

Revista de Literatura, 2018, julio-diciembre, vol. LXXX, núm. 160  
págs. 385-406, ISSN: 0034-849X  
<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.02.015>

## Algunas notas sobre el original de imprenta *La culebra de oro. Para algunos* [ca. 1637] de Matías de los Reyes

Some notes about Matías de los Reyes' original  
manuscript for the press, *La culebra de oro. Para algunos*  
[ca. 1637]

Alba Gómez Moral

Universidad Nacional de Educación a Distancia  
albagomo@gmail.com  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9871-9050>

### RESUMEN

La conservación de testimonios originales de imprenta constituye, hasta el momento, la vía más certera de aproximación al método de trabajo consumado en los talleres impresores durante el período de la imprenta manual. En este caso, el análisis del texto manuscrito del original de imprenta *La culebra de oro. Para algunos*, en contraste con el subsiguiente impreso, demuestra que en el madrileño taller de la viuda de Juan Sánchez el texto fue manipulado en repetidas ocasiones con la finalidad de adaptarlo al espacio disponible en la caja de escritura. Tales modificaciones textuales, como se verá, no tuvieron nada que ver con la mano de su autor, Matías de los Reyes.

**Palabras Clave:** imprenta manual; original de imprenta; bibliografía material; *La culebra de oro. Para algunos*; imprenta de la viuda de Juan Sánchez.

### ABSTRACT

Nowadays, the study of the preserved document that was used as the original copy for the press is the most accurate way to estimate the work methodology carried out in printing houses during the hand-press period. In that case, the analysis of the handwritten text *La culebra de oro. Para algunos*, in contrast with the subsequent printed book, shows that the text was manipulated in the Juan Sánchez's widow printing house in order to adapt it to the available space in the page. These changes had nothing to do with the writer, Matias de los Reyes.

**Key words:** Hand-press; Original copy for the printing; Bibliography; *La culebra de oro. Para algunos*; Juan Sánchez's widow printing house.

## 1. INTRODUCCIÓN

El interés de los originales de imprenta estriba en la información que albergan, ya que permiten conocer de primera mano la crónica artesanal de nuestros clásicos impresos a partir de las trazas y reductos que de este proceso exhiben. En efecto, tales testimonios, conservados en raras ocasiones, atesoran vestigios de cada uno de los procedimientos necesarios para cualquier publicación durante el período de la imprenta manual, desde la copia en limpio entregada en el Consejo en aras de conseguir la aprobación oficial hasta la efectiva edición impresa.

No obstante, pese al valor que poseen, el análisis de un solo original de imprenta —fundamento de este estudio— no puede ni debe sobrepasar los confines de la unicidad. Y es que más allá de las pistas que nos concede la posesión de este manuscrito, desconocemos las circunstancias reales de impresión. Los percances laborales cuyas consecuencias eran capaces de repercutir en el respectivo impreso pueden ser tantos y tan variados que preferiremos caminar con pies de plomo a la hora de formular suposiciones.

En este caso particular, la prehistoria de un impreso, el *Para algunos* de Matías de los Reyes (Madrid, viuda de Juan Sánchez, 1640, costado por Lorenzo Sánchez y Gabriel de León<sup>1</sup>), se encuentra en el manuscrito original de imprenta *La culebra de oro. Para algunos* [ca. 1637]. La reducción titular que se aprecia en el tránsito desde el manuscrito al impreso no va a ser la única divergencia que salte a la luz al cotejar ambos testimonios<sup>2</sup>. Estas diferencias ocuparán gran parte de las páginas que siguen y, como ya se advertía, no permiten ser extrapoladas más allá. Lejos de magnificar casos aislados, la Bibliografía Material precisa del escrutinio de un vasto corpus de ejemplares —aún insuficiente— antes de otorgar el permiso de la conjetura. Y aún en el caso de contar con una ingente cantidad de originales de imprenta bien estudiados, parece que el factor humano inherente al proceso de impresión durante su período manual somete los textos a tal abanico de contingencias que son pocos los medios a disposición del investigador actual para trascender el ámbito de la presunción. Sirva, pues, *La culebra de oro. Para algunos*, para arrojar algo de luz, por ínfima que sea, respecto al marco de estudio de los originales de imprenta hispánicos.

---

<sup>1</sup> Precisamente el mismo año de 1640, las prensas de la viuda de Juan Sánchez estampaban la segunda edición de la *Primera parte de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, también financiada por Gabriel de León.

<sup>2</sup> De la única edición conocida del *Para algunos* (Madrid, viuda de Juan Sánchez, 1640), tengo localizados cuarenta y un ejemplares. Dados los posibles estados que podían darse entre diversos ejemplares de la misma edición —no hallados aquí hasta el momento tras cotejar R/ 4475 BNE y 19206 de la Universidad de Santiago de Compostela— siempre que aluda al impreso y, a no ser que se especifique lo contrario, me estaré refiriendo a un ejemplar concreto, el R/4475 (BNE).

## 2. *LA CULEBRA DE ORO. PARA ALGUNOS*. UN ORIGINAL DE IMPRENTA (AUTÓGRAFO)

El manuscrito preparado para la imprenta *La culebra de oro. Para algunos* (ca. 1637) se conserva casi íntegro —a falta de los folios 112 y 161 del total de los 279 que componen la obra— en la Biblioteca Nacional de España (MSS/6521). Se trata de un ejemplar de 25 x 18 cm encuadernado que hace gala de una esmerada presentación.

Durante las últimas décadas, los derroteros de nuestros textos clásicos en la imprenta han llamado particularmente la atención de la crítica<sup>3</sup>. De ahí que hayan visto la luz excelentes trabajos sobre la imprenta española durante su período manual<sup>4</sup> (s. XV-XVIII). Todos ellos han puesto de manifiesto el complejo y dilatado proceso que cualquier texto debía atravesar hasta verse impreso: de un lado, los requisitos legales y administrativos (Reyes Gómez 2003b: 228-234) y, del otro —conseguida la financiación—, la compleja técnica de impresión, basada en el proceso de composición por formas (Garza 2000: 68-73). De este modo, la Bibliografía Material, que hasta hace unos años parecía aludir a otra galaxia (Lucía Megías 2005), se está convirtiendo —si bien aun tímidamente— en un referente aplicable a textos de tradición impresa como disciplina aneja a la tradicional ecdótica. Aun en el caso de carecer del precioso testimonio que supone un original de imprenta, parece inconcebible cualquier acercamiento filológico a un texto de transmisión impresa dando la espalda por completo a los posibles avatares que este pudo sufrir en la imprenta y encorsetando su análisis exclusivamente bajo una metodología propia de la tradición manuscrita —la ecdótica—, achaque del que ha adolecido buena parte de la crítica hispánica. La historia de un texto no nace el día de su aparición en letras de molde sino que sus orígenes cuentan con capítulos más remotos, dignos, por tanto, de ser estimados a partir de los instrumentos que dispensa la ya aludida Bibliografía Material<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> La cuestión puede darse por inaugurada en nuestro país a partir de la señera aportación del maestro de la Bibliografía Material en España, Jaime Moll, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de oro» (1979). No obstante, no se debe pasar por alto la loable contribución de González de Amezúa y Mayo «Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro» (1946).

<sup>4</sup> *Vid.* Agulló y Cobo (2009), Andrés Escapa *et al.* (2000), Botta (2005), Garza Merino (2004), Lucía Megías (2005), Martín Abad (2005), Martínez Pereira (2011), la monumental e imprescindible bibliografía de Jaime Moll al respecto, Rico (2005), Rodríguez (2014), Sevilla Arroyo (2008), el número monográfico de la revista *Edad de Oro* (n.º 28, 2009) y un largo etcétera. Destacamos particularmente, en relación con los originales de imprenta, la tesis doctoral de Sonia Garza Merino (2004).

<sup>5</sup> No obstante, y, a diferencia de la Ecdótica, que constituye todo un método, la Bibliografía Material no licita construir un patrón o fórmula metódica aplicable al texto impreso,

En el caso que nos ocupa y, pese a que la translación habitual de un texto desde su redacción autorial hasta su efectiva publicación impresa pasaba por varios estadios de copia (Lucía Mejías 2005: 316), la letra del manuscrito parece identificarse con la mano del propio autor, Matías de los Reyes, hipótesis avalada no solo por la presencia de su firma en el colofón sino también por la constatación de una fase de revisión y corrección que evidencia innovaciones textuales con tinta diferente. Se trata de un estadio posterior a la redacción primigenia con el fin de remodelar expresiones, suprimir algún fragmento o añadir apostillas marginales, modificaciones todas llevadas a cabo con una caligrafía idéntica a la de la primera redacción. Valgan de muestra las reformulaciones estructurales que tienen lugar en el inicio de cada uno de los trece discursos que componen el total de la obra. En el primer folio de cada uno de ellos el encabezamiento inicial lo conforman, por el orden que sigue, el título —*La culebra de oro. Para algunos*—, el número de discurso y la palabra «argumento» acompañada de una breve sinopsis del contenido de dicho capítulo, síntesis que se deja ver únicamente en el caso de los ocho primeros discursos. Las partes referidas, a excepción del número de discurso, han sido tachadas con posterioridad —así lo manifiesta el tono más claro de la tinta—. Adicionalmente, en algunos casos se anota al margen un nuevo epígrafe y se indica, en ocasiones mediante un aspa, que debe ubicarse en el lugar del encabezamiento. Sirva de ejemplo el caso del discurso tercero, cuyo sumario expone

Propone su madre a Acrisio la jornada de Nápoles con razones eficaces. Dale a entender su calidad y abuelos. Él contradice su pretensión con razones notables, comunícalo con Olimpia. Procura ella divertirlo del intento de su madre y, en fin, convencida, le concede licencia. Y él se parte a su jornada<sup>6</sup> (f. 79v).

Al margen de ese mismo folio se ha anotado «Prosigue la historia». En efecto, en el resultado impreso, leemos «Discurso tercero. Prosigue la historia» (f. 58v).

Con respecto a tales modificaciones, intuimos que se llevaron a cabo una vez que el ejemplar había franqueado la escribanía de Cámara del Consejo. Nos mueve a pensarlo la obligación que tenía el escribano de rubricar las rectificaciones textuales para dar fe de su autorización. Y así figura en la *Pragmática* de 1558:

Que el original al que se debe dar licencia sea señalado y rubricado en cada plana y hoja por un escribano de Cámara del Consejo, quien ha de indicar al final el número de hojas, su firma y señalar las enmiendas que hubiere en el libro, para que por él se pudiera imprimir (Reyes Gómez 2000: 198-199).

---

sino que más bien se trata de una disciplina auxiliar en toda labor crítica relativa a textos de transmisión impresa.

<sup>6</sup> Tachado en el manuscrito original de imprenta.

No hay ninguna noticia en el original de imprenta que dé cuenta de la venia en relación con las enmiendas. Sin embargo, puesto que el escribano omitió rubricar los vueltos, pudo, asimismo, obviar aquel trámite.

Además de las pruebas aducidas para considerar el original de imprenta un texto autógrafo, contamos con un indicio añadido: la misma letra de la mano escrituraria de *La culebra de oro. Para algunos* se exhibe en otro manuscrito conservado del autor que nunca llegó a publicarse: la traducción de las *Anotaciones de Mauro Florentín a la Esfera de Joan de Sacrobosco*, cuyo colofón reza «Torreximeno, 27 diciembre de 1633». Se trata de una localidad jiennense, residencia temporal de Matías de los Reyes (Johnson 1973: 29-31) y muy distante de la capital de la corte que se halla en el colofón del manuscrito *La culebra de oro. Para algunos*, por lo que resulta improbable la recurrencia al mismo copista dada la lejanía de ambas ubicaciones. A pesar de la excepción que supone que el autor mismo efectuase la copia en limpio, Matías de los Reyes no fue el único en actuar de modo heterodoxo, y así lo atestigua el testimonio de Manuel de Faria y Sousa, que aseveraba redactar las copias en limpio «de su propia mano, preciándose de no haber recurrido nunca a los servicios de los “copiadores” profesionales, como solían hacer muchos de sus contemporáneos»<sup>7</sup> (Rico 2005: 58).

Fuera del reseñable interés que entraña la naturaleza autógrafa del manuscrito, la importancia de conservar un original de imprenta, además de su valía crítica, reside en la constancia de los rastros que el extenso proceso de publicación estampaba, pues, aparte de la mano escrituraria, en él dejaron su impronta los operarios del taller de la viuda de Juan Sánchez así como el escribano de Cámara del Consejo, que antes de octubre de 1637 —fecha de concesión de la licencia— debió de revisar el texto con el fin de otorgarle el beneplácito oficial.

En relación con la fase previa, el paso del manuscrito por la imprenta (que hubo de darse en algún momento del período comprendido entre noviembre de 1637, fecha de concesión del privilegio, y enero de 1640<sup>8</sup>, data en que se emi-

<sup>7</sup> Otro ejemplo lo encontramos en Luis de la Puente (1958), jesuita que confiesa en una carta (n.º 43) del 22 de septiembre de 1615, dirigida al padre Diego Guálbez, que el tomo tercero de su obra está escrito a medias entre su propia mano y la de un escribiente. [Consultado a través de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/epistolario--2/>, última consulta 18/04/16]

<sup>8</sup> El impresor Juan Sánchez falleció en 1639, momento en el que su viuda, María del Castillo, pasó a regentar su imprenta. No es posible dilucidar, por tanto, si la última obra de Matías de los Reyes se manufacturó durante la regencia de Juan Sánchez o ya en la María del Castillo. Por su parte, las razones que motivaron el dilatado período comprendido entre ambos acontecimientos —licencia y publicación— nos son aún desconocidas, si bien merece destacarse que no fue esta la única vez que Matías de los Reyes sufrió una demora similar, pues tardó seis años en ver impresa su obra anterior, *El Menandro* (Jaén, Francisco Pérez de Castilla, 1630), una vez concedida la licencia de impresión. Sobre este trámite y

ten la fe de erratas y la tasa) lo constatan no solo las huellas dactilares de los oficiales del taller repartidas por todo el ejemplar, sino también y, muy especialmente, las combinaciones alfanuméricas y la vasta variedad de trazos resultantes de la cuenta del original —proceso sobre el que volveremos a continuación—. Por otra parte, en el recto de cada folio —y no en rectos y vueltos, como era habitual (Reyes Gómez 2000: 198-199)— la rúbrica del escribano de Consejo, Francisco de Arrieta<sup>9</sup>, atestigua la supervisión del texto en aras de su aprobación, requisito indispensable anterior al depósito del original en la imprenta (Reyes Gómez 2003b: 234). Su firma aparece, junto a la de Matías de los Reyes, en el vuelto del último folio del manuscrito<sup>10</sup> (f. 279v).

Amén de estas cicatrices textuales, se observan incluso diálogos tácitos entre los diversos partícipes de este extenso procedimiento. Valga de muestra la mano que advierte al componedor sobre la disposición formal de un fragmento del texto: «esto a de yr de crusivas [sic]»<sup>11</sup> (f. 180v).

### 3. DEL ORIGINAL DE IMPRENTA *LA CULEBRA DE ORO. PARA ALGUNOS* AL IMPRESO *PARA ALGUNOS*: AVATARES DE UN TEXTO LITERARIO

El *Para algunos*, obra híbrida, fue el último y el más afanoso proyecto literario de Matías de los Reyes donde el autor incluyó su comedia más estimada, *El agravio agradecido* (Jaén, Pedro de la Cuesta 1629), publicada años antes y dedicada a Tirso de Molina<sup>12</sup>. En el manuscrito original de imprenta, tanto la dedicatoria al autor de *Los cigarrales de Toledo* como la comedia fueron reescritas con respecto a su anterior edición. Las alteraciones que afectaban a la dedicatoria jamás llegaron a ver la luz ya que en el consecuente impreso desapareció la loa tirsiana y el *Para algunos* en su conjunto fue brindado a don Pedro de Carvajal y Ulloa. Aparte de estas diferencias emplazadas en el espacio paratextual, desconciertan, al sumergirnos en el propio texto literario, las numerosas divergencias sustanciales que emergen al contrastar ambos

---

sus posibles dilaciones, v. Dadson (1984: 1058), González de Amezúa (1951: 250), Reyes Gómez (2000: 36) y Bouza y Rico (2009: 25).

<sup>9</sup> Asimismo, Francisco de Arrieta fue quien otorgó el certificado de la tasa en enero de 1640, preliminar legal que debía ser emitido por el escribano de Cámara del Rey (Reyes Gómez 2003b: 230).

<sup>10</sup> A pesar de que la rúbrica debía ir acompañada del número de hojas así como de las modificaciones, con el fin de evitar intromisiones, en nuestro caso solo aparece la firma.

<sup>11</sup> Vid. Andrés Escapa *et al.* (2000: 35).

<sup>12</sup> En esta edición (Jaén, Pedro de la Cuesta, 1629), la comedia *El agravio agradecido* formaba parte de un volumen colectivo en el que Matías de los Reyes publicó sus seis comedias escritas en su juventud: *Enredos del diablo*, *Qué dirán y donaires de Pedro Corchuelo*, *Di mentira y sacarás verdad*, *Representación de la vida y rapto de Elías profeta*, *El agravio agradecido* y *Dar al tiempo lo que es suyo*.

testimonios, manuscrito e impreso. Consisten en adiciones o supresiones de palabras, expresiones o porciones de texto de cierta extensión que se aglutinan en segmentos concretos de la caja de escritura —generalmente, la parte inferior de la plana— y, lo que es más sorprendente aún, en planas determinadas de los diversos cuartos conjugados. En efecto, las planas primera (1r), cuarta (2v), séptima (4r) y undécima (6r) adolecen en mayor medida de este tipo de modificaciones, mientras que, por el contrario, nunca o casi nunca tienen lugar en las planas quinta (3r), duodécima (6v), decimocuarta (7v), decimoquinta (8r) y decimosexta (8v).

Así las cosas, podríamos pensar, a priori, en la presencia de Matías de los Reyes en el taller de imprenta durante la gestación de su obra, lo cual nos permitiría atribuir las variaciones advertidas a una voluntad de autor de última hora<sup>13</sup>, y desde luego así parecen indicarlo algunas de las variantes textuales que constan en el impreso y pueden considerarse *difficiliores*. Sirva de muestra una de las varias adendas ubicadas en el verso del f.188, que reza «como un cárdeno y macilento ligustro» en el mismo lugar en que el manuscrito leía «como un cárdeno ligustro»<sup>14</sup> (f.242v).

Ahora bien, contra esta hipótesis —la asistencia del autor en el taller de imprenta— emerge una duda palmaria: ¿Cómo podría explicarse, en caso de ser fruto de una revisión textual del propio Matías de los Reyes, la innegable tendencia a la condensación de esos cambios en unas planas determinadas? Un argumento opuesto a este razonamiento lo confiere Carroll Johnson (1973: 38), quien afirmaba que el autor, tras haber intentado vivir de las letras en la corte, hubo de regresar definitivamente en 1638 a la localidad extremeña de Villanueva de la Serena para volver a dedicarse a labores administrativas. Matías de los Reyes había obtenido el privilegio de impresión de su *Para algunos* en noviembre de 1637, por lo que, a partir de estos datos, podemos concluir que, aparte de posibles y esporádicos viajes a Madrid, el autor se halló lejos del taller de imprenta en el que se fraguó su *Para algunos*.

Adicionalmente, y, tal y como era usual en el Siglo de Oro, Matías de los Reyes se vio obligado a vender el privilegio de impresión de su obra con la finalidad de poder verla circular impresa. Este contrato entre autores y libreros o impresores despojaba al texto de toda autoridad literaria y transformaba una propiedad intelectual en un mero producto mercantil<sup>15</sup>. La responsabilidad ad-

<sup>13</sup> La presencia de los autores en los talleres de imprenta —sobre todo cuando actuaban como editores de sus propias obras— ha quedado suficientemente probada. V. Andrés Escapa (1999), Andrés Escapa *et al.* (2000: 45), Dadson (1984), etc.

<sup>14</sup> La palabra «macilento» había aparecido, esta vez en ambos testimonios, en el f. 172v. del manuscrito y el 133r del impreso: «ya vuelto su rostro árido, lánguido y macilento».

<sup>15</sup> Agulló y Cobo (2009: 4): «La venta o cesión de los privilegios por parte del autor de la obra al editor o impresor era la práctica habitual. En algunos casos, esta venta se hace sin obligación por parte del librero-editor de imprimir la obra; en otras, la cesión o venta



quirida por los agentes de circulación del libro impreso queda reseñada por el corrector general Juan Vázquez de Mármol en la última de sus «Condiciones que se pueden poner cuando se da a imprimir un libro»: «Cuando el impresor, o algun librero compra una impresion, suele obligarse a sacar la tasa. Puédese decir que se obliga al despacho del libro, de correccion y tasa, y los libros que se dan a los del Consejo, y Secretario y Corrector» (Gallardo 1968: 937).

Sugere a nuestro objetivo resulta el pleito en el que estuvo involucrado uno de los dos editores que costearon la edición del *Para algunos*, Gabriel de León. Desde el gremio de los impresores madrileños y, junto con otros librerros de discutida honorabilidad, fue denunciado por llevar a cabo prácticas perniciosas para la imprenta española: imprimir en el extranjero dados los menores costes de producción. Así, en la *Copia de los Autos del Pleito que se siguió en el Consejo Real entre los Mercaderes de Libros e Impresores de esta Corte, sobre los libros que se llevaban a imprimir fuera del Reino*<sup>16</sup>, se afirma que el conjunto de librerros acusados, entre los que se hallaba Gabriel de León, «buscaban el peor papel, cargando las planas con letra menuda, y sin dexar márgenes, para que el libro que auía de llevar cien pliegos, se imprimiese en ochenta» [f.3v]. Asimismo, los impresores madrileños ponen de manifiesto las palpables desemejanzas existentes entre los libros costeados por los librerros aludidos y por los propios autores, pues estos últimos «eran de muy buenas impresiones, y [...] podían competir con las mejores forasteras; y si se reconociesen las que se auían costeadas por los dichos Librerros, y singularmente las más modernas, eran incomparablemente inferiores...» [f. 5v]. El interés lucrativo de algunos librerros en detrimento de la fidelidad textual viene a corroborarse en las líneas siguientes. Y es que las quejas de los impresores demandantes pueden ejemplificarse en la única edición conocida del *Para algunos*, pues muestra un alto grado de desaliño en su proceso de gestación, dato deducible a partir del número dispar de líneas —entre 39 y 41— que se da en el cuaderno Aa del impreso<sup>17</sup> (las planas 6,7,8,9,10 contienen 39 líneas) o de una significativa supresión de texto ya al final de la obra con el fin de ajustar el texto manuscrito al último cuaderno del impreso, Ee, para el que exclusivamente se

---

está condicionada a la realización de una edición, cuyas condiciones y calidades se determinan en los correspondientes contratos [...] lo habitual era la venta o cesión por el autor o poseedor del privilegio como contrapartida de la impresión de la obra, por lo cual algunas veces recibía el precio en el momento de su entrega».

<sup>16</sup> s.l. [Madrid].s.i. s.a. [1658] (Madrid. Archivo de San Ginés. San Gerónimo. Pleitos y documentos) (cito a través de Reyes Gómez 2000: 285).

<sup>17</sup> V. A. Paredes advierte que los componedores deben evitar «que no lleven las planas renglon de mas, porque es malissimo; y si la necesidad fuere tan grande, que no se puede escusar, hazer en todo caso, que la plana de la buelta lleve otros tantos renglones, porque si la tres (digamos) tiene treinta y ocho, y la quatro treinta y nueve, es cosa insufrible» ([ca. 1680], f. 36v-37r). Idéntica consideración merecen los casos inversos, es decir, la composición de una plana con menos renglones de los estipulados.



empleó medio pliego por evidentes motivos pecuniarios. A raíz de varios análisis, parece hartamente probado que el último cuaderno de los ejemplares impresos —el que cierra el libro, que no el último en imprimirse—, dada su ubicación conclusiva, era el más vulnerable de cara a posibles transgresiones. Ilustrativas a este respecto parecen las palabras de Iglesias Feijoo (2008: 258-259) en relación con su labor ecdótica sobre *El Príncipe Constante*, la última de las obras contenidas en la *Primera parte de las comedias de Calderón*<sup>18</sup>:

Por momentos llegaría a pensarse si en los talleres de la imprenta de María de Quiñones la tarea de componer los últimos pliegos del volumen que contienen la obra se hubiese encomendado a un aprendiz sin experiencia para que fuera ejercitándose. Como ello es hartamente improbable y además imposible de comprobar, resulta más natural creer que el manuscrito con el que se trabajaba contenía la mayor parte de los dislates.

Algunos de las infracciones delatadas por Iglesias Feijoo (parlamentos atribuidos a personajes equivocados, hipometría, faltas de sentido, etc.) devienen similares, en ciertos casos, a las que se contemplan en el *Para algunos*<sup>19</sup>. Sin embargo, la cuestión calderoniana carece de un original de imprenta sobre el que poder constatar las sospechas apuntadas, situación opuesta a la que nos ocupa, pues la posesión del ejemplar que se manipuló en la imprenta, sumado al repertorio argumentativo antedicho, nos permite concluir que las divergencias sustanciales que emanan del cotejo de ambos testimonios —manuscrito e impreso— revelan una intromisión ajena a la mano —aunque no necesariamente a la voluntad— de Matías de los Reyes y, por tanto, muchos de los fragmentos que figuran en el impreso no formaban parte de su planteamiento literario, o al menos no lo hacían del mismo modo.

Las opiniones en relación con este tipo de desajustes entre originales de imprenta e impresos de compleja atribución se reparten entre voluntades de autor y decisiones editoriales o de imprenta. Así, por ejemplo, Andrés Escapa *et al.* (2000: 31), tras el análisis de un conjunto de originales de imprenta, demuestra que la mayor parte de las variaciones presentes en los impresos con respecto a los mismos, son fruto de determinaciones de autor. Ahora bien, precisa:

En ninguno de ellos figura como titular del privilegio un editor o un librero. Advertimos esta circunstancia porque, al menos hipotéticamente, la cesión o

<sup>18</sup> Si bien esta obra antológica se imprimió por primera vez en 1636 en la imprenta de María de Quiñones (Madrid), en 1640 vio la luz la segunda edición de la obra, efectuada en la imprenta de la viuda de Juan Sánchez a plana y renglón a partir de la primera edición y sufragada, al igual que el *Para algunos*, por Gabriel de León. En palabras de Iglesias Feijoo (2008: 253), «la obra que cierra el tomo, *El príncipe constante*, [es] la comedia de texto más defectuoso de las doce».

<sup>19</sup> Sobre la vulnerabilidad del último cuaderno de las obras impresas, v. Rodríguez Rodríguez (2010: 56) o Sevilla Arroyo (2009), entre otros.

venta del privilegio por parte del autor podría justificar un mayor número de manipulaciones en su obra.

En efecto, la calidad de los impresos dependía, casi exclusivamente, de las exigencias del editor (Moll 2003b: 79)<sup>20</sup>, ya que buena parte de los resultados que se constatan en las ediciones impresas tienen su razón de ser en los contratos de impresión. A partir del escueto reducto de testimonios conservados, se sabe que en ocasiones estos acuerdos eran bastante explícitos e incluían convenios concernientes no solo al tipo de letra o a la disposición formal del futuro texto impreso, sino también a los medios técnicos que debían emplearse (Pedraza 2001: 39, Reyes Gómez 2003a: 105; Reyes Gómez 2000: 35; entre otros). Generalmente, además, el pacto editorial venía acompañado de «una muestra impresa [...] que sirve de pauta y a la que se atenderán impresor y editor en caso de pleito» (Andrés Escapa *et al.*, 2000: 35). Sin embargo, este contrato, que en el caso del *Para algunos* se llevaría a cabo entre libreros e impresor, quedaba ya muy lejos de Matías de los Reyes. Por eso, en tanto que carecemos no solo del concierto impresor sino también del relativo a la venta del privilegio firmado por Matías de los Reyes así como por los libreros Lorenzo Sánchez —hijo del propio Juan Sánchez y María del Castillo— y Gabriel de León, no estamos en condiciones de conocer la última voluntad editorial del autor —quien pudo acatar mediante su firma contractual ciertas condiciones relativas al fin último de sus letras al tratarse de una edición autorizada<sup>21</sup>— pero sí la literaria, que se corresponde, a nuestro entender, con el manuscrito *La culebra de oro. Para algunos*<sup>22</sup>.

#### 4. A PROPÓSITO DE ADENDAS Y OMISIONES DESAUTORIZADAS

Líneas arriba señalaba que la confrontación entre el manuscrito y el impreso delataba divergencias sustanciales aglomeradas en planas concretas, alteraciones que, por el momento, no pueden ser atribuidas a Matías de los Reyes pues, a menos que se demuestre lo contrario, el autor no habría tenido ningún interés en hacer coincidir dichas innovaciones con unas futuras planas determinadas<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> En otra parte: «el libro reflejará normalmente las exigencias y deseos del editor, más que las posibilidades de calidad que puede satisfacer el impresor» (Moll 1996: 29).

<sup>21</sup> *Vid.* Moll (2005).

<sup>22</sup> El concepto de la «última voluntad» ha desatado ampollas críticas. Muy interesante al respecto resulta la perspectiva de Lucía Megías (2005).

<sup>23</sup> Florencio Sevilla ha puesto de manifiesto prácticas similares en la tercera edición de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, donde las adiciones y sesgos coinciden en las últimas líneas de las planas, lo que «prueba fehacientemente que en la inmensa mayoría de los casos se trata de simples intromisiones de los cajistas encaminadas a cerrar las planas

El carácter desautorizado de las aludidas transformaciones, además, viene corroborado por la naturaleza de las mismas. En primer lugar, y, aparte de compartir los referidos lugares críticos, las adendas y omisiones detectadas mantienen el sentido del texto, por lo que a la hora de identificarlas no basta con desmenuzar un testimonio único ni varios ejemplares de una misma edición —que solo podrán desvelar estados—, sino que será imprescindible contar bien con el original de imprenta o bien con varias ediciones que evidencien algún tipo de anomalía.

Por otra parte, las adiciones suelen ir acompañadas de una evidente profusión de espacios y signos tipográficos —a veces innecesarios—, mientras que en el caso de las omisiones, se localizan en planas en las que el texto figura notoriamente cerrado y caracterizado por la escasez de blancos y el uso de abreviaturas, entre otros recursos dirigidos a reducir espacio<sup>24</sup>. De nuevo, en relación con los aditamentos, se trata de expresiones pleonásticas que redundan o engrandecen una idea ya explícita en el texto. Valgan de prueba los ejemplos siguientes en los que se exhibe la parte de texto agregada en el impreso con respecto al manuscrito<sup>25</sup> (Cuadro 1).

Manuscrito <i>La culebra de oro. Para algunos</i>	Impreso <i>Para algunos</i>
Ay infelice mujer (f. 241v)	<i>Ay infelize y desdichada muger</i> (f. 188r, Aa4r-7) lin. 3
Para que me criasse aquí como hija suya (f.81v)	<i>Para que me criasse y alimentasse aquí como hija suya</i> (f. 60r, H4r-7) lin. 40
Con hypocritas escussas (f.99v)	<i>Con hipócritas y fingidas escusas</i> (f. 74v, K2v-4) lin. 39
Mas por darla aquel contento (f. 111v)	<i>Más por agradarla y darla aquel contento</i> (f. 84r, L4r-7) lin. 30-31
Como reparando en su engaño (f. 173v)	<i>Como reparando y aduirtiendo en su engaño</i> (f. 134r, R6r-11) lin.20

CUADRO 1. Ejemplos de adendas en el impreso con respecto al manuscrito

tan cómoda como irresponsablemente; [...] descartan de todo punto la participación del creador en semejantes desaguisados» (2009: 374).

<sup>24</sup> «Si por desgracia està toda la cuenta breve, valerse de tildes y de algunas abreviaturas [...] Si acaso saliere la cuenta à lo largo, que es quando faltan renglones, meter en cada coma dos, ò tres espacios, guardarse de hazer tildes, y no abreviar ninguna palabra» (Paredes, [ca. 1680]: 37r-v).

<sup>25</sup> Consisten en recursos similares a los que ha destacado José Luis Canet a propósito de *La Comedia de La Celestina*: «En casi todos los cuadernillos de la Comedia de Toledo hay fallos en la cuenta, por lo que el/los cajistas/s necesitaron completar el texto mediante aumentativos, adverbios, adjetivos calificativos, vocativos, coordinaciones, repeticiones de palabras, etc.» (2011: 129).

Además de las adiciones, elocuente *per se* se muestra el siguiente caso en el que se plasma la tendencia opuesta. Matías de los Reyes desplegó en todas sus obras una poética basada en la recreación e imbricación de modelos literarios previos a partir de los que fraguó sus propias obras. En el discurso sexto del *Para algunos* aparece inserto un «Discurso sobre la mujer», traducción parcial de un fragmento del segundo libro de *La civil conversazione* de Stefano Guazzo (1574), traslación que, por fortuna, fue a parar a uno de los mencionados lugares críticos. De modo que la traducción, emplazada en la mitad inferior de la primera plana del cuaderno O (1r), permite otear la manifiesta merma de texto. Tomaremos como botón de muestra apenas un puñado de líneas de la obra original italiana, de la consecuente adaptación de Matías de los Reyes en el manuscrito original de imprenta y, finalmente, de la versión reducida del impreso<sup>26</sup> (Cuadro 2).

Stefano Guazzo, <i>La civil conversazione</i>	Manuscrito <i>La culebra de oro. Para algunos</i>	Impreso <i>Para algunos</i>
Et m'auueggo che voi non mirate se non la scorza. Ma se spingete l'acutezza del uostro intelletto infino alla midolla, trouerete che non sono pronunciate in biasimo delle donne, ma in segno dell'incontinenza et della fragilità dell'huomo, il quale pecca più tosto conuersando con donne di buona fama, che con huomini scelerati; conciosia che conuersando con usurari, con ladri, con adulteri, con maldicenti et con altri huomini di mala uita, non sarà così facile a lasciarsi tentare dalle loro sceleraggini [...] (1584: f. 153v)	Y considero, señor doctor, que en vuestra <b>invectiva</b> solo tocáis la corteza, pero si con lo subtil de vuestro juicio pasáis a la médula y corazón de la cosa, hallaréis las tres sentencias, no en vituperio de las mujeres sino antes en señal y demostración de la <b>incontinenca</b> de los hombres, los cuales pecan más fácilmente conuersando con mujeres aun de excelente fama, que con la de hombres improbos, siendo verdad que conuersando con usurarios, con ladrones, y con otros de más estragadas costumbres, no serán tan fáciles a la tentación de semejantes vicios, [...] (f. 137r-v)	Y considero, señor doctor, q en vuestra <b>invectiva</b> solo tocáis la corteza, pero si con lo sutil de vuestro juicio pasáis a la médula y corazón de la cosa, hallaréis las tres sentencias, no en vituperio de las mujeres sino <del>antes en señal y demostración de la</del> <b>inconstancia</b> de los hóbres, los cuales pecan más fácilmete conuersando cō mujeres <del>aun de excelente fama,</del> q con la de hombres improbos, siendo verdad q conuersando con usurarios, <del>con</del> ladrones, y <del>con otros de más estragadas costumbres,</del> no será tan fáciles a la tentación de semejantes vicios, [...] (f.105r, líneas 29-36)

CUADRO 2. Cotejo de la traducción de *La civil conversazione*, sesgada en el caso del impreso y casi literal en el manuscrito

<sup>26</sup> Destaco, mediante el uso de la negrita, las variantes textuales entre el manuscrito original de imprenta y el impreso.

A partir del fragmento italiano puede verificarse cómo Matías de los Reyes lleva a cabo una traducción prácticamente literal que se contempla en el original de imprenta, pasaje que ha sido sesgado en su versión impresa pues, además de la exclusión de palabras y expresiones, el texto se presenta sumamente cerrado, plagado de abreviaturas y con una obvia reducción de espacios (Ilustración 1).

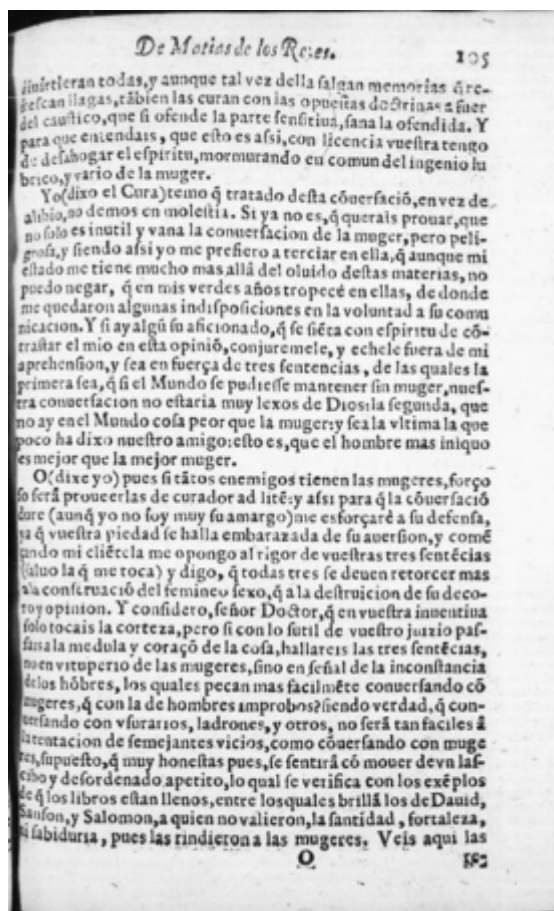


ILUSTRACIÓN 1. Caja de texto cerrada, f. 105r.

Sirvan de prueba las anteriores premisas para atribuir las citadas modificaciones a una entidad ajena a Matías de los Reyes, cuya presencia en el taller de imprenta queda, por el momento, desterrada. En consecuencia, analizadas

las características de las adendas y omisiones, parece evidente que, por una parte, se han efectuado en el taller de imprenta y que, además, tienen relación con el ajuste del texto a la caja de escritura del impreso. En tanto que desconocemos el plantel de operarios del taller de Juan Sánchez, la labor se complica a la hora de enjuiciar responsables. Achacar las modificaciones a un corrector —si lo hubo— no resolvería la cuestión de los lugares críticos y de sobra ha sido señalada la escasa formación que poseían los cajistas de las imprentas españolas (Reyes Gómez 2000: 272; Rico 2005: 172). En relación con este aspecto, y dados los múltiples errores del impreso, se infiere una corrección descuidada o probablemente inexistente<sup>27</sup>. Un dato que corrobora lo anterior nos lo aporta la ausencia de estados que hasta la presente se puede suscribir entre los ejemplares conservados de la edición de 1640. Pese a que no se ha llevado a cabo un cotejo exhaustivo entre los cuarenta y un ejemplares localizados, el contraste de varios de ellos en lo que a yerros de imprenta se refiere no contradice la afirmación susodicha<sup>28</sup>. Y aunque la fase de corrección —incluso reiterada— durante el período que nos ocupa se da por sentada (v. entre otros Garza Merino 2012: 111; Moll 2003a, 2003b, etc.; Reyes Gómez 2003: 111) no hay razones para pensar que alguien no pudiera contravenir lo estipulado, pues las reglas parecen no haber sido escritas cuando está en juego un taller de imprenta. Y no lo decimos nosotros: Juan Caramuel (2000: 281-283), en su *Syntagma de Arte Typographica* delata que

Muchos impresores ávidos de lucro no admiten demoras y se niegan a corregir las formas, por mucho que reclame el autor. De ahí las quejas de tantos hombres ilustres. [...] Si el libro se imprime a expensas del impresor se corrige con todo cuidado, si es a cuenta del autor o del librero, con poco o con ninguno.

Por otra parte, varios testimonios denuncian la situación crítica de la imprenta española durante los siglos XVI y XVII (Martín Abad 2005; Reyes Gómez 2000), quejas que salpican en buena medida a la figura del corrector: «además de las [lacras] legislativas, se encuentran los escasos medios de las imprentas, entre ellos de correctores, y la poca formación del personal en los talleres» (Reyes Gómez 2000: 272)<sup>29</sup>. Por último, traemos a colación el conocido testimonio de Víctor Alonso de Paredes, cuya experiencia como maestro impresor

<sup>27</sup> Lo mismo pareció ocurrir con la *princeps* del *Quijote* (v. Martínez Pereira 2013: 187).

<sup>28</sup> Se trataría de los errores más abruptos puesto que generalmente dan lugar a palabras inexistentes. Sirvan de ejemplo los siguientes tipos vueltos: «repugua» por «repugna» (f. 35v lin.3) o «porbue» en lugar de «porque» (f. 115r, lin.16).

<sup>29</sup> Unas décadas antes de la impresión del *Para algunos*, y ante los frutos de la imprenta española, Felipe II solicita una «auditoría» en 1572: «la causa está en que los cajistas no entienden lo que componen y no hay correctores, por otra parte demasiado caros para el tipo de obras que habitualmente se imprimen» (Martín Abad 2005: 57).

le había permitido conocer a cuatro tipos de correctores, de los que destacamos los dos últimos:

El tercero es cuando el poco útil de las impresiones no da lugar a más, y es preciso encargar la corrección al más experto componedor [...] el cuarto es cuando el dueño de la imprenta no es impresor sino mercader de libros o son viudas o personas que no lo entienden; y no obstante quieren corregir, o lo encargan a personas que apenas saben leer. A estos tales, ¿Quién los puede llamar correctores? (ff. 42r-v).

Recordemos que el *Para algunos* se imprimió en las prensas de la viuda de Juan Sánchez. Si las intrusiones textuales no se deben al corrector, podríamos considerar que fue el cajista o los cajistas, encargados de trasvasar el texto del original de imprenta a letras de molde, los culpables de quebrar la última voluntad del autor, aunque, como ya se sugería, harto complejo parece dilucidar un quién objetivo solo a raíz de los indicios con los que contamos. Lo único que las circunstancias nos permiten intuir, dada la condensación de cambios en unas planas determinadas, es que las reformas textuales estuvieron relacionadas con el ajuste del texto a la caja de escritura y, por consiguiente, con el proceso de composición por formas e impresión. Lo demás, de momento, queda fuera de nuestro alcance<sup>30</sup>.

No menos intrincado que el quién se revela el porqué, y, en este sentido, encontramos varios motivos. Así, por ejemplo, la gran supresión de texto efectuada a la hora de componer el último cuaderno —Ee, formado exclusivamente por medio pliego— hallaría su razón de ser en una decisión consciente de no emplear más papel, puesto que su inclusión habría supuesto el uso adicional de una cantidad considerable de pliegos en el conjunto de la edición. Esta modificación, por tanto, respondería únicamente a motivaciones económicas.

Por otra parte, y ya desde Víctor Alonso de Paredes, quien sugirió la puesta en práctica de «medios feos» ([ca. 1680]: 35v) a la hora de confeccionar las planas del impreso, las variaciones textuales concentradas en lugares concretos se han achacado, en buena medida, a la cuenta del original. En tanto que los talleres de impresión durante la etapa manual carecían de tipos suficientes para componer los cuadernos de forma lineal y consecutiva y, también por cuestiones de eficacia, las diversas planas —en este caso, de cuartos conjugados—, se componían por formas, esto es, de manera discontinua —lo que exigía la distribución de las dieciséis planas en las cuatro formas de los dos pliegos<sup>31</sup>— y no siguiendo la futura disposición ordinal del respectivo impreso (Garza 2000:

<sup>30</sup> Sobre este aspecto, v. Bouza (1997: 37), Lucía Megías (2003: 218) y Rico (2005: 172-173).

<sup>31</sup> El pliego externo de un cuarto conjugado estaba compuesto, en su forma externa, por las planas 1, 4, 13, 16, y en la interna, por 2, 3, 14, 15. En el pliego interno, la cara externa venía configurada por las planas 5, 8, 9, 12 y la interna por 6, 7, 10 y 11.



68 y ss.). Este hecho pudo obligar a los operarios de la imprenta a contar el original o estimar hasta la letra qué porción de texto del original de imprenta debía emplazarse en cada plana de cada cuaderno del consecuente impreso, labor más compleja —como podrá imaginarse— cuando el original de imprenta era un texto manuscrito. La mayor parte de quienes se han acercado a este laborioso método considera que las adendas y supresiones que constan en los impresos, partiendo de la delación de Víctor Alonso de Paredes, no son más que parches que vienen a solventar una errónea cuenta del original:

Ello puede ser causa de errores, resueltos convenientemente —encoger la composición, si sobra texto, o airearla si falta texto para llenar la página— o con malos usos —eliminar palabras o frases del original si sobra texto, o introducir las si falta—. Las consecuencias para la transmisión textual son en este caso funestas (Moll 2003a: 34).

En el original de imprenta *La culebra de oro. Para algunos*, contamos con un dato que refrenda la anterior suposición: no existe ninguna modificación textual en las planas del impreso constituidas exclusivamente por versos, disposición textual que facilitaba inmensamente la cuenta del original dada su correspondencia unívoca entre verso y línea. No obstante, no todo es tan sencillo.

Si tomamos como prueba uno de los errores de la cuenta del original, es decir, un pasaje del texto en que no se corresponde la marca de estimación del original de imprenta<sup>32</sup> (f. 138r) con su correlativa división entre planas del impreso (la escisión correspondiente a los folios 105v-106r, tránsito entre la segunda y la tercera plana del cuaderno O), observamos que el cajista ha solucionado un desajuste textual bastante extenso sin necesidad de deturpar la letra del autor (Cuadro 3).

La porción de texto desplazada forma parte de una plana resuelta con solvencia a partir de la disminución de espacios, del uso de alguna abreviatura y de la supresión de la línea en blanco que generalmente se marcaba antes y después de la inclusión de versos. En esta plana dicha línea blanca solo se añade entre el texto en prosa y el primer verso, y no después como también era usual. En este caso, por tanto, una cuenta del original errada no ha generado adulteraciones textuales (Ilustración 2).

---

<sup>32</sup> Al respecto, merece la pena reparar en la consideración de S. Garza: «Creemos que cuando el cajista tuvo que contar una o más secciones de texto para saltar sobre ellas, si añadió las signaturas en el margen al tiempo que calculaba la copia, raramente se trataría de señales definitivas: más probable parece que se consideraran como indicaciones orientativas para indicar un posible punto de comienzo para guiar la composición» (2000: 76).

Manuscrito <i>La culebra de oro. Para algunos</i>	Impreso <i>Para algunos</i>
<p><i>Pero cómo, decidme, pueden ser amables las mugeres pues son llamadas Damas a Damna, por los muchos daños que al hombre se le siguen de su conmercio. Eso (dije) se a de entener de las viejas, que las jobenes se dijeron, a Iubare, por la ayuda, que confieren a el hombre. Antes (dije) las moças son mas dañossas que   las viejas (f. 138r)</i></p>	<p><i>Pero como, dezidme, pueden ser amables las mugeres, pues son llamadas damas a Damna por los muchos daños, que al hõbre   se le siguen de su comercio? Esso (dixe) se ha de entender de las viejas, q las jobenes, se dixeron a iuuare, por la ayuda, q confieren al hombre. Antes (dixo) las moças son mas dañossas, q las viejas (ff. 105v-106r, O1v,2-O2r,3)</i></p>

CUADRO 3. Desajuste entre la cuenta del original trazada en el manuscrito y la solución que figura en el impreso



ILUSTRACIÓN 2. En el folio 106r no se dan alteraciones textuales pese a la falta de correspondencia con respecto a la cuenta del original.

A propósito de este asunto, Sevilla Arroyo aseveraba, en relación con la *princeps* del *Quijote* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605) que

... las posibilidades de estiramiento o estrechamiento —según y cómo exigiesen las circunstancias tipográficas— del original manuscrito eran tan variadas y tan versátiles, sin necesidad de alterar la letra manuscrita, que difícilmente un cajista recurriría a los «medios feos» de marras (2008: 58).

Caso bien distinto, sin embargo, lo hallamos en otra de las discordancias de la cuenta del original, una marca de estimación del manuscrito que no coincide con la separación perpetrada en el impreso y que, a diferencia del ejemplo anterior, sí deriva en consecuencias textuales (Cuadro 4).

Manuscrito <i>La culebra de oro. Para algunos</i>	Impreso <i>Para algunos</i>
<i>Ellos, digo,   el padre y madre de Plácida y algunos criados fueron a haçer la aplaçada visita quedando en casa Placida</i> (f.170v)	<i>Ellos, digo, el padre, y madre de Plácida, y algunos criados fueron a hazer la aplaçada visita, quedan   do en casa Plácida</i> (ff. 131v-132r)

CUADRO 4. Desajuste entre la cuenta del original del manuscrito y la división textual en el impreso

En esta ocasión, el desarreglo textual provoca la inserción en la plana R4r (7) del f.132r del impreso de palabras ausentes en el manuscrito, que vienen acompañadas, además, de un evidente abuso de blancos, signos ortotipográficos prescindibles y consonantes dobles (Ilustración 3).

A pesar de que no es esta una de las planas más perjudicadas del impreso, valga de muestra para ilustrar la tipología de los aditamentos textuales insertos en la imprenta —subrayados en la imagen—, junto con algunos de los múltiples recursos con los que contaban los operarios de los talleres a la hora de acomodar el texto durante el procedimiento de composición por formas.

Sendos ejemplos constatan, entonces, que los errores de cálculo en la cuenta del original podían subsanarse con remedios legítimos o ilícitos, lo cual da lugar a varias y posibles elucubraciones. Si bien el estudio pormenorizado de la cuenta del original en *La culebra de oro. Para algunos* —pesquisa aún en curso— parece explicar la oscilación de los desarreglos expuestos, el carácter inconcluso de este análisis no permite llegar, por lo pronto, más lejos.

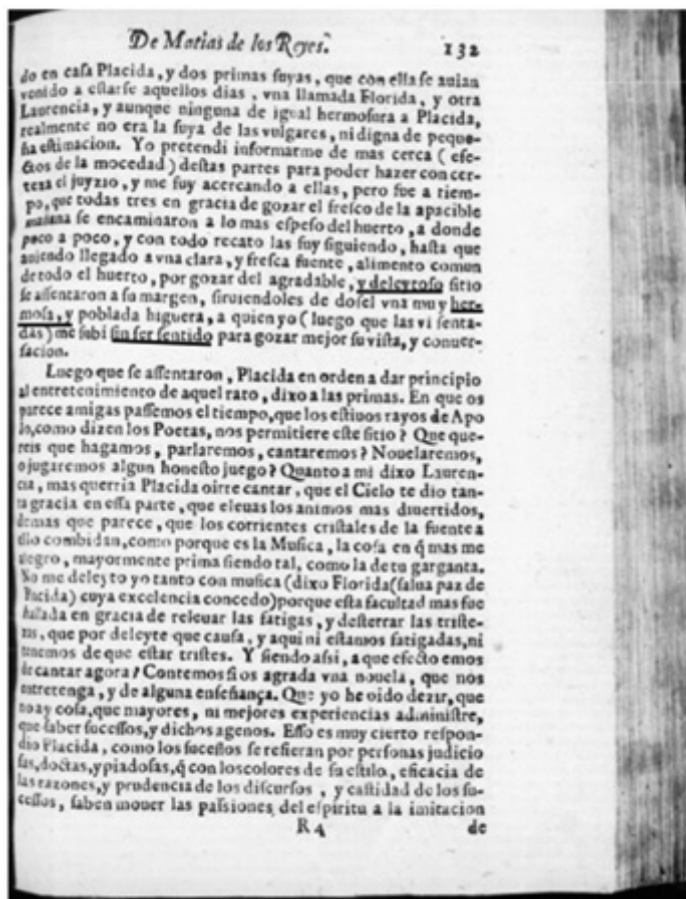


ILUSTRACIÓN 3. Adendas textuales en f. 132r.

## 5. CONCLUSIONES

En definitiva, los datos desplegados constituyen una aproximación a un original de imprenta de cuya disección solo se pueden corroborar las mediaciones textuales imputables a los oficiales del taller de imprenta de la viuda de Juan Sánchez. El factor humano que participa y protagoniza todo el proceso artesanal de manufacturación libresca durante el período de la imprenta manual aglutina tantas posibilidades que abruma considerarlas: el número de cajistas que intervinieron en la confección del impreso, su grado de experiencia y pericia, las posibles adversidades que hubieron de resolver durante la gestación del libro y una vasta cantidad de condicionantes cuyas repercusiones pudieron

determinar —y de hecho lo hicieron— el definitivo resultado impreso, que no es otro que una princeps con un texto blindado que se sumó a las colecciones híbridas de prosa de ficción del barroco, fue leído y pasó a formar parte de las letras hispánicas con cuantiosos pasajes desvirtuados con respecto a la última voluntad literaria de su autor, Matías de los Reyes.

Pese a todo, y, como quedó advertido en las palabras iniciales, el examen de un único original de imprenta y las consecuencias incompletas y provisionales de él extraídas no permiten universalizar un *modus operandi* aplicado en unas circunstancias tan concretas, específicas e irrepetibles como las que conlleva la faena derivada de un equipo humano que trabaja a destajo. Solo el tiempo y el estudio de una cantidad considerable de originales de imprenta podrán esclarecer qué ocurría en las prensas españolas, más aún, en el taller de la viuda de Juan Sánchez y en qué medida, aparte del *Para algunos*, lo sufrieron nuestros clásicos manufacturados en sus prensas.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Agulló y Cobo, Mercedes (2009) [1992]. *La imprenta y el comercio de libros en Madrid: (siglos XVI-XVIII)*. [Tesis Doctoral dirigida por José Simón Díaz]. Universidad Complutense de Madrid.
- Andrés Escapa, Pablo (1999). «Autores en la oficina del impresor: tres reimpressiones del Siglo de Oro español y un aplazamiento», *Boletín de la Real Academia Española*. LXXIX, pp. 249-266.
- Andrés Escapa, Pablo, Elena Delgado Pascual, Arantxa Domingo Malvadi y José Luis Rodríguez Montederramo (2000). «El original de imprenta», en Pablo Andrés y Sonia Garza (eds.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 29-64.
- Botta, Patrizia (ed.) (2005). *Filologia dei testi a stampa (Area Iberica)*. Modena: Mucchi Editore.
- Bouza Álvarez, Fernando (1997). «Para qué imprimir. De autores, público, impresores y manuscritos en el Siglo de Oro», *Cuadernos de historia moderna*. XVIII, pp. 31-50.
- Bouza Álvarez, Fernando y Francisco Rico (2009). «Digo que yo he compuesto un libro intitulado El ingenioso hidalgo de la Mancha», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. XXIX, 1, pp. 13-30.
- Canet, José Luis (ed.) (2011). *Comedia de Calisto y Melibea*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Caramuel, Juan (2000). «*Syntagma de arte typographica*», en Pablo Andrés y Sonia Garza (eds.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 267-287.
- Dadson, Trevor J. (1984). «El autor, la imprenta y la corrección de pruebas en el siglo XVII», *El crotalón*. I, pp. 1053-1068.
- Gallardo, Bartolomé José (1968). *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. IV. Madrid: Gredos.

- Garza Merino, Sonia (2000). «La cuenta del original», en Pablo Andrés y Sonia Garza (eds.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 65-95.
- Garza Merino, Sonia (2004). *Manuscritos e imprenta* [Tesis doctoral dirigida por Carlos Alvar]. Universidad de Alcalá.
- Garza Merino, Sonia (2012). «Imprenta manual y pruebas de imprenta», en Anne Cayuela (ed.), *Edición y literatura en España, siglos XVI y XVII*. Zaragoza: Universidad, pp. 111-136.
- González de Amezúa y Mayo, Agustín (1951). *Opúsculos histórico-literarios*, II. Madrid: CSIC.
- Guazzo, Stefano (1584) [1574]. *La civil conversazione*. Vinegia: Altobello Salicato.
- Iglesias Feijoo, Luis (2008). «Calderón en la escena y en la imprenta: para la edición crítica de *El príncipe constante*», *Anuario Calderoniano*. I, pp. 245-268.
- Johnson, Carroll B. (1973). *Matías de los Reyes and the craft of the fiction*. Berkeley: University of California Press.
- Lucía Megías, José Manuel (2003). «Escribir, componer, corregir, reeditar, leer (o las transformaciones textuales en la imprenta)», en Antonio Castillo (ed.), *Libro y lectura en la Península Ibérica y América. Siglos XIII al XVIII*. Valladolid: Consejería de Cultura y Turismo, pp. 209-242.
- Lucía Megías, José Manuel (2005). «Una mirada desde otra galaxia: bibliografía textual y edición de textos hispánicos de los siglos XVI y XVII», en Patrizia Botta (ed.), *Filologia dei testi a stampa (Area Iberica)*. Modena: Mucchi Editore, pp. 309-334.
- Martín Abad, Julián (2005). «Los talleres de imprenta españoles en la época de Cervantes» en Marta Torres Santo Domingo (dir.), *Don Quijote en el campus: tesoros complutenses, biblioteca histórica "Marqués de Valdecilla"*. Madrid: Universidad Complutense, pp. 51-68.
- Martínez Pereira, Ana (2011). «El *Quijote* en la imprenta: orden de composición y orden de impresión» en Christoph Strosetzki (coord.), *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 565-578.
- Martínez Pereira, Ana (2013). «La impresión del *Quijote*: evaluación y registro de variantes» en Víctor Infantes (ed.), *La primera salida de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605). La historia editorial de un libro*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 179-291.
- Moll, Jaime (1996). «El impresor y el librero en el Siglo de Oro», en Francisco Asín (dir.), *Mundo del libro antiguo*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 27-42.
- Moll, Jaime (2003a). «El taller de la imprenta», en Víctor Infantes (ed.), *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 31-38.
- Moll, Jaime (2003b). «El impresor, el editor y el librero», en Víctor Infantes (ed.), *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 77-84.
- Moll, Jaime (2005). «De nuevo sobre bibliografía estructurada», en Patrizia Botta (ed.), *Filologia dei testi a stampa (Area Iberica)*. Modena: Mucchi Editore, pp. 275-279.
- Pedraza García, Manuel José (2001). «Las muestras en las capitulaciones para la impresión de libros: análisis de dos muestras del siglo XVI», *Pliegos de bibliofilia*. XIII, pp. 33-42.
- Puente, Luis de la (1958). *Epistolario*, ed. Camilo M.<sup>a</sup> Abad. Madrid: Atlas. Consultado a través de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/epistolario--2/> [última consulta 18/04/2016].

- Reyes Gómez, Fermín de los (2000). *El libro en España y América. Legislación y censura (Siglos XV-XVIII)*. Madrid: Arco Libros. 2 vols.
- Reyes Gómez, Fermín de los (2003a). «La elaboración del libro» en Yolanda Clemente, Manuel José Pedraza y Fermín de los Reyes Gómez (eds.), *El libro antiguo*. Madrid: Síntesis, pp. 49-134.
- Reyes Gómez, Fermín de los (2003b). «Estructura formal del libro antiguo» en Yolanda Clemente, Manuel José Pedraza y Fermín de los Reyes Gómez (eds.), *El libro antiguo*. Madrid: Síntesis, pp. 207-248.
- Rico, Francisco (2005). *El texto del «Quijote»: preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*. Valladolid: Universidad.
- Rodríguez Rodríguez, Begoña (2010). «La “cuenta del original” y su repercusión textual en la *Vida política de todos los estados de mujeres*», *Criticón* (Toulouse). CIX, pp. 39-71.
- Rodríguez Rodríguez, Begoña (2014). *Del original de imprenta al libro impreso antiguo*. Madrid: Ollero y Ramos.
- Sevilla Arroyo, Florencio (2008). «“Cuenta del original” y remedios del cajista en la *princeps* del primer Quijote», *Bulletin of the Cervantes Society of America*. 28 (1), pp. 53-82.
- Sevilla Arroyo, Florencio (2009). «La intervención de la imprenta en el texto del tercer “Quijote” de Cuesta (1608)», *Edad de oro*. XXVIII, pp. 359-400.

Fecha de recepción: 4 de mayo de 2016.

Fecha de aceptación: 27 de enero de 2017.