joya preciosa».

Avalle-Arce aprecia en esta recreación pastoril del entorno que envuelve a este autor un enriquecedor paso que da el género y simplifica la combinación simbiótica entre ambos elementos afirmando que con *El pastor de Filida* lo real se pastoriliza y se socializa lo pastoril:

«Por un lado, Montalvo se ve obligado a escoger la forma de la pastoril para inyectarle el contenido de su experiencia amorosa, con la consiguiente *pastorilización* de la realidad vivida, por el otro esta misma anécdota, al hacerse literatura, hinche las medidas del formato pastoril hasta darle un novedoso aspecto formal» [1975, 146].

Todo lo descrito desplaza el punto de mira, una vez más, a *Ninfas*, puesto que sería oportuno evaluar la posibilidad de que haya hecho uso de esta nueva perspectiva transformando en pastoril su entorno.

Por último, al igual que otras obras del género, la de Gálvez de Montalvo quedó incompleta e incluía un elogio en octavas reales que dedicó a todas las damas de la corte.

En el capítulo VI de *La novela pastoril española*, Avalle-Arce nos introduce en un grupo de títulos catalogados por él como

«soluciones distintas al difícil género pastoril, y como tales, valiosas, pues nos revelan otras tantas actitudes ante un género consagrado en sus líneas generales de forma y contenido» [1975, 175].

Se trata de un conjunto de novelas que considera de poco valor artístico. El único que pueden tener se circunscribe a la finalidad que persiguen. En este apartado de “textos extravagantes”, como los denomina, entran: Antonio de Lofrasso, Bartolomé López de Enciso y Bernardo González de Bobadilla, junto con otros autores que no citaré aquí porque la fecha de publicación de sus novelas es posterior a la de *Ninfas y pastores de Henares*.

La de Antonio de Lofrasso, *Fortuna de amor* (1573), que transcurre al principio en el mundo rural para terminar en el de la ciudad, ha merecido el calificativo de Menéndez Pelayo de obra «de las más raras y de las más absurdas de nuestra literatura» [311], tanto por el contenido como por la forma, sobre todo en los versos, en los que desbarata

«las reglas más elementales de la prosodia, de tal modo que apenas hay ninguno que lo sea, o por sobra o por falta de sílabas, o por no tener la acentuación debida» [Menéndez Pelayo, 312].

Avalle-Arce destaca otro demérito: el hecho de que haya aglutinado en un solo libro

«casi toda la materia novelable y poetizable de circulación en su tiempo. Novela pastoril, cortesana, de aventuras, bizantina, autobiográfica, pastoril rústica y estilizada, poesía de cancionero, poesía popular y poesía italianizante, Medioevo y Renacimiento, todo esto, y más quizá, se halla en el cuerpo de la novela» [1975, 182].

Bartolomé López de Enciso, por su parte, escapa a los comentarios de Menéndez Pelayo, pero no a los de Avalle-Arce, quien destaca de su obra una serie de puntos muy

interesantes: por un lado, el título, *Desengaño de celos* (1586), en el que ya no hay mención a ningún nombre de pastora; por el otro, las connotaciones moralizantes que posee y que para este investigador parece encajar con el momento histórico en que vive:

«Porque para 1586 la Reforma católica post-tridentina está en pleno auge, y para poder alcanzar efectivamente los últimos rincones del vivir humano utiliza como arma de combate la literatura» [1975, 184].

Es destacable su observación sobre la adscripción de Enciso a las estructuras novelísticas de Montemayor y Gil Polo casi un cuarto de siglo después de que estas obras viesan la luz, lo cual solo puede tener dos explicaciones:

«Una, la validez absoluta del esquema de simetría vital descubierto por Montemayor. Y otra, la falta de posibilidades estéticas de la pastoril, al menos de romper abiertamente con ese esquema casi canónico» [1975, 185].

La sorprendente presencia de un suicidio es digna de ser resaltada, ya que solo es atribuible a una persona con ideas anacrónicas y contrarias a las que circulaban desde el Concilio de Trento, donde se llegó a dar por acabado este acto como tema literario en la España de la segunda mitad del siglo XVI.

En *Ninfas y pastores de Henares*, el suicidio es una tentativa en la figura de Palanea [fol. 55], quien, burlada de Melampo, desea quitarse la vida por haberse quedado deshonrada. Celinda, Lysia, Fílira y Favorina se lo impiden.

En 1587, el género pastoril se ve incrementado con un título más: *Ninfas y pastores de Henares*. Por el hecho de pertenecer a la tradición literaria del estilo que, con suma brevedad, he desarrollado en este esbozo, asume de las producciones homólogas, de forma más o menos explícita, una serie de características generales que se han descrito con afán sintético en el punto dedicado a los fundamentos del género pastoril.

Con desigual fortuna, ha sido ubicada la novela de González de Bobadilla en el devenir historiográfico de los libros de pastores; y este trazado del estado previo a su aparición demanda, para enfocar el final de este esbozo, que preste una particular atención al ámbito crítico y referencial del título durante los más de 435 años que lleva publicado.<sup>179</sup> Una situación que, *grosso modo*, solo cabría calificar de penosa, puesto que ha pasado bastante desapercibido para los especialistas, cuando no desdeñado; quizás, en buena medida, por culpa de Cervantes y de sus posiciones acerca de la obra.

Para valorar estos siglos de práctico abandono filológico al que ha sido sometida *Ninfas*, voy a ir desgranando —siguiendo un orden cronológico— las distintas aportaciones y juicios formulados sobre la novela. Las referencias que señale a continuación no van más allá del verano de 2002, cuando cerré de un modo definitivo la composición del trabajo académico que ha servido de base a todo cuanto tiene que ver con *Pastorilia*, el universo del que he sacado las cinco esquirlas, los cinco rancajos, que he abordado en las últimas doscientas páginas, aproximadamente: mi tesis doctoral, defendida el 5 de febrero de 2003. Es posible que, tras la fecha señalada, el nombre de nuestro autor y de su singular obra haya aparecido en múltiples títulos de naturaleza filológica. Es posible, repito. Lo desconozco. Han pasado veinte años. Tras el oportuno *nihil obstat quominus imprimatur* del doctor don Antonio Cabrera Perera recibido a finales de agosto, solo he regresado en alguna que otra ocasión a la huerta de *Ninfas* para trabajar sobre lo que ya estaba cultivado. Reconozco que no he tenido interés por engrandecer el producto, sino por mejorar su calidad —hasta donde me fuera posible— y su difusión, pues siempre he arrastrado conmigo cierta desidia a la hora de divulgar mis quehaceres.

179. Contemplo lo hecho, por última vez, con los ojos de 2022...

El primer juicio sobre la obra de González de Bobadilla que se conoce fue el que Cervantes hizo en el capítulo VI de la primera parte del *Quijote*. Bastó su escueta referencia y condena en el escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano para que la novela quedase marcada de un modo desfavorable ante la crítica posterior:

«Triste fortuna para un texto la de deber su notoriedad a un juicio negativo de parte de una autoridad cuyo criterio no admite discusión» [Castells, 423].

En este mismo *Quijote*, en el capítulo IX, volverá a referirse a *Ninfas* y, por tercera vez, en el *Viaje al Parnaso* (1614) hará su última mención. Sobre estas ya he tenido ocasión de pronunciarme en páginas precedentes. A ellas remito.

Tras de lo dejado caer en el *Viaje cervantino*, la siguiente referencia a *Ninfas y pastores de Henares* la he localizado en un catálogo bibliográfico publicado dos siglos y medio después: el *Cathalogo de libros entretenidos, de novelas, cuentos, historias y casos trágicos para divertir la ociosidad*, añadido como anexo al *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, en la edición madrileña de esta comedia que imprimió Pedro Joseph Alonso y Padilla en 1736. Este, un año más tarde, también aparecerá al final de *Las soledades de Aurelia*, de Jerónimo Fernández de Mata (Madrid, 1737), una relación de títulos en la que se anota la novela de González de Bobadilla [López, 1974, 479].

Junto a otras obras impresas en octavo como *El pastor de Clenarda*, de Miguel Botello; *La Galatea*, de Cervantes; *La Dorotea*, de Lope y varias más más aparece *Ninfas*. Si en el catálogo de un librero del siglo XVIII se podía encontrar un título que debía rondar los 150 años, es aún porque existían ejemplares de la misma y, lo que es más importante, porque había un público que, quizás, estuviese interesado en adquirirlos.<sup>180</sup>

180. Me pregunto ahora por las primeras ediciones de títulos que vieron la luz hace 150 años, en 1872. ¿Cuáles gustaría adquirir? No dudaría en

Durante el siglo XVIII, las ediciones de novelas pastoriles del siglo XVI se centraron en las obras de Cervantes, Gálvez de Montalvo, Gil Polo y Montemayor, como se refleja en el trabajo de Fernández Insuela [61].

«En todo el siglo XVIII, que ve en el género novelístico pastoril una simpática resurrección de la tradición bucólica pseudo-clásica, las menciones son contadas: en el Padre Sarmiento y en el abate Lampillas, los eruditos fundamentales del siglo, apenas si aparecen referencias a Jorge de Montemayor o a algún otro» [Benítez Claros, 99].

En el tomo IX del *Parnaso español* de López Sedano, en concreto en el apartado referido a “Noticias de los poetas castellanos que componen el Parnaso”, se menciona a Jorge de Montemayor junto a otros escritores de novelas pastoriles, entre los que se cita al nuestro: «*Ninfas y pastores de Henares* por Bernardo Pérez de Bobadilla» (pág. XLI). Corrijo aquí un error que comete Elías Zerolo [50] cuando apunta que la referencia a González de Bobadilla se halla en el libro VIII, publicado en 1774, cuatro años antes que el noveno. Tras consultarlo, no he visto nada sobre nuestro autor.

Conviene resaltar el cambio de apellido porque no va a ser la única vez que se produzca: Nicolás Antonio, la mención cronológica que sigue, escribe en la página 226 de su *Bibliotheca hispana nova* esto: «Bernardus Pérez de Bobadilla, scripsit: *Ninfas, y Pastores de Henares*. 1587». A Graesse no se le pasa por alto este error en su referencia a *Ninfas*: «Ce roman a été attribué par erreur par Antonio, *Bibl. Hisp.* N.T.I,

---

un ejemplar de *Carmilla*, la vampiresa historia de Sheridan Le Fanu; o *Los endemoniados* de Dostoyevski, para refrescar el oscuro universo de la condición humana que el ruso supo captar; o, para no arruinar tu paciencia, *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández, para cantar con el recitador estrofas como esta “jorgemanricada” rediviva: «Viene el hombre ciego al mundo / cuartióndolo la esperanza, / y a poco andar ya lo alcanzan / las desgracias a empujones; / ¡Jue pucha! que trae liciones / ¡el tiempo con sus mudanzas!». Todas las obras apuntadas han tenido diferentes ediciones tras la primera; en el caso de *Ninfas*, no.

p. 177 á un certain Bern. Peres» [117]. Juan Antonio Mayans y Siscar persevera en el fallo [LXV] y lo mismo hará Eustaquio Fernández de Navarrete en su *Bosquejo histórico sobre la novela española* [XXV], quien —también unas líneas más abajo de la referencia a Bernardo— se apuntará otro yerro al referirse a Gálvez de Montalvo, que identificará como Vélez de Montalvo.

He encontrado otras dos equivocaciones acerca del nombre y los apellidos de nuestro protagonista en las menciones de dos investigadores: la primera corresponde a Bartolomé José Gallardo, quien en el suplemento al tomo IV de su *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, en la referencia 4426 [85-87], alude a Bernardo como Gómez de Bobadilla; lo que resulta ser bastante sorprendente por cuanto en la referencia 2377 [1.186], localizada en el tomo tres de este mismo título, se leen sus apellidos escritos correctamente. La segunda —quizás gazapo— aparece en un artículo de María Rosa Alonso en el que se refiere a nuestro autor como Bernardino González [284].

Entre los errores hallados —si es que merecen esta denominación—, paso por alto los propios de la fluctuación entre los grafemas <b> y <v> del apellido (Bobadilla/Bovadilla) por obedecer, en los casos del sonido fricativo, a un deseo de transcripción rigurosa de la palabra tal y como aparece en la *princeps*; y, en el otro, porque se ha modernizado la voz. Tampoco destaco fallos tipográficos como, por ejemplo, el detectado en una edición del *Quijote* de Sevilla Arroyo y Rey Hazas [1296, nota 3] donde, en vez de decir 1587, año de la publicación de nuestro libro, pone 1578. A mi juicio, carece de importancia porque está claro que se trata de una equivocación de la imprenta y no de una consecuencia del desconocimiento de estos autores de que la obra de González de Bobadilla fue posterior a la de Gálvez de Montalvo, Cervantes y López de Enciso.

En el prólogo de la edición de *El Pastor de Filida* de Gálvez de Montalvo, que vio la luz en el taller valenciano de

Salvador Faulí en 1792, Mayans y Siscar anota lo siguiente sobre *Ninfas*:

«La rareza de estos libros impide el disfrutarlos, si acaso hay noticias conducentes a estos asuntos» [LXV].

En el *Quijote* de Pellicer [Madrid, Imprenta de Gabriel de Sancha, 1798], se corrige un error sobre el apellido [«no Perez, como dice D. Nicolas Antonio»], se anota «vio este rarísimo libro D. Juan de Yriarte»<sup>181</sup> y se cita la estrofa de *Viaje del Parnaso* donde aparece *Ninfas* [Tomo 1, pág. 67, nota 2]. Y Clemencín, en su *Quijote* [Madrid, E. Aguado, 1833-1839], confiesa que no ha visto la novela pastoril y se remite a lo que apunta Pellicer [Tomo 1, pág. 145, nota “*Ninfas de Henares*”]. Los célebres cervantistas, pues, inciden en la rareza de nuestro libro y en la imposibilidad de localizarlo. Un siglo después de los señalados catálogos de Alonso y Padilla, insertos al final de las ediciones que financió del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega y *Las soledades de Aurelia* de Jerónimo Fernández de Mata, la de Bernardo se ha convertido en una pieza bibliográfica difícil de encontrar.

En 1849, Ticknor publicó en Nueva York una *Historia de la literatura española*. En 1854, se tradujo al castellano y contó con adiciones y notas críticas de Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia. En ambas versiones, se cita a González de Bobadilla y se afirma, después de referirse a cuestiones generales sobre *Ninfas y pastores de Henares* (distribución de la materia, año de ubicación, los recurrentes datos de oriundez y condición estudiantil, la circunstancia de que fue compuesta a partir de lo que le contó un amigo, etc.), que «He and his romance have long since been forgotten» [1849, 48; «tanto su autor como su libro duermen, largo tiempo hace, en el olvido», 1854, 283].

181. Zerolo dirá al respecto: «Hizo bien en fiarse de este ilustre humanista, el escritor de más extensa y sólida erudición que ha nacido en Canarias» [50].

El hecho de que estuviese nuestro título en la biblioteca de don Quijote, junto con otras novelas del género, es para él una prueba evidente del éxito que tuvieron:

«A pesar de lo dicho, la circunstancia de hallarse estas obras todas, y otras que las precedieron, en la librería de don Quijote, así como los elogios que de tres de ellas hace Cervantes, elogios que no han sido después confirmados por la posteridad, prueba que gozaban a la sazón del favor público» [1854, 283].

Antes de proseguir, bueno será que aclare que esta *Historia* de Ticknor no fue la primera que hubo acerca de nuestra literatura en la que hubiese un estudio más o menos denso sobre el género pastoril. Frederick Bouterwek sacó en 1804 una en alemán que, con posterioridad, en 1812, se tradujo al francés, al inglés en 1823 y, solo en parte, en 1829, al español. He utilizado la edición londinense de 1847 para comprobar si apunta algo sobre González de Bobadilla y los resultados han sido nulos. Lo mismo he de señalar para la *Historia de la literatura española* de Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi, de 1841, que tampoco dice nada.

Continúo con el orden cronológico de las referencias a *Ninfas* y llego a una mención en el tomo II del *Catálogo de la Biblioteca de Salvá* que realizó Pedro Salvá y Mallén en 1872. El valor de esta publicación no se encuentra en lo que nos cuenta sobre la novela, que es muy poco, sino en dos cuestiones que considero importantes: por un lado, que es en este título cuando por primera vez aparece reproducida, a modo de imagen, la portada de *Ninfas y pastores de Henares* y, por el otro, que la descripción de la obra de González de Bobadilla se ha realizado —con toda probabilidad— con el tomo delante. Las referencias del librero Alonso y Padilla de 1736 y 1737 también se pudieron hacer con la *princeps* a mano, pero no es descartable lo contrario; o sea, que la relación bibliográfica solo reprodujera una lista presente en otros catálogos y sin atender a la precisión de los datos insertados. Una circunstancia que, por otra parte, no suele ser infrecuente en

estos inventarios librescos, y más cuando hay un siglo y medio de distancia entre la publicación de la ficción y el impreso que la nombra.

El de Salvá y Mallén, en cambio, sí parece ofrecernos todas las garantías de que se elaboró, al menos en lo que a *Ninfas* se refiere, con el volumen frente al catalogador: se trata de una biblioteca privada (luego las menciones a sus fondos solo se han de limitar a las existencias) y el libro se describe con precisión (tamaño, número de folios, indicación de ejemplares al final de una hoja blanca para completar la signatura, etc.). Salvá y Mallén declara que es «una novela pastoril en prosa y verso, de estremada (sic) rareza» que se hallaba en la biblioteca del hidalgo manchego (no dice nada acerca de su condena al fuego). Por último, menciona a Clemencín, Nicolás Antonio y Juan Antonio Mayans y Siscar como referencias bibliográficas en las que se apunta algo sobre *Ninfas y pastores de Henares* [148].

López Estrada atribuye a Bartolomé José Gallardo la condición de «crítico más antiguo y que más juicios nos ha dejado sobre Bobadilla» [1991, 53]. En el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Gallardo reproduce algunos fragmentos, expone algunas particularidades de la novela, recomienda la canción de Favorina y, de algún modo, juzga el conjunto:

«La obra está dividida en seis libros: prosas y versos. Los versos valen más que la prosa. Sus versos generalmente son sabrosos, fáciles y dulces» [III, 88].

En el anexo de su *Ensayo*, modifica un tanto su posición:

«Abundan en esta novela los versos; pero, aunque se leen algunos bien torneados en algunas composiciones, apenas hay ninguna que exceda de mediocre» [IV, 1.187].

Lo mismo cabe señalar sobre la obra en general, que identifica con una galería más que con una ficción:

«Los personajes están como figuras de paramento, sin acción casi. No hay movimiento, enlace ni desenlace» [1.186].

Completa su exposición con una extensa nómina de personajes y, al igual que en la anterior referencia, reitera que la canción de Favorina «está bien sentida» [1.186].

Juan Catalina García, en 1889, publicó su *Ensayo de una tipografía complutense*. Allí menciona la existencia de un ejemplar de nuestra obra en la Biblioteca Nacional. Se trata, por el sello estampado en la portada, del signado como 14.994, porque los otros dos que posee la referida institución corresponden, uno, al período franquista —signatura Cerv. Sedó 8.746— y al actual período democrático el otro —signatura 15.002—.

Además de insistir sobre el ya señalado argumento de que es una pieza rara, hace referencia a la condición isleña de nuestro autor, su estancia en Salamanca, el propósito declarado de escribir acerca de algo que no conoce, pero que ha oído a un amigo suyo natural de Alcalá de Henares; y la circunstancia de ser una de las obras condenadas al fuego por Cervantes [193].

El catálogo de la biblioteca de Ricardo Heredia, señala la existencia de un ejemplar que se repite en la entrada 2.572 del segundo tomo y en la 6.041 del cuarto tomo. Las referencias no aportan nada como no sea la constatación de su presencia en el mencionado espacio libresco.

En 1897, Elías Zerolo publica en París su conocido *Legajo de varios*, donde aparece un artículo, el quinto, que tituló “Una víctima de Cervantes”. Estamos ante el primer crítico en prestar la atención debida a González de Bobadilla: acepta que la obra adolece de inventiva novelesca, pero no le resta su mérito si se la compara con otras publicaciones de la época; reconoce que la notoriedad de su autor se debe a Cervantes y coincide, con Gallardo, en que Bobadilla era más hábil en la composición de verso que de prosa:

«Pero quizás esto no la habría salvado del olvido en que se hallan muchas obras de entonces si en el escrutinio de la librería de don Quijote no hubiera el cura entregando el libro al brazo seglar del ama» [49-50].

Coincido con Castells cuando afirma de Zerolo que es un

«autor al que debemos unas páginas que, sin ser especialmente reveladoras, tienen el mérito de constituir el primer intento de ponderar la incuestionada opinión de Cervantes con un deseo, más bienintencionado que convincente, de encontrar en las *Ninfas* algún rasgo estéticamente destacable» [427].

Dos notas más acerca del trabajo de Zerolo: la primera, la interesante observación que expone sobre el desconocimiento de *Ninfas y pastores de Henares* tanto en Viera y Clavijo como en la mayoría de los autores canarios; la segunda, el adelanto que hace de un pequeño estudio que su amigo José María Asensio había realizado sobre la novela y que unos años más tarde, en 1901, publicará junto a otros artículos bajo el título de *Cervantes y sus obras*. Zerolo, citando a su colega, da cuenta solo de aquellos puntos que lo unen a Miguel de Cervantes. Es así como llegamos a saber que todas las opiniones de Asensio se vertebran en torno a la posibilidad de que *Ninfas y pastores* se hubiese inspirado, aunque fuese en parte, en la pastoril cervantina:

«Los sucesos aludidos o pintados en *La Galatea* parece que dieron causa a que se relatasen otros de *Pastores de Henares* para completar las historias» [58].

En su obra, José María Asensio no inserta este párrafo. Es posible que después de verlo en los *Legajos* de Zerolo considerara inoportuna su inclusión.

Se pregunta si ese amigo natural de Compluto, el que contó a Bernardo las historias que dieron pie a las diferentes tramas de la novela, era el propio Miguel de Cervantes; o si no hubo un deseo por parte de nuestro autor de desagaviar a los que fueron maltratados en *La Galatea*:

«Difícilísima, o por mejor decir, imposible tarea sería la de querer descifrar hoy alusiones trescientos años después de escrito el libro, careciendo de una clave, de un indicio siquiera que pudiera guiarnos; pero si en las *Ninfas y pastores* no se propuso el autor

vindicar a algunos o algunas que se estimasen agraviados o preteridos en *La Galatea*, si aquella fábula pastoril no se escribió para complemento o en desquite de esta, es lo cierto que la buena amistad de los autores, por causas desconocidas, se interrumpió y perturbó años adelante» [59; en Asensio, 384-385].

Termina recordando que la obra fue condenada al fuego y que nuestro autor «escribió su libro en la juventud mucho antes de publicarse»; y, siguiendo la estela de los comentarios de Asensio sobre Cervantes y González de Bobadilla, añade:

«Pero como nada se sabe de la edad que tendría entonces, no se puede conjeturar con acierto si conoció a Cervantes en las aulas de la Universidad de Salamanca, en la cual estudió dos años antes de 1568, el autor del *Quijote*» [61].

Conviene atender a la opinión compartida de muchos cervantistas de principios de siglo XX sobre la presunta formación salmantina de Cervantes. En la actualidad, tras una ardua y compleja búsqueda por parte de un buen número de especialistas en el alcalaíno, se puede afirmar que no estudió en la ciudad del Tormes porque, como ocurre con el propio autor de *Ninfas*, no consta su inscripción en ningún libro oficial de la Universidad; lo que no quita, por otro lado, que hubiese conocido a Bernardo en la urbe castellanoleonesa.

Del ya referido artículo de Asensio, publicado en la segunda serie de la miscelánea *Cervantes y sus obras* titulada “Noticias curiosas. Particularidades y anécdotas relativas a Cervantes y al *Quijote*”, poco cabe apuntar que ya no se haya dicho por boca de Zerolo.

En los *Orígenes de la novela* de Menéndez Pelayo, que vio la luz por vez primera en 1905, hay otra historia literaria que se ocupa de los libros de pastores. Como en las ya mencionadas de Bouterwek y Simonde de Sismondi, nada se apunta sobre la obra que nos congrega porque fija el tope de su estudio, al menos en lo que respecta al género pastoril, en *La Galatea*; aunque ya es bastante clarificador que concluya su exposición afirmando que, tras la cervantina,

«tal persistencia en el cultivo de una forma novelística que es la insulsez misma no debe admirarnos, porque la mayor parte de esas llamadas novelas son realmente centones de versos líricos, buenos o malos, y bajo tal aspecto deben ser juzgadas» [342].

En el montón, como cabe suponer, entraba para el santanderino *Ninfas*. Es posible que tal posición hubiese movido a José López Martín, deán de la catedral de Las Palmas, a remitirle el 24 de abril de 1906 una carta donde le hace llegar la sugerencia de que no se olvide de Bernardo en la segunda parte de sus trabajos sobre el origen de la novela.<sup>182</sup>

Hasta que en 1975 no publicase Juan Bautista Avalle-Arce su esencial estudio acerca de las obras pastoriles españolas, el honor de ser el manual de referencia sobre el género recaía en *The Spanish Pastoral Romances* (1912) de Hugo A. Rennert. Sobre *Ninfas y pastores* apunta, como Gallardo, que «the verse is better than the prose and is generally agreeable, easy and graceful» [134], aunque ello no libre a nuestra obra de la crítica más severa que jamás ha recibido hasta ese momento:

«It will be seen that all the defects of the pastoral romance are accentuated in this work. Indeed, it would be hard to find anything more absurd than the *Nymphs and Shepherds of the Henares*, and it was such books as this that brought upon the pastoral romances the ridicule with which Cervantes treats some of them» [136].

En el catálogo de libros impresos en España y libros españoles impresos en otros países que Maggs Bros sacó en 1927, se reproduce la portada de *Ninfas* y se fija el valor de nuestro título en 52 libras y 10 chelines<sup>183</sup> (referencia 217).

Hasta 1930 no volvemos a encontrar el nombre de González de Bobadilla en ninguna publicación que no sea una edición del *Quijote*. Entre las notas a los dos más importantes

182. En el rancajo 3, apartado X —«Año de 1587»—, hago mención a esta epístola dentro del bloque “Cuarto estado: el impreso o tercera copia”.

183. *Grosso modo*, unos 4.300 euros (fuente: <https://bit.ly/3zTTgea>).

del primer cuarto de siglo XX: el de Clemente Cortejón (1905-1913)<sup>184</sup> y el de Francisco Rodríguez Marín (1927-1928),<sup>185</sup> no se apunta nada sobre *Ninfas y pastores de Henares* que sea de especial relevancia: el célebre capítulo VI, el nombre del autor, el título (que se escribe *Ninfas de Henares*), el lugar y el año de publicación, y poco más. A pesar del apabullante aparato crítico y anotador que contienen estas ediciones, no se aporta en ellas nada excepcional.

De 1930 es la tercera reproducción de la portada de nuestra obra tras Salvá y Maggs Bros. En esta ocasión, aparece en la referencia 1.171 del *Manual gráfico-descriptivo del bibliófilo hispano-americano* de Francisco Vindel. Todo parece indicar que se catalogó el libro teniendo presente el original [97]. También de este mismo año es el tomo III de la *Historia de la Lengua y Literatura castellana* en la que Julio Cejador y Frauca inserta cinco líneas dedicadas a nuestro autor en las que cabe destacar, además de los datos de oriundez, condición estudiantil y condena cervantina, la siguiente opinión: «Está en buena y sonora prosa y en fluidos versos» [304].

Habrà que esperar mucho tiempo, hasta el señalado año de 1975, en el que Juan Bautista Avalle-Arce vuelve a someter a González de Bobadilla y su novela a otro análisis riguroso, para volver a encontrarnos con *Ninfas y pastores de Henares*. En casi medio siglo, la composición de Bernardo solo tendrá hueco en dos extraordinarios repertorios bibliográficos: el de Palau y Dulcet, y el de Simón Díaz.

En el primero, se transcribe la portada de nuestra obra, se indica su tamaño y cantidad de folios y, tras señalar que es

184. Editó y anotó el texto cervantino hasta el volumen sexto, cuando le sobrevino la muerte. Su obra fue continuada por Juan Givanel i Mas y Juan Suñé Benages, quienes la terminaron y publicaron en la imprenta madrileña de Victoriano Suárez.

185. Quien no sacó una edición del *Quijote*, sino varias. Esta versión de 1927-28 es la de la Tipografía de la Revista de Archivos, Biblioteca y Museos. La más importante, según la crítica, es la siguiente, que apareció entre 1947 y 1949 en Ediciones Atlas.

una novela en prosa y verso que formaba parte de la biblioteca de don Quijote, se anota su precio en las distintas subastas o ventas.

«A pesar de su rareza y valor bibliográfico, 16 frs. Salvá, pero luego 5 libras 5 chelines Quaritch, 1885. 300 marcos Hiersemann, 1913, 52 libras 10 chelines Maggs Bros en 1927» [277-278; referencia 105.107].

En el segundo, más o menos lo mismo: describe el tomo, señala dónde se cita y anota en qué sitios podemos hallar algunos ejemplares de la *princeps* [128]. Aunque es verdad que el volumen de Simón Díaz salió en 1976, después del libro de Avalor-Arce, no es menos cierto que la compilación de datos, dada la naturaleza del producto, tuvo que haberse realizado mucho antes, lo que me obliga a suponer que pudo tener elaborado el apartado dedicado a nuestro autor cuando vio la luz la monografía del argentino.

Hubo otra mención a *Ninfas y pastores* en una publicación del mentado José Simón Díaz: *Fuentes para la historia de Madrid y su provincia*, de 1964. Dice su autor que, «a pesar del título, faltan casi por completo las referencias topográficas» [125] madrileñas, aunque constata algunas: como la del folio 20 («Pastores que en un tiempo apacentaban su rebaño en las abundosas dehesas del Jarama») o la del 114 («Mas antes de llegar a la famosa Mantua Carpentanea...»).

Diez años más tarde, aparece el extenso e indispensable *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa* de Francisco López Estrada. Este estudio, como el subtítulo sugiere, tenía la misión de preparar el terreno para un segundo volumen en el que su autor se adentraría en el análisis de la producción pastoril de los siglos XVI y XVII. Es en este tomo donde (lógico es suponerlo) *Ninfas y pastores de Henares* iba a disponer de su propio apartado. Por eso, en esta *órbita previa* la de Bernardo solo aparece en cinco ocasiones, en todas ellas formando parte de una lista de autores y títulos del género, nunca como eje central de un comentario o estudio sobre sus características.

En 1975, como ya he apuntado, se publica *La novela pastoril española* de Juan Bautista Avalor-Arce; aunque, en realidad, la primera edición de la obra es de 1959. El origen del manual está en su tesis doctoral, intitulada *La novela pastoril en el Renacimiento español*, que presentó en la Universidad de Harvard cuatro años antes, tal y como nos indica López Estrada [1974, 54]. Esta segunda versión amplió de manera considerable la precedente y alcanzó tal grado de difusión que hoy en día es la más citada y utilizada por los especialistas junto con la ya referida del investigador catalán. En ella, el argentino no prescinde de su crítica más corrosiva hacia nuestra obra. Su valoración general de *Ninfas y pastores de Henares* no ofrece la menor duda al respecto:

«Total carencia de interés artístico, ideológico o de cualquier otra naturaleza. Nada de nuevo aporta a lo ya visto en otros autores y si algo la puede caracterizar es el mezclar, con pésimo tino, elementos de toda la tradición pastoril anterior» [188].

Advierte en González de Bobadilla una especial voluntad por lo circunstancial, hasta el punto de alejar el marco pastoril de su referente mítico. Esto mismo también lo detecta E.C. Riley:

«Puede decirse que entre el mundo imaginado de Arcadia y el mundo histórico contemporáneo de la alta clase social había un tráfico continuo, consecuencia de la naturaleza del género pastoril. Esto podía debilitar el auténtico núcleo místico, como pasó, según creo, en *Ninfas y pastores de Henares* y en el *Pastor de Iberia*, sin resultar en un paso significativo hacia el realismo novelístico» [202].

Destaca Avalor-Arce, como única novedad de nuestra obra, la inserción en la trama de la historia del rey Aldano y la de Regnero, aunque no deja de calificarlas como pobres de argumento y estilo, y las justifica como una muestra más de la flexibilidad que el género había ido adquiriendo conforme declinaba. Concluye su análisis resaltando «la incontinencia poética del autor» y la ilógica actitud de González de Bobadilla cuando, en una producción que, por su naturaleza,

debería estar consagrada al amor y a la mujer, manifiesta en el sexto libro una violenta e incomprensible misoginia [190]. Si la condena al fuego de Cervantes dañó la imagen de nuestra obra frente a los críticos de los siglos XVII, XVIII y XIX, y las posiciones de Rennert inmovilizaron cualquier atisbo de reflexión hacia el producto literario, sostengo que las palabras de Avalle-Arce son, sin duda alguna, las que han conducido a que *Ninfas y pastores de Henares* toque fondo con respecto a la estima de los estudiosos. Castells aprecia desmesura en los juicios del investigador, a pesar de que razones no le faltan en ocasiones para ello [424].

La publicación del facsímil de *Ninfas y pastores de Henares*, en 1978, supuso el segundo gran momento de la historia de nuestro libro después de su aparición en 1587 porque permitió que viese de nuevo la luz esta novela que había permanecido sepultada en el olvido de generaciones de lectores. La edición posee una introducción, sin firma, realizada por el Dr. D. Antonio Cabrera Perera, en la que cabe ponderar, además de sus apuntes sobre los orígenes de nuestro autor y la condena de Cervantes, la concesión a la novela de un valor desconocido hasta ese momento y que la publicación facsimilar aspira a mostrar:

«El lector tendrá ocasión de comprobar que la obra no es tan mala como la imaginó Cervantes y que muchos de sus versos tampoco son tan malos como tantos y muchos de *La Galatea*» [VIII].

Concluye invitando a los lectores a que den una nueva oportunidad al texto de Bernardo para

«ver si esta vez alcanza la misericordia que el autor de *Don Quijote* no le quiso conceder» [VIII].

Durante este mismo año 1978, antes o después de la publicación del facsímil, aparece la *Historia de la literatura canaria* de

Joaquín Artilles e Ignacio Quintana. En sus páginas hay un espacio reservado a González de Bobadilla, a quien consideran, al igual que el profesor Cabrera Perera, «el primer novelista canario»; y reproducen el pasaje prologal en el que nuestro protagonista señala ser «natural de las nombradas islas de Canaria». Indican que José Marrero, canónigo magistral de Las Palmas, en unos apuntes inéditos sobre la historia de la literatura canaria, recogió como posible procedencia gomera de Bernardo. Este apartado acerca del autor de *Ninfas y pastores de Henares* contiene un interesante fragmento de esta obra que reproducen Artilles y Quintana sin citar su origen:

«No es ni mejor ni peor, según algún crítico, que todas las novelas falsas y artificiosas que produjeron Bernardo de Balbuena, Cristóbal Suárez de Figueroa y hasta los altísimos ingenios de Lope de Vega y Cervantes» [24].

Por último, aparece hacia el final del apartado dedicado a *Ninfas* un inexplicable yerro cuando afirman que «esta obra fue liberada de las llamas». Un año más tarde, en la Colección Guagua, Joaquín Artilles (esta vez sin Ignacio Quintana) enmienda este desacierto haciéndose eco de la conocida condena cervantina y muestra su opinión sobre nuestra obra:

«novela artificiosa y refinada, como las muchas que se escribieron entonces» [12].

De manera incomprensible, el propio Artilles, en 1988, en una antología de la literatura canaria que publica Edirca, vuelve a cometer el mismo fallo que, se supone, había solucionado en el librito de la Colección Guagua, y mantiene que *Ninfas y pastores de Henares* se salvó del fuego.

El año 1979 será testigo de la aparición de uno de los títulos más importantes para la historiografía literaria de nuestras islas: la *Biobibliografía de escritores canarios* de Agustín Millares Carlo y Manuel Hernández Suárez.<sup>186</sup> En el tomo tercero, estos estudiosos señalan que

186. En 1932, Millares Carlo publicó *Ensayo de una bio-bibliografía de escritores naturales de las Islas Canarias (siglos XVI, XVII y XVIII)*. Esta

«una detenida investigación en los libros de matrículas, pruebas de curso, bachilleramientos, licenciamientos, doctoramientos y juramentos de la Universidad de Salamanca entre los años extremos de 1552 y 1655, no ha dado resultado alguno, si bien es de advertir que falta el año 1587 de las pruebas de curso» [155].

Estos autores no se salen de los márgenes ya habituales del origen canario y condición estudiantil de González de Bobadilla, y la condena al fuego de su única obra conocida. En este sentido, en muy poco contribuyen a la figura del escritor.

Cuando enumeran las bibliotecas donde existen ejemplares de *Ninfas*, nombran el Museo Canario, entidad sita en Las Palmas de Gran Canaria. Esta afirmación, según me apuntaron desde la referida institución cultural, no es cierta. Este centro solo tiene el facsímil de 1978.

Amadeo Solé-Leris, autor de un estudio sobre la novela pastoril española publicado en 1980, destaca de nuestra obra el uso rutinario de la violencia y la preocupación de la ubicación geográfica concreta —alejada del simbolismo que encerraba la Arcadia— como muestras de una irreversible transformación del género por la influencia de otros estilos —el de aventuras y misterio, por ejemplo— y de otras perspectivas, las del mundo cotidiano que envuelve al poeta:

«It may be noted that the routine use of violent action, more suited to a novel of adventure and intrigue, as well as the circumstantial concern (even if based only on hearsay) with actual geographical locations, both furnish a further instance of how the pastoral novel was seeding the ideal pastoral vision of its inception to merge increasingly with materials from other types of fiction and with concrete particulars from the everyday world, dressed up in pastoral fashion» [123].

Me interesa destacar cómo este juicio coincide con los ya anotados al respecto por Juan Bautista A Valle-Arce y Edward C. Riley.

---

obra sirvió de plataforma para el trabajo que luego realizaría con Hernández Suárez. El *Ensayo* no aporta nada excepcional que no recoja la *Biografía*.

Insiste Solé-Leris en resaltar la poca habilidad de nuestro autor en la composición de su novela y, además, en la existencia de pequeños resquicios de amor neoplatónico que evolucionan hacia la carnalidad de la satisfacción sexual:

«Lisia the sheperdess, for instance, admits her lover into her bedroom every night» [123].

En 1984, Blanco Montesdeoca publica una *Antología de poesía canaria I (siglos XV-XVII)* en la que circunscribe la condena de Cervantes a la calidad de la prosa de González de Bobadilla, más que al verso; y eso que, como señala, hay muy poca en esta novela,

«solo la suficiente para ensartar en una trama desvaída un conjunto de versos de corte garcilasista» [26].

Lo considera inferior a Cairasco en lo que respecta a la poesía narrativa y concede cierto beneplácito a su lírica, que entronca con la que denomina como pléyade de garcilasistas: depurada técnica en los sonetos, buen vate en los octosílabos [27]:

«Poca gloria —tratándose del libro que se trata, un muy endeble libro de pastores— le cabe a Bernardo González de Bobadilla, “natural de las nombradas yslas de Canaria”, por el hecho de haber sido el primer poeta nacido en el archipiélago que imprimió su obra» [17].

Sánchez Robayna se suma al grupo de críticos contrarios a la novela de nuestro autor. Acude a A Valle-Arce para adscribirse a la tesis de la incontinencia poética y la despreocupación del “mito” como principales defectos de *Ninfas y pastores de Henerares*; y destaca la presencia de los proparoxítonos en la canción de Palanea porque

«aun siendo los esdrújulos comunes en la novela pastoril desde la *Diana* de Montemayor, hacen pensar en Cairasco, cuyos versos esdrújulos eran ya muy conocidos en 1587» [18].

El primer estudio de cierta envergadura que se lleva a cabo sobre nuestra obra corresponde a un artículo escrito por

Francisco López Estrada bajo el título de “Un autor canario de libros de pastores: Bernardo González de Bobadilla y las *Ninfas y pastores de Henares*”, publicado en el homenaje que realizó la Universidad de La Laguna a Sebastián de la Nuez en 1991. Este investigador deja bien claro que nuestra obra adolece de calidad, tanta que

«no podemos adelantar el libro de Bobadilla a un primer plano de la historia de la literatura, ni a un discreto segundo término» [1991, 53],

aunque sea merecedor de ser recordado por erigirse en un buen ejemplo sobre cómo había progresado el género pastoril desde la *Diana* de Montemayor.

En su artículo, López Estrada habla de la tendencia de González de Bobadilla a transmutar el amor espiritual en carnal y el vitalismo de la naturaleza en la sangre y muerte de los pastores; y expone, como trazado de las líneas generales de la pieza, la siguiente reflexión:

«Obra de juventud, como otras pastoriles, acusa la inexperiencia propia de la edad del autor, pero prueba que, con el entusiasmo necesario, se puede urdir una compleja trama, aun desarrollada con poca habilidad. Cierzo que el autor no busca la materia en lugares de prestigio, sino en las anécdotas menores de los estudiantes, convenientemente transformadas. Es un libro pedante por la suma de autores citados y su ocasión inoportuna, pero esta hojarasca de erudición no penetra en el texto ni lo valora, al menos como exhibición cultural» [1991, 54].

Según este investigador, la petulancia académica que muestra Bernardo en el prólogo, donde no duda en nombrar de manera indiscriminada a juristas y poetas grecolatinos, es una prueba evidente de su condición estudiantil:

«Es un libro pedante por la suma de autores citados y su ocasión inoportuna, pero esta hojarasca de erudición no penetra en el texto ni lo valora, al menos, como exhibición cultural [...] Es un episodio en el desarrollo del género, propiamente una vía de su

desintegración, con la torpeza del inexperto que se refugia en la pedantería, pero esto resulta hasta cierto punto justificado, y más por su condición de estudiante, que no de maestro» [1991, 54].

Termina ofreciendo al lector su valoración sobre la novela:

«La obra solo merece considerarse con el género al que pertenece. Y así, una vez más, la apología del campo que lleva implícita un libro de pastores fue una vía para escapar del cerco de la ciudad» [56].

De los fragmentos y escasas referencias centradas en González de Bobadilla, ninguna hay tan desafortunada como la que le dedica Jorge Rodríguez Padrón en su *Primer ensayo para un Diccionario de la literatura en Canarias*, por cuanto en unas pocas líneas incurre en dos singulares errores: el primero, apuntar, como Joaquín Artiles, que *Ninfas y pastores de Henares* se libra del fuego en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote; el segundo, considerar que el amigo «natural de la famosa Compluto» lo es de Santiago de Compostela y no de Alcalá de Henares, como corresponde al topónimo latino *Complutum*, lo que me hace suponer que la referencia a la obra no fue realizada por Rodríguez Padrón a partir de la lectura del prólogo, sino desde terceras fuentes.

En el *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, dirigido por Ricardo Gullón, apunta Eugenia Fonsalba, la responsable de la entrada relativa a nuestro autor, que *Ninfas y pastores* es una composición de juventud que centra su acción, plagada de crímenes pasionales, amores ocultos y lascivos, en Alcalá, Toledo y Salamanca. Añade, además, la afirmación de ser la primera obra de este poeta que llega a la imprenta y se destacan las octavas reales sobre el príncipe Aldano y el rey de los danos Regnero junto con la ya apuntada aversión hacia las mujeres que desprende el último libro:

«Sorprendente y violenta misoginia del sexto y último, que rompe con la simpatía de estos libros de pastores hacia su público, mayoritariamente femenino» [650].

Souvirón López indica a este respecto que:

«El tono que domina esta obra es jocoso y la cantidad de insultos dedicados a la mujer solo es ponderable con la intensidad del sufrimiento del hombre. Los pastores de González de Bobadilla, joven estudiante canario en Salamanca, creen que el amor, además de ser fuente de inagotables gracias, supone una quiebra para los bolsillos» [140].

En 1995, en el número uno de *Philologica canariensis*, la revista de la Facultad de Filología de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, el profesor Cabrera Perera publicó un artículo intitulado: “Una visión sobre el primer libro poético canario en el Siglo de Oro: *Ninfas y pastores de Henares* de Bernardo González de Bobadilla”. En él, concede a la obra un valor superior al que la crítica ha venido dándole durante todos estos años:

«El libro no es tan malo como supongo que lo estimó Cervantes en ese momento, y que sus versos tampoco son tan malos como tantos y muchos de *La Galatea*» [28]

Concluye con un muy interesante párrafo en el que muestra cuál ha sido y es la importancia de *Ninfas y pastores de Henares* en el contexto de nuestra literatura, con especial incidencia en Canarias:

«*Ninfas y pastores de Henares* representa para mí la integración definitiva de las Islas Canarias a la cultura occidental. En 1578 se fundó la Ciudad de Las Palmas; en 1483 se incorpora Gran Canaria a la Corona de Castilla; en 1492 se incorpora La Palma y en 1495 se incorpora Tenerife; pues bien, en menos de cien años, sale de Canarias una figura que publica un libro de versos en lengua castellana, bajo el ropaje de una novela pastoril, que tiene gran éxito, que es muy leída en toda la Península hasta mediado el siglo XVIII y que incluso tiene el mérito de ser tenida en cuenta, para bien o para mal, por el primero de los escritores españoles [...] Y esa es, para mí, justamente su grandeza: la identificación cultural con la metrópoli era ya una realidad indudable» [31-32].

La última gran referencia a nuestra obra<sup>187</sup> proviene del artículo “Bernardo González de Bobadilla: *Ninfas y pastores* para los orígenes de la prosa insular” que Isabel Castells elaboró para el volumen 1 de la *Historia Crítica Literatura Canaria*.

En este texto, la profesora Castells ofrece una interesante aportación a la pregunta de por qué un autor se puede atrever a describir tierras y parajes que nunca ha visto:

«Pues simplemente porque los territorios del *locus amoenus* no proceden de la experiencia vital o del conocimiento geográfico, sino de la absorción del mito, lo que puede hacerse partiendo de una fuente escrita, libresca. Solo en este sentido debe interpretarse esta importantísima octava —pasada por algo por la crítica, que nosotros sepamos— que encontramos en medio de la historia intercalada en el libro IV [folio 134]:

Y que entonces se pule y se levanta  
mi musa por el cielo entronizado  
mas ahora que al crudo Marte canta  
el pecho lleva por la tierra echado.  
Como causar podrá agudeza tanta  
lo que solo en historias he mirado  
quanta lo que se mira y se fomenta  
en el alma de placer y alivio exenta.

Reparemos en los cuatro últimos versos, que legitiman y definden la *imitatio* y pueden utilizarse, a nuestro entender, para justificar la obra toda de Bobadilla: lo que “solo en historias” se ha mirado es tan válido para crear la “agudeza” y entretener, así, al

187. Recuerda lo que apunté hace ya unas páginas acerca del límite temporal de las referencias utilizadas: verano de 2002. Cuanto se haya publicado con posterioridad sobre nuestro autor y su obra entra en ese enorme agujero negro que constituye mi desconocimiento bibliográfico de novedades. De camino hacia el final de este apunte sobre *Pastorilia*, solo cabe aceptar lo que declaro sin solemnidad alguna como inevitable: que el vacío que representa la ignorancia nutrida entre los agostos de 2002 y 2022 se engrandecerá aún más y, poco a poco, irá cubriendo con el negro de la desmemoria las extensiones donde se supone que están plantados los títulos que, durante un lustro, orbitaron diariamente como refulgentes astros. *In illo tempore, in lucem credidi...*

lector—recordemos que estos relatos eran recitados para distraer el *otium* inherente a la vida pastoril— como lo que procede de “el alma de placer y alivio exenta”. No es necesario, así, que nuestro autor haya visitado empíricamente los parajes que describe en su obra, porque no es esta la autenticidad perseguida en un siglo que equipara en muchas ocasiones el conocimiento directo de la realidad con su percepción a través de las palabras de los maestros. Si, según hemos visto, el mismísimo Cervantes otorga validez a la *imitatio* a la hora de perseguir el artificio y la rareza, no debemos condenar por ello a Bobadilla. Podemos, eso sí, valorar el resultado, pero no como consecuencia del proceso utilizado a la hora de redactar su obra, sino como reflejo de la inexperiencia, inmadurez, precipitación o alarde de erudición que muestra el autor» [432-433].

La cita es larga, sí, pero considero que ha valido la pena por lo que significa de exculpación, hasta cierto punto, de uno de los aspectos de *Ninfas* que mayores críticas ha recibido.

Como en el artículo del profesor Cabrera Perera, el final del trabajo destaca la particular aportación de González de Bobadilla a la literatura española del Siglo de Oro con sello insular:

«Que este instinto<sup>188</sup> haya dado lugar a una obra que, siendo generosos, podemos calificar como simplemente mediocre es algo que, sin embargo, no resta valor a la empresa de Bobadilla, sea cual sea el resultado finalmente conseguido. Así las cosas, su novelita, fiel en muchos aspectos a la más ortodoxa tradición pastoril—presentación de una naturaleza cómplice, personajes estáticos, neoplatonismo luctuoso, combinación de verso y prosa...— y despegada de ella en otros en aras de la búsqueda de cauces nuevos o más personales—introducción de lo autobiográfico y lo cotidiano, conviviendo con historias secundarias de carácter marcadamente inverosímil— no dejará nunca de ocupar, pese a su escasa fortuna crítica, un lugar dentro de la aportación insular a la literatura áurea» [433].

188. Se refiere a los experimentalismos de González de Bobadilla a la hora de utilizar el esdrújulo.

•  
Como síntesis a todo lo apuntado, creo que no es desajustado ver en *Ninfas y pastores de Henares* un curioso ejercicio poético realizado por alguien más dispuesto a causar sensación dentro de un reducido ámbito de lectores que conoce y de los que espera algún tipo de reacción favorable a sus intereses—muy propio del género en cuestión— que una pieza compuesta con plena conciencia del quehacer estético. Muchas de las acciones amorosas de la novela; los acontecimientos del sexto libro, ambientados en Salamanca; las ínfulas eruditas del escritor en numerosos pasajes de la obra y el carácter abigarrado con el que se concatenan historias me mueven a concluir que en *Ninfas* no hay poco de autobiografía y ni de referencias situacionales a un entorno que es familiar tanto para Bernardo como para los que están más próximos a él; que son, así lo veo, sus verdaderos receptores, por encima incluso de esos otros lectores que en ese momento hubiesen podido acceder al texto pastoril y fuesen ajenos a lo que entre disfraces se cuenta.

Más que ser un autor de éxito y triunfar en la literatura (el propósito perseguido por Cervantes), González de Bobadilla da la impresión de que busca el favor de su círculo, de esos que forman su mundo particular (amigos, escritores, profesores, juristas, etc.). Los dos versos finales de “Bernardo a su libro” en *Ninfas* [fol. 11] son bastante elocuentes al respecto: «pues dice el refrán: “bien haya quien a los suyos parece”». Pienso ahora en ese conjunto próximo de lectores capaces de pasar por alto la precariedad de la impresión y la incuestionable falta de principio unificador en todas las tramas argumentales expuestas, que no son más que el testimonio elocuente de que el producto carece de una mediana planificación.

*Ninfas y pastores de Henares* no es una novela atractiva ni, en líneas generales, entretenida. Adolece de una historia estable y continua como para no perder de vista el fin que nos ha querido contar su autor en los seis libros que la componen; pero tiene el encanto propio de las misceláneas, donde algunas estrofas, determinados parlamentos y ciertas intervenciones salvan el despropósito de la obra.

Bien entendía Fílira que nadie escuchaba sus lamentos porque no se acordaba de que allí cerca estaba la humilde habitación de las tres ninfas Lisia, Favorina y Celinda, quienes, oyendo las quejas de Fílira, se levantaron presto y fueron a la parte donde su llanto sonaba para preguntarle la ocasión y dar algún alivio a su fatiga. Mas Fílira, temerosa al oír las presurosas pisadas, por entender que eran de algunos descomedidos serranos que venían a robar su rebaño, levantó la voz de esta suerte:

—¿Quién anda alborotando mi rebaño  
en noche tan oscura y tenebrosa,  
encubridora del presente engaño?

Entonces Celinda, como sagaz que era, dijo a las otras que, sin hablar palabra, allí se detuviesen; y por estar confiada en que gracias a la oscuridad de la noche no podía ser conocida de vista, mudando la voz de delicada en grosera, a imitación de tosco aldeano, le respondió de esta forma:

—Fílira, al ruido de tu voz quejosa  
vine por esta senda apresurado  
para aliviarte de tu pena ansiosa.

—Pastor de mi congoja lastimado,  
tal compasión te recompense el cielo  
con aumento feliz de tu ganado.  
En decir, me dará sumo consuelo,  
tu nombre, pues impide el conocerte  
la triste noche con oscuro velo.

—Fílira dulce, pues la buena suerte  
me trajo a este lugar, tiempo, y ventura  
de merecer mis tristes ojos verte;  
sin que pueda estorbar la niebla oscura,  
con tus cabellos y ojos ilustrada,  
el contemplar tu angélica hermosura;  
sabrás que soy pastor de una manada  
del rabadán Filerio, y que tus ojos  
tienen mi corazón y alma prendada.  
A mí me llaman Velanio, que, en enojos,  
en pasiones y penas, voy nadando  
por el airado mar de mis antojos.

—Velanio, si mi aspecto contemplando  
acaso de algún lustre te parece,  
es que te está la noche deslumbrando;  
que si tu vista en verlo se embebece,  
cuando la luz dorada resplandezca,  
verá cuán bajo grado se merece.  
Mas porque mal alguno no parezca,  
vete con Dios, pastor, que estoy medrosa,  
pues podemos hablar cuando amanezca.

—Fílira, espera, que no he dicho cosa  
que lleve de verdad algún camino.  
No huyas de mi nombre temerosa,  
que no me llamo yo sino Florino.

—Cielos de nubes lóbregas cubierto,  
fresca ribera, río cristalino,  
si el que delante está Florino es cierto,  
¿cómo no relucís y gloria tanta  
no la manifestáis al descubierto?  
¿Y cómo el dulce ruisenior no canta?  
¿Cómo no esparcen olorosas flores  
y el Céfito mejor no se levanta?  
¿Cómo dormís zagalas y pastores?  
¿Cómo el aire de cantos no se llena?  
Y, ¿cómo permanecen mis dolores?  
¿Cómo no luce más Cintia serena,  
que si Febo llevase el carro de oro?  
Y, ¿cómo en mí reinar puede la pena?  
¿Cómo no danza el citereo coro?  
¿Cómo no suena la templada lira?  
Y, ¿cómo darme puedo al triste lloro?  
¿Cómo un olor divino no se respira?  
¿Cómo no siente más vigor mi vida?  
Y, ¿cómo el soto umbroso no se admira?  
¿Cómo se está la noche oscurecida?  
¿Cómo no viene la rosada aurora  
a darle el parabién de la venida?  
¿Cómo el suelo que pisa no se dora?  
¿Cómo no cae un rocío aljofarado?

¿Cómo la hermosa Venus no le adora?  
 No es posible ser tú, pues, mi cuidado.  
 No toma el desconsuelo algún camino  
 con su presencia favorable hallado.  
 Si te dijeras tú, pastor, Florino,  
 espirarás en mí, luego, un aliento  
 aliviador de mi cruel destino.

—Fílira, ya que sé tu pensamiento,  
 quiero que salgas de tu cierto engaño  
 y declararte mi piadoso intento:  
 Celinda soy, pastora de un rebaño  
 del rabadán Flavino caudaloso,  
 que vine, conmovida de tu daño,  
 a dar a tu tristeza algún reposo  
 si en los males de amor ser dado puede,  
 pues se muestra al más fiel, más engañoso  
 sin haber quien por su dolor no ruede.<sup>189</sup>



Aunque no me resulta extraño que fracasara, reconozco que esto no ha de impedir el que se valoren como merecen el significado ideológico de sus folios y, de algún modo, el aporte cultural que representa. No es baladí que un joven, para demostrar sus habilidades literarias, acuda a un género como el pastoril, que debía conocer bastante bien si era aficionado a su lectura; se declare en la portada estudiante de Salamanca; dedique la obra a alguien del Consejo Real y, encima, se le ocurra imprimir el libro en una ciudad como Alcalá de Henares, en la misma imprenta en la que dos años antes había visto la luz la ópera prima (*Ninfas* lo es para Bernardo) de Miguel de Cervantes. Todo tiene una razón de ser; todo, unas causas; y todo, absolutamente todo, unas oportunas consecuencias.

“Nessun dorma” de Puccini (1924)

189. Libro segundo, folios 50-52v. Mi momento *Ninfas*...

## BIBLIOGRAFÍA

1. “Pragmática sobre la impresión y libros”, en *En este cuaderno están todas las suspensiones de pragmáticas que su majestad mandó hacer en las cortes que por su mandado se celebraron en Valladolid año 1558, Esta así mismo la pragmática de los impresores, librerros, y libros, y también la pragmática de los jueces*. Valladolid, Sebastián Martínez, 1559.
2. ALCINA, Juan Francisco (1998). Introducción a su edición de *Poesía completa* de Garcilaso de la Vega. Madrid, Espasa.
3. ALEJO MONTES, Francisco Javier (1998). *La Universidad de Salamanca bajo Felipe II (1575-1598)*. Burgos, Junta de Castilla y León.
4. ALONSO CORTÉS, Narciso (1951). “Cervantes” en *Historia general de las literaturas hispánicas*. Dirigida por Guillermo Díaz-Plaja. Barcelona, Editorial Barna.
5. ALONSO, María Rosa (1977). “La literatura en Canarias (del siglo XVI al XIX)” en *Historia general de las Islas Canarias* de Agustín Millares Torres. Santa Cruz de Tenerife, Edirca.
6. ANDRÉS, Pablo *et alii* (2000). “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.
7. ARENCIBIA SANTANA, Yolanda (1991). “El despertar de la literatura” en *Historia de Canarias. Volumen 2. Siglos XVI-XVII*. Valencia, Editorial Prensa Ibérica.
8. ARRIBAS REBOLLO, Julián (1998). “El uso del epíteto en la novela pastoril española” en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Tomo II*. Alcalá de Henares, Universidad.
9. ARTILES, Joaquín e Ignacio QUINTANA (1978). *Historia de la literatura canaria*. Las Palmas de Gran Canaria, Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas.
10. ASENSIO, José María (1901). *Cervantes y sus obras*. Barcelona, F. Seix Editor.
11. ASTRANA MARÍN, Luis (1948-1958). *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes*. Siete tomos. Madrid: Instituto Editorial Reus, 1951.
12. AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1975). *La novela pastoril española*. Madrid, Istmo.
13. AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1987). Edición e introducción de *La Galatea* de Miguel de Cervantes. Madrid, Espasa-Calpe.
14. AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1996). Estudio preliminar a la edición de *La Diana* de Jorge de Montemayor realizada por Juan Montero. Barcelona, Crítica.
15. BAEHR, Rudolf (1981). *Manual de Versificación española*. Madrid, Gredos.

16. BAYO, Marcial José (1970). *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)*. Madrid, Gredos.
17. BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente (1966). *Bulario de la Universidad de Salamanca (1219-1549)*. Salamanca, Universidad.
18. BENÍTEZ CLAROS, Rafael (1963). *Visión de la literatura española*. Madrid, Rialp.
19. BERNABÉ PAJARES, Alberto (1992). *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*. Madrid, Ediciones Clásicas.
20. BLANCO JIMÉNEZ, José (2005). "La labor erudita de Boccaccio: sus obras en latín" en *Pharos*. Vol. 12, n.º 1, mayo-junio. Santiago de Chile, Universidad de las Américas.
21. BLANCO MONTESDEOCA, Joaquín (1984). *Antología de poesía canaria I. (Siglos XV-XVII)*. Madrid, Editorial Rueda.
22. BLECUA, Alberto (1983). *Manual de crítica textual*. Madrid, Castalia.
23. BLECUA, Alberto (1995). "Boscán y Garcilaso" en *Lecciones de literatura universal*. Madrid, Cátedra.
24. BURELL, Consuelo (1997). Introducción a su edición de *Poesía castellana completa* de Garcilaso de la Vega. Madrid, Cátedra.
25. CABRERA PERERA, Antonio (1978). Introducción al facsímil de *Ninfas y pastores de Henares*. Madrid, Ministerio de Cultura y Biblioteca Pública Insular.
26. CABRERA PERERA, Antonio (1995). "Una visión del primer libro poético canario en el Siglo de Oro: *Ninfas y pastores de Henares* de Bernardo González de Bobadilla" en *Philologica canariensis*, n.º 1, invierno. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
27. CANAVAGGIO, Jean (1994). *Historia de la literatura española. Tomo II: Siglo XVI*. Barcelona, Ariel.
28. CAPITÁN DÍAZ, Alfonso (1991). *Historia de la educación en España. Tomo I: De los orígenes al Reglamento General de Instrucción Pública (1821)*. Madrid, Dykinson.
29. CARABIAS TORRES, Ana M.ª (1999). "La Universidad de Salamanca en la Edad Moderna" en *Historia de Salamanca. Tomo III: Edad Moderna*. Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos.
30. CASALDUERO, Joaquín (1973). "La Bucólica, la Pastoril y el amor" en *Estudios de Literatura española*. Madrid, Credos.
31. CASALDUERO, Joaquín (1973). "La Galatea" en *Suma Cervantina*. Londres, Tamesis Books Limited.
32. CASTELLS, Isabel (2000). "Bernardo González de Bobadilla: Ninfas y pastores para los orígenes de la prosa insular" en *Historia Crítica Literatura Canaria. Volumen 1: De los inicios al siglo XVII*.

- Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
33. CATALINA GARCÍA, Juan (1889). *Ensayo de una tipografía complutense*. Madrid, Imprenta y Fundación de Manuel Tello.
34. *Catálogo de pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII*. Tomos I (1940), II (1942) y III (1946), bajo la dirección de Cristóbal Bermúdez Plata; tomos IV y V (1980), realizado por Luis Romera Iruela y M.ª del Carmen Galbis Díez; tomos VI y VII (1986), realizados por M.ª del Carmen Galbis Díez. Madrid, Ministerio de Cultura.
35. CAYUELA, Anne (1996). *Le Paratexte au Siècle d'Or, Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle*. Ginebra, Librairie Droz.
36. CHATIER, Roger (2000). "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.
37. CHEVALIER, Maxime (1974). "La Diana de Montemayor y su público en la España del siglo XVI" en *Creación y público en la Literatura española*. Madrid, Castalia.
38. CIORANESCU, Alejandro (1957). "Cairasco de Figueroa. Su vida. Su familia. Sus amigos" en *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 3. Madrid-Las Palmas, Patronato de la Casa de Colón.
39. DADSON, Trevor, J. (2000). "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.
40. DARST, David H. (1969). "Renaissance Platonism and the Spanish Pastoral Novel" en *Hispania*. Tomo LII, n.º 3.
41. DELGADO CRIADO, Buenaventura [coord.] (1993). *Historia de la Educación en España y América. Tomo 2: La educación en la España moderna (siglos XVI-XVII)*. Madrid, SM.
42. DIOS, Salustiano de (1986). *Fuentes para el estudio del Consejo Real de Castilla*. Salamanca, Ediciones de la Diputación de Salamanca.
43. ENCINA, Juan del (1468-1529). *Obras completas*. Tres tomos. Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
44. ESCUDERO, José Antonio (1976). *Los secretarios de Estado y del Despacho (1474-1724)*. Cuatro tomos. Madrid, Instituto de Estudios Administrativos.
45. FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio (1993). "Reediciones de narrativa en el siglo XVIII" en *Revista de Literatura. Tomo LV-109*. Madrid: C.S.I.C.
46. FERNÁNDEZ Y FERNÁNDEZ DE RETANA, Luis (1981). "España en tiempos de Felipe II, 1556-1568" en *Historia de España*. Tomo XXII, volumen 2. Madrid, Espasa-Calpe.

47. FERRERAS, Juan Ignacio (1973). Introducción a su edición de *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo. Madrid, Espasa-Calpe.
48. FERRERAS, Juan Ignacio (1987). *La novela en el siglo XVI*. Madrid, Taurus.
49. FERRERES, Rafael (1951). "La novela pastoril" en *Historia general de las literaturas hispánicas*. Barcelona, Editorial Barna.
50. FERRERES, Rafael (1973). Introducción a su edición de *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo. Madrid, Espasa-Calpe.
51. FINELLO, Dominick (1978). "Una olvidada defensa de la poesía del siglo XVI" en *Anuario de Letras*, Vol. XVI, México.
52. FINELLO, Dominick (1994). *Pastoral Themes and Forms in Cervantes's Fiction*. Lewinsburg, Bucknell University Press.
53. FORRADELLAS, Joaquín (1998). "Notas" en la edición de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona, Crítica.
54. FOSALBA, Eugenia (1993). "Bernardo González de Bobadilla" en *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*. Madrid, Alianza.
55. GALLARDO, Bartolomé José (1888). *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos. Tomo III*. Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello.

56. GARCÍA GUERRA, Elena (2000). *Las acuñaciones de moneda de vellón durante el reinado de Felipe III*. Madrid, Banco de España.
57. GARCÍA ORO, José y M.<sup>a</sup> José PORTELA SILVA (1999). *La monarquía y los libros en el Siglo de Oro*. Alcalá de Henares, Centro Internacional de Estudios Históricos "Cisneros".
58. GARZA MERINO, Sonia (2000). "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.
59. GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
60. GERHARDT, Mia I. (1981). "La pastoral del Renacimiento en España: Garcilaso de la Vega" en *La poesía de Garcilaso*. Barcelona, Ariel.
61. GERHARDT, Mia I.; López Estrada, Francisco y Maxime Chevalier (1980): "La novela pastoril y el éxito de *La Diana*" en *Historia y crítica de la literatura española. Tomo 2. Siglos de Oro: Renacimiento*. Barcelona, Crítica.
62. GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín (1956-1958). *Cervantes, creador de la novela corta española*. Dos tomos. Madrid: C.S.I.C.
63. GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín (1951). "Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro" en su *Opúsculos histórico-literarios*. Tomo I. Madrid, CSIC.

64. GRIMAL, Pierre (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
65. HERRERA, Fernando (1580). *Obras de Garci Lasso de la Vega* con anotaciones de Fernando de Herrera. Sevilla, Alonso de la Barrera. Facsímil del Grupo P.A.S.O. y las Universidades de Córdoba, Sevilla y Huelva, 1998.
66. HERRERO GARCÍA, Miguel (1983). Introducción a su edición de *Viaje del Parnaso* de Miguel de Cervantes. Madrid, CSIC.
67. HÖSLE, Johannes (1982). "La literatura pastoril europea" en *Literatura universal. Tomos 9-10: Renacimiento y Barroco*. Madrid, Gredos.
68. HUARTE DE SAN JUAN, Juan (1575). *Examen de ingenios para las ciencias*. La edición manejada es la de Esteban Torre, publicada en 1988. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
69. IBÁÑEZ LLUCH, Santiago (1999). Traducción, introducción y notas a la *Historia danesa* de Saxo Gramático. Dos tomos. Valencia, Ediciones Tilde.
70. JAURALDE POU, Pablo (1981). *Manual de investigación literaria*. Madrid, Gredos.
71. KAYSER, Wolfgang (1981). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos.
72. KING, Willard F. (1963). *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*. Madrid, Boletín de la RAE.
73. KRAUSS, Werner (1967). "Localización y desplazamientos en la novela pastoril española" en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. Instituto Español de la Universidad de Nimega.
74. LEÓN, Luis de (1583). *De los nombres de Cristo*. Edición de Cristóbal Cuevas. Madrid, Cátedra, 1984.
75. LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1948). *La Galatea de Cervantes. Estudio crítico*. La Laguna de Tenerife, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.
76. LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1949). "Estudio y texto de la narración pastoril 'Ausencia y soledad de amor' del *Inventario de Villegas*" en *Boletín de la Real Academia*. Año XXVIII, tomo XXIX, enero-abril, cuaderno CXXVI.
77. LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1974). *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*. Madrid, Gredos.
78. LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1986). "Erasmus y los libros de pastores españoles" en *El erasmismo en España*. Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.
79. LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1987). Introducción a su edición de *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo. Madrid, Castalia.
80. LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1990). "Literatura pastoril y

Cervantes: *La Galatea*” en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona, Anthopos.

81. LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1990<sup>2</sup>). “Narrativa en prosa y verso” en *Historia de la literatura española. Volumen I*. Madrid, Cátedra.

82. LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1991). “Un autor canario de libros de pastores, Bernardo González de Bobadilla y las *Ninfas y pastores de Henares*” en *Homenaje al profesor Sebastián de la Nuez*. La Laguna, Universidad.

83. LÓPEZ ESTRADA, Francisco y M.<sup>a</sup> Teresa LÓPEZ GARCÍA-BERDOY (1995). Edición e introducción a *La Galatea* de Miguel de Cervantes. Madrid, Cátedra.

84. MALÓN DE CHAIDE, Pedro (1588). *Libro de la conversión de la Magdalena*. La edición utilizada es la de 1959 de Espasa-Calpe, Madrid.

85. MARTÍN ABAD, Julián (1991). *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*. Tres tomos. Madrid, Arco Libros.

86. MAYANS I SISCAR, Juan Antonio (1792). Introducción a su edición de *El Pastor de Filida* de Luis Gálvez de Montalvo. Valencia, Librería mayansiana.

87. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943). *Orígenes de la novela*. Santander, Aldus, S.A. de Artes Gráficas.

88. MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1951). *Reliquias de la poesía épica española*. Madrid, Espasa-Calpe.

89. MILLARES CARLO, Agustín y Manuel HERNÁNDEZ SUÁREZ (1992). *Biobibliografía de escritores canarios (siglos XVI, XVII y XVIII)*. Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.

90. MOLAS RIBALTA, Pere (1984). *Consejos y Audiencias durante el reinado de Felipe II*. Valladolid, Universidad.

91. MOLL ROQUETA, Jaime (1979). “Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro” en *Boletín de la Real Academia Española*. Tomo LIX. Madrid, RAE.

92. MOLL ROQUETA, Jaime (1996). “El impresor y el librero en el Siglo de Oro” en *Mundo del libro antiguo*. Madrid, Editorial Complutense.

93. MOLL ROQUETA, Jaime (2000). “La imprenta manual” en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid, Universidad y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.

94. MOLL ROQUETA, Jaime (1998). “Portada y Preliminares” en *Lecturas del ‘Quijote’* y “Tasa, erratas y privilegio” en *Notas complementarias* en la edición de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico. Barcelona, Crítica.

95. MONTERO REGUERA, José (1995). “*La Galatea* y el *Persiles*”

en *Cervantes*. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos.

96. MONTERO, Juan (1996). Edición de *La Diana* de Jorge de Montemayor. Barcelona, Crítica.

97. MORÍNIGO, Marcos A. (1957). “El teatro como sustituto de la novela en el siglo de oro” en *Revista de la Universidad de Buenos Aires*. 2º trimestre. Buenos Aires, Instituto de Publicaciones.

98. MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2016). «“En compañía siempre de personas virtuosas y doctas (como son los libros)”»: imprenta y librerías en el siglo XVII» en *Artífara*. N.º 16. Universidad de Torino.

99. PALAU Y DULCET, Antonio (1957). *Manual del librero hispanoamericano*. Barcelona, Librería Palau.

100. PASCUAL, José A. (1993). “La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica” en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro. Tomo 1*. Salamanca, Universidad.

101. PEDERSEN, Olaf (1999). “Tradición e innovación” en *Historia de la Universidad en Europa. Volumen II: Las Universidades en la Europa Moderna temprana (1500-1800)*. Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

102. PEPE, Inoria y José M.<sup>a</sup> REYES (2001). Edición de *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* de

Fernando de Herrera. Madrid, Cátedra.

103. PESET REIG, Mariano y Enrique GONZÁLEZ GONZÁLEZ (1990). “Las facultades de Leyes y Cánones” en *La Universidad de Salamanca. Tomo II: Atmósfera intelectual y perspectivas de investigación*. Salamanca, Universidad.

104. PRADO COELHO, Jacinto do (1973). “Petrarca” en *Diccionario de autores* de González Porto-Bompiani. Tres tomos. Barcelona, Montaner y Simón.

105. PRIETO, Antonio (1980). “La prosa en el siglo XVI” en *Historia de la Literatura española. Tomo II: Renacimiento y Barroco*. Madrid, Taurus.

106. RALLO, Asunción (1995). Introducción a su edición de *La Diana* de Jorge de Montemayor. Madrid, Cátedra.

107. RENNERT, Hugo A. (1912): *The Spanish Pastoral Romances*. Philadelphia, University of Pennsylvania.

108. REVUELTA SAÑUDO, Manuel (1988). *Epistolario de Menéndez Pelayo*. Madrid, Fundación Universitaria.

109. REY HAZAS, Antonio y Florencio SEVILLA ARROLLO (1993-1995). Edición e introducción a *Obras completas* de Miguel de Cervantes. Tres tomos. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

110. REYES GÓMEZ, Fermín de los (2000). *El libro en España* y

*América, Legislación y Censura (Siglos XV-XVIII)*. Dos tomos. Madrid, Arco/Libros.

111. REYNOLDS, Leighton D. y Nigel G. Wilson (1986). *Copistas y filólogos*. Madrid, Gredos.

112. RICCI, Giorgio (1973). "Petrarca" en *Diccionario de autores* de González Porto-Bompiani. Tres tomos. Barcelona, Montaner y Simón.

113. RICCIARDELLI, Michele (1966). "La novela pastoril española en relación con la *Arcadia* de Sannazaro" en *Hispanófila*. N.º 28. Nueva York, Centro de Estudios Hispánicos.

114. RICO, Francisco (1998). "Historia del texto" y "La presente edición" en *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. Barcelona, Crítica.

115. RIQUER, Martín de (1978). "Cervantes" en *Historia de la Literatura Universal. Tomo II: Del Renacimiento al Romanticismo*. Barcelona, Planeta.

116. RIQUER, Martín de (1993). *Nueva aproximación al 'Quijote'*. Barcelona, Teide.

117. RIVERS, Elias L. (1981). "La paradoja pastoril del arte natural" en *La poesía de Garcilaso*. Barcelona, Ariel.

118. RODRÍGUEZ CRUZ, Águeda (1990). "Régimen docente" en *La Universidad de Salamanca. Tomo II: Atmósfera intelectual y perspectivas de investigación*. Salamanca, Universidad.

119. RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, Luis Enrique (1991). "Vida estudiantil en el Siglo de Oro" en *La Universidad de Salamanca, Ocho siglos de Magisterio*. Salamanca, Universidad.

120. RODRÍGUEZ-SAN PEDRO BEZARES, Luis Enrique y Roberto MARTÍNEZ DEL RÍO (2001). *Estudiantes de Salamanca*. Salamanca: Universidad.

121. ROSA OLIVERA, Leopoldo de la (1972). "Francisco de Riberol y la colonia genovesa en Canarias" en *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 18. Madrid-Las Palmas, Patronato de la Casa de Colón.

122. RUBIO Y MORENO, Luis (1920). *Pasajeros a Indias*. Madrid, Compañía Iberoamericana de publicaciones.

123. RUMEU DE ARMAS, Antonio (1985). "Los amoríos de doña Beatriz de Bobadilla" en *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 31. Madrid-Las Palmas, Patronato de la Casa de Colón.

124. SALOMON, Noël (1974). "Algunos problemas de sociología de las literaturas de lengua española" en *Creación y público en la Literatura española*. Madrid, Castalia.

125. SALVÁ Y MALLÉN, Pedro (1872). *Catálogo de la Biblioteca de Salvá. Tomo 2*. Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga.

126. SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1990). *Poetas canarios de los Siglos de Oro*. La Laguna, Instituto de Estudios Canarios.

127. SÁNCHEZ, Alberto (1973). "Estado actual de los estudios biográficos" en *Suma cervantina*. London, Tamesis Books Limited.

128. SANTANDER, Teresa (1984). *Escolares médicos en Salamanca (s. XVI)*. Salamanca, Europa Artes Gráficas.

129. SCHEVILL, Rodolfo y Adolfo BONILLA (1914). Edición e introducción a *La Galatea* de Miguel de Cervantes. Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez.

130. SCHNABEL, Doris R. (1996). *El pastor poeta. Fernando de Herrera y la tradición lírica pastoril en el primer siglo áureo*. Kassel: Edition Reichenberger.

131. SILÉS ARTÉS, José (1972). *El arte de la novela pastoril*. Valencia, Albatros Ediciones.

132. SIMÓN DÍAZ, José (1983). *El libro español antiguo, Análisis de su estructura*. Kassel, Edition Reichenberger.

133. SIMONE, María Rosa di (1999). "La admisión" en *Historia de la universidad en Europa. Volumen II: Las universidades en la Europa Moderna temprana (1500-1800)*. Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad de País Vasco.

134. SOLÉ-LERIS, Amadeu. (1980). *The Spanish Pastoral Novel*. Boston, Twayne Publishers.

135. SORIA OLMEDO, Andrés (1986). Introducción a su edición de *Diálogos de amor* de León Hebreo. Madrid, Editorial Tecnos.

136. SOUVIRÓN López, Begoña (1997). *La mujer en la ficción arcádica*. Madrid, Iberoamericana.

137. TATEO, Francesco (1993). Introducción a su edición de *Arcadia* de Jacopo Sannazaro. Madrid, Cátedra.

138. TEIJEIRO, Miguel (1991). Edición, introducción y notas a *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor. Barcelona, PPU.

139. TICKNOR, George (1849). *History of Spanish Literature. Volume III*. New York, Harper and Brothers.

140. TICKNOR, George (1854). *Historia de la Literatura española*. Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.

141. TOMÁS Y VALIENTE, Francisco (1982). *Gobierno e instituciones en la España del Antiguo Régimen*. Madrid, Alianza Universidad.

142. TORRE, Esteban (1999). "La traducción del epodo II de Horacio (*beatus ille*)" en *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación*. N.º 1. Universidad de Valladolid.

143. VALBUENA PRAT, Ángel (1957). *Historia de la Literatura española*. Tres tomos. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

144. VINDEL, Francisco (1930). *Manual gráfico-descriptivo del bibliófilo hispano-americano (1475-1850). Tomo IV. G-K*. Madrid.

145. WELLEK, René y Austin WARREN (1981). *Teoría literaria*. Madrid, Gredos.

146. ZEROLO, Elías (1897). *Legajo de varios*. París, Garnier Hermanos.

#### CONSUMATUM EST, BERNARDO<sup>190</sup>

Mala suerte, sin duda, Bernardo, has tenido, pues soñar pudiste, cuando tu *Ninfas* contigo se hallaba, con que algún galardón merecía y no la entrega de años al servicio de esta, mi causa, que sobre ti y tu legado muy poco bien ha debido producir a tenor de la demostrable pobreza de mi discurso y evidente cortedad de entendimiento que he mostrado en cuantas industrias acerca de tu Arcadía del Henares he fundado. Debes reconocer, eso sí, el denuedo con el que me he dedicado en todo este tiempo a ti; mas, como con acierto se afirma en la salmantina institución que se supone conociste: lo que natura no da, etc. El telón a lo que pudo ser épico de trágica forma ahora pongo, Bernardo. He hecho cuanto he podido. Si en alguna de mis empresas he conseguido rescatarte del olvido, bien; si cierta atención sobre tu *Ninfas* he logrado despertar, mejor; pero mucho me temo que mala fortuna te ha sombreado esperando que a ti, ciega o tuerta, viniese la justicia, pues mal juez he sido: tus versos endebles no he sabido enderezar; tus sugerencias he despistado; tus intenciones, desconocido; y claro tengo que, tras este naufragio, donde quieras que estés obrará en tu voluntad que sigan ocultos tus folios durante más tiempo y que de ellos me olvide para no seguir estropeándolos más. Solo queda la esperanza de que sean otros los que consigan ese premio que tus sueños reclaman y que yo, incompetente como el que más, no he sabido alcanzar. Silénciese ahora, pues, para siempre, mi tosca zampoña; que se enmudezca «hasta que tan bellas ninfas y tan gallardos pastores en estilo más grave y más sonoro acento se eternicen». Amén.

190. Epílogo a la edición, introducción y notas de *Ninfas y pastores de Henares* de Bernardo González de Bobadilla que publicó en Anroart Ediciones en diciembre de 2011.

CONTEXT●DOS .....	13
AGRADECIMIENTOS.....	32

## SOLTADAS DOS

### DE LITERATURA

1. <b>Lectura de una ternura: los caníbales de...</b> [Víctor Álamo de la Rosa, <i>La ternura del caníbal</i> ] .....	37
2. <b>El gran evangelio de María Magdalena</b> [Cristina Fallarás, <i>El evangelio según María Magdalena</i> ].....	53
3. <b>Pildain desde una exquisita verdad ficcional</b> [Juan José Mendoza, <i>A orillas del Guiniguada</i> ] .....	69
4. <b>Sombra de identidades en <i>El informe Silvana</i></b> [Sabas Martín, <i>El informe Silvana</i> ] .....	79
5. <b>Un heredero canario de Le Carré, Forsyth y Grisham</b> [Christopher Rodríguez Rodríguez, <i>El lince</i> ] .....	87
6. <b>En Pasividad, el diablo anda disfrazado</b> [Víctor M. Bello Jiménez, <i>Operación Ática. Bengoechea, caso I</i> ].....	93
7. <b>En la finita infinitud del horizonte</b> [Diana Fleitas Rodríguez, <i>Horizonte</i> ].....	107
8. <b>Antologías: didactismo, deleite, homenaje y gratitud</b> [ <i>Breve antología escolar de la literatura canaria</i> ]..... 115 Estudios de grabación caseros: homenaje a las “doble pletina” [121]	
9. <b>Los descarriados y las calidades literarias</b> [Enrique Mateu, Artenara, “Infame esclavitud”].....	131
10. <b>Algo, no mucho, sobre lectura, literatura y educación ...</b>	141

## 11. En el vademécum temporal de Miguel Ángel Sosa

[Miguel Ángel Sosa, *Anatomía del tiempo*] ..... 155

## 12. *Librorum prima civitas et sedes*

El hecho: «Pasado, presente y futuro del libro en Telde» [165]; El recuerdo: «Enlibrado para la prima civitas et sedes» [170]

## 13. Sobre la denominación «literatura canaria»

[*Breve antología escolar de la literatura canaria*]..... 177

## 14. Para una despedida de González de Bobadilla

[*El paratexto de Ninfas y pastores de Henares; El género pastoril a través de Ninfas y pastores de Henares; y edición de Ninfas y pastores de Henares*]

—Preliminares a la paratextualidad.....	193
—Entre los desafectos y los afectos .....	198
— <i>Pastorilia</i> .....	203
—RANCAJO 1. ¿Canario, estudiante, enemigo de Cervantes?.....	210
—RANCAJO 2. Lecturas de Bernardo González de Bobadilla.....	245
—RANCAJO 3. El paratexto de <i>Ninfas y pastores de Henares</i> .....	270
—I. Preliminar.....	272
—II. «Primera parte...».....	273
—III. «... de las <i>Ninfas y pastores de Henares</i> ».....	277
—IV. «Dividida en seis libros».....	280
—V. «Compuesta por Bernardo González de Bobadilla».....	281
—V.1. El único estudiante.....	282
—V.2. Estudiante en la Universidad de Salamanca.....	283
—V.3. Natural de las Islas Canarias.....	296
—V.4. Seudónimo / emigrante.....	307
—VI. «Dirigida al Licenciado Guardiola».....	311
—VII. Marca tipográfica.....	313
—VIII. «Con privilegio».....	313
—VIII.1. Gonzalo de la Vega, escribano.....	317
—VIII.2. Testimonio de erratas / tasa / privilegio.....	319
—IX. «Impresa en Alcalá de Henares, por Juan Gracián».....	321
—X. «Año de 1587».....	333
—XI. «A costa de Juan García, mercader de libros».....	341
—RANCAJO 4. Un objeto del siglo XVI: la novela pastoril <i>NyPH</i> .....	344
—RANCAJO 5. El género pastoril a través de <i>NyPH</i> .....	366
—Aproximación a los fundamentos del género pastoril.....	366
—Esbozo histórico de los libros de pastores.....	387
—«Bien entendía flíra que nadie escuchaba sus lamentos...».....	448
—BIBLIOGRAFÍA DE LOS RANCAJOS.....	451
— <i>Consumatum est</i> , Bernardo.....	460

Y...

## 15. Un docente

[*Un docente y otros textos sobre educación*] ..... 463

## 16. Penúltimas lecciones escolares de 2020 (y 2021)

[*Cuestiones Objetivables Vislumbradas Inquietamente Después (del) 19*]..... 481

## 17. En el senado de los egos

I. Solo el mar [491]; II. Veleidad [492]; III. Decálogo sobre la evolución ideológica [492]; IV. Hecatombres sanadoras [493]; V. Intereses políticos esenciales [494]; VI. Temor y confianza en los amos de la última palabra [495]; VII. La soledad como anhelo [496]; VIII. Los mejores consejeros [496]; IX. Los verdaderos santos inocentes [497]; X. Los relativos beneficios del peculio [497]; XI. El celo ninguneado [498]; XII. Tan diferentes y, sin embargo, tan iguales [498]; XIII. Vanidades [499]; XIV. Pírrico premio [499]; XV. Ninguneo [500]; XVI. Presuntos intereses desnortados [500]; XVII. Lealtad *versus* irrelevancia [501]; XVIII. Placeres impuestos, ganados malestares [501]; XIX. Viajar es, al fin y al cabo [502]; XX. Más allá de los escrúpulos [504]; XXI. Hablar por hablar I [504]; XXII. Hablar por hablar II [505]; XXIII. *Carpe diem* [508]; XXIV. Los demonios [510].

## 18. Haz y envés de La Transición. Agüimes como referencia

[Fernando T. Romero Romero, *La Transición en Agüimes*]..... 511

## 19. Una brújula para la justicia y la memoria popular

[Fernando T. Romero Romero, *La dictadura franquista en Agüimes a través de sus documentos (1939-1953)*] ..... 519

## 20. Pérez Casanova, una oportunidad para no olvidar

[Nicolás Guerra Aguiar, *La represión franquista contra...*] ..... 529

## 21. ¿Sobre dichos y modismos? «Pa'una cabra partía...»

[Luis Rivero, *Dichos y modismos de Canarias / Como dice el dicho*] ..... 533

## 22. *Extra omnes II*

Liberación [549] ||| Mentira es, y punto [551] ||| Parlamento fallido [551] ||| Patriotas y patriotas [556] ||| Trabajadores públicos, ciudadanos concertados-privados [559].

## 23. La ira

[*Cuestiones Objetivables Vislumbradas Inquietamente Después (del) 19*]..... 563

## 24. Instantes

[*Pro Marcelas*] ..... 579

## 25. Más allá de más acá. Del tiempo: abcisa (X)

[*Cuestiones Objetivables Vislumbradas Inquietamente Después (del) 19*]  
De siniestra a diestra: tramo del porteador..... 583  
De diestra a siniestra: tramo de la carga..... 586

ÍNDICE ONOMÁSTICO DE SOLTADAS UNO Y DOS ..... 613

## DE LITERATURA

1. El cervantino caso de *La viuda de José Saramago* [José Saramago, *La viuda*]
2. Entre Madeleine y Maud, clareando la bruma [Ángeles Alemán Gómez, *Maud Bonneaud-Westerdahl...*]
3. Cuidando el legado de los vientos [Víctor Álamo de la Rosa, *Trabajar en los vientos*]
4. Dos de tantos: los guirres de Víctor Ramírez [Víctor Ramírez, *Guirres sin alas*]
5. En la Matilla, donde *La hijuela* [Marcos Hormiga, *La hijuela*]
6. Dos lecturas sobre Domingo-Luis Hernández [Domingo-Luis Hernández, *Veneno en el paraíso y Angostura*]
7. Otredades y miedos en el insectario de *Carcoma* [Yurena González Herrera, *Carcoma*]
8. En el cálido huerto de Landero [Luis Landero, *El huerto de Emerson*]
9. Coordenadas alternativas para el siglo XX [Antonio Puente, *Para un imaginario del siglo XX...*]
10. Diarios domésticos del desamor [Rafael-José Díaz, *Duérmete, cuerpo mordido*]
11. Ese vivir sediento de Amélie Nothomb [Amélie Nothomb, *Sed*]
12. Para leer en la gran orilla de Ricardo Blanco [José Luis Correa, *Para morir en la orilla*]
13. En el jardín de Roco ocurrió... [Alexis Ravelo, *Los nombres prestados*]
14. Antonio Becerra, piedra en esta otra vida [Antonio Becerra, *En esa otra vida de la piedra*]

Y...

15. Un gestor administrativo de contenidos [Un docente y otros textos sobre educación]
16. Memorial de la pandemia [*Cuestiones Objetivables Vislumbradas Inquietamente Después (del) 19*]
17. De la tierra
18. El Hierro inconmensurable [Víctor Álamo y Alexis W., *El Hierro. La isla al principio*]
19. El altermundismo de Francisco Morote [Francisco Morote Costa, *En clave altermundista*]
20. Marcelas todas [*Pro Marcelas*]
21. Moiras apoteosis [*Moiras chacaritas*]
22. *Extra omnes* III [Para un dios, un mensajero. ||| *War ensemble*: I. Para derrocar la no humanidad; II. Desarmar la realidad; III. *¿Quid pro quo?* ||| *Descortésias, indecencias y estulticias*: I. Simplemente educación; II. Lucanores sin Patronios; III. Hay coños y coños; IV. Desrazonar; V. El reverso de una broma escolar. ||| *Avisos y emergencias*: I. No pasa nada; II. La democracia como límite; III. Derechización; IV. Devolver lo impropio; V. Transfuguismo en indecencia mayor. ||| *Trono republicano*: I. Lo que no se ha dicho del 12 de octubre; II. Qué pensará Leonor; III. Felípica II de 2021].
23. Decálogo sobre el libro impreso [*Lecturas civiles*]
24. 35 años de un instante: C.P. León y Castillo, 1987-2022 [*Articulaciones*]
25. Leccionario de Átropos [*Los cuartos y los finales*]

## DE LITERATURA

1. *El reloj de Clío, un espejo brillante para novelistas* [Emilio González Déniz, *El reloj de Clío*]
2. Sí, tienes que mirar y leer a Starobinets [Anna Staronibets, *Tienes que mirar*]
3. Textos paralelos para dar que pensar [Víctor Álamo de la Rosa, *Da que pensar*]
4. ¿Quién delató a Domingo López Torres? [Juan-Manuel García Ramos, *El delator*]
5. Un tío como espejo para políticos corruptos [Alexis Ravelo, *Un tío con una bolsa en la cabeza*]
6. Manual para salvar los libros que se perderán [Javier Schez García, *Manual de pérdidas*]
7. Julia Gil, pasión y destrucción en medio del páramo [Julia Gil, *Tiempo de pasión, tiempo de destrucción*]
8. Escritores, un imprescindible... [*The Paris Review*]
9. ¿Malos tiempos para la lírica? [Osvaldo Guerra Sánchez, *Las siete extinciones*]
10. Muestras para un diccionario sadalónico [*Cuestiones Objetivables Vislumbradas Inquietamente Después (del) 19*]
11. 20 quipus literarios y un poema deseperante
12. Para una historia teldense de la literatura canaria [VV.AA., *Letras a Telde, 1351-2001*]

13. Día de las Letras Canarias, manifiesto [*El tribuno. Revista bimestral de pensamiento*]

14. Para una despedida de Cervantes [*Demonios cervantinos / El Quixote sin don Quijote*]

Y...

15. De presiones prisioneros los docentes

16. Barrios [mundo mejor > mundo feliz] Orquestados [José Brito López, B.O. *Metodología musical desde lo social*]

17. Del mar tenebroso al océano afectuoso [Antonio Becerra Bolaños, ed., *Poesía atlántica*]

18. La Transición como prólogo y epílogo de un relato inconcluso [Fernando T. Romero Romero, *La Transición en Agüimes*]

19. Donde las huellas, los caminos [Luis López Sosa, *Toponimias y antroponimias de Telde*, t.1]

20. Perenne San Gregorio

21. Samper Padilla. Ante todo, calidad humana

22. *Extra omnes* I [«Ego teológico»; «*Lecturas civiles*, una introducción»; «Entre redes: antidisturbios vs. antidemócratas»; «Una verdad republicana» y «Carta desesperada a un ángel prisionero»]

23. Felípica I de 2020

24. El camino hacia *Los cuartos* [*Los cuartos y los finales*]

25. Más allá de más acá. Del espacio: ordenada (Y) [*Cuestiones Objetivables Vislumbradas...*]